

7

La estética cofrade y el
academicismo musical:
el referente de *Reina de la Paz*
(1980) de Manuel Castillo

Cofrade aesthetics and musical
academicism: the referent of
Reina de la Paz (1980)
by Manuel Castillo

Sara Ramos Contioso
CSM Manuel Castillo/ UGR

Resumen: El contexto creativo de *Reina de la Paz* (1980) de Manuel Castillo muestra la madurez de un compositor de cincuenta años que es ampliamente reconocido y partícipe de homenajes como el de Radio Nacional del España o el del Conservatorio y la Universidad de Málaga. Ese mismo año, obtiene también el Arpa de Plata en el Concurso de Composición de la Confederación Española de Cajas de Ahorro y se sitúa como uno de los valores andaluces más representativos de la Generación del 51. Por ello, cuando Castillo decide presentarse al concurso de marchas procesionales del Ayuntamiento de Sevilla, en febrero de 1980, con *Reina de la Paz*, acepta un reto compositivo vinculado a la estética musical cofrade y a la instrumentación para banda.

Precedida por obras de temática análoga como *Cuatro cantos para el Domingo de Resurrección* (1968) o *Antífonas de Pasión* (1970), *Reina de la Paz* dirige el argumento religioso hacia la finalidad procesional y establece un punto de inflexión evolutivo en la producción de Castillo al ser su único ejemplo de instrumentación para banda. A partir de esta referencia, esta ponencia pretende identificar las particularidades estilísticas de la obra y valorar su aportación al repertorio de la música cofrade. Paralelamente, se plantea la necesidad de identificar tanto elementos tradicionales del género como puntos de inflexión rupturistas que lo personalizan. Para ello, se establece una metodología centrada en el análisis de la partitura, su vinculación con el período estético del compositor y la comparación con referencias representativas. Finalmente, la consecución de objetivos concreta un apartado conclusivo final en el que se trata de valorar la trascendencia de esta obra, así como situar su modelo musical como ejemplo del acercamiento académico a la composición de la marcha procesional.

Palabras clave: Marcha Procesional, Semana Santa, Manuel Castillo, tradición, vanguardia.

Abstract: The creative context of Manuel Castillo's *Reina de la Paz* (1980) shows the maturity of a fifty-year-old composer who is widely recognized and participant of tributes such as Radio Nacional del España or Conservatory and the University of Malaga ones. That same year, he also obtained the Silver Harp by the Spanish Confederation of Savings Banks Composition Contest and become one of the most representative Andalusian values of the 51 generation. Therefore, when Castillo decided to participate in the processional marches' composition contest by the City Council of Seville, February 1980, with *Reina de la Paz*, he accepted a compositional challenge linked to the religious musical aesthetics of the Holy Week and the instrumentation for band.

Preceded by works of analogous subject matter such as *Cuatro cantos para el Domingo de Resurrección* (1968) or *Antífonas de Pasión* (1970), *Reina de la Paz* focuses the religious argument towards the processional purpose and establishes an evolutionary turning point in Castillo's production as it is his only example of instrumentation for band. Based on this reference, this paper aims to identify the stylistic particularities of the work and to assess its contribution to the repertoire of cofrade music. At the same time, the need to identify both traditional elements of the genre as well as unconventional turning points that contribute to personalize it. For this purpose, a methodology focused on the analysis of the score, its link with the composer's aesthetic period and the comparison with representative references is established. Finally, the achievement of objectives specifies a final conclusive section in which it is tried to be valued the transcendence of this work, as well as to situate its musical model as an example of the academic approach to the composition of the processional march.

Keywords: Processional March, Holy Week, Manuel Castillo, tradition, avant-garde.

1. Introducción

La composición de *Reina de la Paz* en 1980 coincide con un período creativo de consolidación en la carrera de Manuel Castillo. Concretamente, en ese año Castillo –además de cumplir 50 años– se sitúa como compositor representativo de la llamada Generación del 51¹ y recibe numerosos homenajes como el de Radio Nacional de España o el de los festivales del Conservatorio y la Universidad de Málaga. Ese año obtiene también el Arpa de Plata en el Concurso de Composición de la Confederación Española de Cajas de Ahorro con su Suite Mediterránea para el conjunto de Flauta, Oboe, Clarinete, Trompa, Vibráfono, Clavicémbalo, Violonchelo y Contrabajo².

-
- 1 La Generación del 51 estaba integrada por Ramón Barce, Manuel Moreno Buendía, Fernando Ember, Enrique Franco, Manuel Carra, Antón García Abril, Luis de Pablo, Alberto Blancafort, Cristóbal Halffter además de Manuel Castillo. Su adhesión a este grupo es explicada en MARCO, T. (2003). *Manuel Castillo. Transvanguardia y postmodernidad*. Málaga, OFM, pp. 21-23; para ampliar sobre estudios y bibliografía de la Generación del 51 véase CÁMARA, A; LARRINAGA, I. y MORO VALLINA, D. (2011). «Música y creación contemporánea en España: la Generación del 51». En: *Bibliografía temática*. nº 18, pp. 403-462.
 - 2 SÁNCHEZ GÓMEZ, P. J. (1999). *Manuel Castillo. Su obra en la prensa escrita (1949-1998)*. Sevilla, CSM Manuel Castillo, pp. 185-198.



IMAGEN 1.

El grupo *Nueva Música* de la llamada Generación del 51 (Madrid, 1958). De izquierda a derecha: de pie, Ramón Barce y Manuel Moreno Buendía; sentados, Fernando Ember, Enrique Franco, Manuel Carra, Antón García Abril, Luis de Pablo, Alberto Blancafort y Cristóbal Halffter. (Foto de Aumente).

Ante esta referencia camerística, *Reina de la Paz* contrasta por su argumento religioso y por una finalidad centrada en el carácter procesional del género de Semana Santa. El interés del compositor por esta estética religiosa tiene como antecedente temático las referencias de *Cuatro cantos para el domingo de Resurrección* (1968, cuatro voces iguales y órgano) y *Antífonas de Pasión*³, obra esta última para coro mixto que fue estrenada en 1970 –como encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca– y dedicada a Antonio Iglesias⁴. Esta referencia se basa en la utilización de diez antífonas latinas de la liturgia de Semana Santa que el autor desarrolla secuencialmente para

3 MARCO, T. (2003). *Manuel Castillo...*, p. 79.

4 Director del festival.

describir los misterios de la Pasión. En ella, Castillo personaliza la cita gregoriana y genera un resultado de naturaleza atonal y ritmo flexible. Junto a esta obra, y la marcha objeto de estudio en este trabajo, el repertorio de Castillo centrado en la Semana Santa presenta como última referencia *Plegaria a Nuestra Señora de la Presentación*. Esta obra, fechada en 1985, obedece a la celebración del centenario de la reorganización de la Hermandad del Calvario de Sevilla y utiliza texto de Manuel Henares sobre plantilla de coro y orquesta⁵. A partir de ella, el extenso repertorio de Manuel Castillo prescinde de la temática procesional y dirige su estética hacia una producción amplia y diversificada para todo tipo de formaciones instrumentales y vocales⁶.

Como resultado, *Reina de la Paz* se sitúa como el único ejemplo musical del compositor de finalidad procesional e instrumentación para banda. Una obra que nace con la motivación de un concurso de marchas procesionales⁷ (organizado por el Ayuntamiento de Sevilla) al que se presenta Castillo movido quizás por la inercia de una Sevilla cofrade, pero ausente de una continuidad posterior que permitiera adaptar el género a la evolución estética del compositor.

5 MARCO, T. (2003). *Manuel Castillo...*, p. 51; ARCHIVO DE LA HERMANDAD DEL CALVARIO, Sevilla. Disponible online en: hermandadcalvario.org/patrimonio-musical/ [consultado el 4/10/2023].

6 El catálogo completo de su obra puede consultarse en FERNÁNDEZ MANZANO, R. (dir.), (2006). *Papeles del festival de música española de Cádiz*, nº2, pp. 165-170.

7 SÁNCHEZ GÓMEZ, P. J. (1999). *Manuel Castillo...*, pp. 185-186.

2. El concurso de marchas procesionales

Tras la audición de *Antífonas de Pasión* el 14 de febrero de 1980, dentro del concierto *La polifonía del siglo XX*, con el grupo de Música Vocal Contemporánea dirigido por Mario Mateus⁸. El 21 de febrero *Reina de la Paz* es seleccionada como finalista en el concurso sobre marchas procesionales que convoca el Ayuntamiento de Sevilla. De esta manera, la marcha de Castillo participa de su estreno junto a otras nueve referencias como son *Jesús de Nazaret*, *Semana Santa Sevillana*, *Pasa la Macarena*; *Padre, Perdónanos*; *Luz Perpetua*, *Camino de la Cruz*, *Al Paso de la Cruz* y *Amor de los Amores*. El jurado estuvo constituido por el delegado de Cultura, José Luis Ortiz Nuevo; el director de la Banda Municipal, José Alberto Francés y el catedrático del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, Luis Blanes Arques. Participó además como asesor del Ayuntamiento el director de la Banda de Música del Regimiento Soria, Pedro Morales Muñoz. Siete días más tarde –tras su estreno en el Teatro Nacional Lope de Vega– *Reina de la Paz* es incorporada a un repertorio concertístico que será interpretado en dos ocasiones más y seleccionada para la final del concurso el 15 de marzo de 1980 con la Banda Municipal de Sevilla y la dirección de José Albero⁹.

8 OTERO NIETO, I. (14-02-1980). *ABC Sevilla*, p. 31. Disponible online en: www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19800214.html [consultado el 04/10/2023].

9 SÁNCHEZ GÓMEZ, P. J. (1999). *Manuel Castillo...*, pp. 185-186, 188.



IMAGEN 2.

ABC de Sevilla (04 de marzo de 1980), p. 26.

Sin embargo, la marcha no resulta ganadora. Castillo queda en un segundo puesto y Manuel Berná García gana el concurso con *Cristo del Amor*. Podemos especular con las consecuencias que este resultado tuvo en un compositor como Castillo, acostumbrado a reconocimientos musicales con un amplio y diversificado repertorio, pero el hecho es que no volvió a componer para banda nunca más y además prescindió del argumento de Semana Santa en su producción posterior. Con esta premisa, el academicismo que Castillo expone en *Reina de la Paz* no permite una consecución disciplinar, no hay sensibilización por y para el género y, ni siquiera, el propio Castillo (que fue director del Conservatorio Superior de Sevilla entre 1964-1978) difunde su estudio en el ambiente académico del conservatorio superior. Pese a

ello, el simple hecho de que una marcha procesional forme parte de su repertorio permite plantear un enfoque científico sobre la misma. A partir del mismo, este artículo trata de mostrar cómo el compositor académico –representante de la Generación del 51 y calificado por Tomás Marco como «transvanguardista»¹⁰– mira una vez hacia la Semana Santa, interioriza su estética y dirige su creatividad hacia un modelo propio que combina tradición y vanguardia¹¹ en un resultado personal e identitario.

3. La personalización de un modelo creativo

3.1. La evolución de la *Marcha Fúnebre*

El estudio de *Reina de la Paz*, bajo una perspectiva analítica vinculada a la composición, ofrece un conjunto de elementos situados en la tradición del género que se remonta al carácter funeral de la marcha fúnebre de la segunda mitad del siglo XIX. Concretamente, es a partir de la década de 1870 cuando el modelo de marcha que acompaña al cortejo funeral empieza a vincularse a la Semana Santa y aparecen las primeras ediciones y publicaciones de marchas

10 MARCO, T. (2003). *Manuel Castillo...*, p. 17.

11 «No está ni más acá de la vanguardia ni más allá tampoco, sino que la tiene en cuenta, la conoce, la valora, la usa eventualmente si la necesita y se mantiene en unos límites de lenguaje que le son propios». *Ibid.*, p. 17.

fúnebres inspiradas en los distintos momentos de la Pasión de Jesucristo¹².

Este antecedente ofrece ejemplos como las marchas *Piedad* (Eduardo López Juarranz, 1896) o *Quinta Angustia* (José Font Marimont, 1895), con el referente preliminar de la *Marcha fúnebre* de Rafael Cebreros (instrumentada por el músico militar Silverio López Uría, 1868) que es ofrecido por primera vez a una hermandad¹³. De esta manera, lo que empezó como composición dedicada acabó creando un género y el carácter funeral se asimiló como el elemento idóneo para describir musicalmente el argumento religioso de la Semana Santa.

Ante este contexto creativo, *Reina de la Paz* obedece al planteamiento funeral de una marcha lenta. En ella, el carácter dramático es moderado –vinculado al simbolismo religioso de la paz y de la Virgen como

12 «Podemos afirmar que, en este decenio, la marcha fúnebre para banda militar ya era un género estandarizado, habida cuenta de la multiplicación de composiciones y de los premios que obras pertenecientes a este género musical recibieron en concursos de composición». En: GALIANO DÍAZ, J. C. (2019). «Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898): una revisión histórica». En: *Bandas de Música: Contextos interpretativos y repertorios*. Granada, Libargo, p. 156; SÁNCHEZ LÓPEZ, V. (2014). *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén e Instituto de Estudios Giennenses, p. 419.

13 GALIANO DÍAZ, J. C. (2019). «Los inicios de la marcha procesional...», p. 157; OTERO NIETO, I. (2011). «La enseñanza de la música en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XIX». En: *Temas de estética y arte*, 25, p. 150; CASTROVIEJO LÓPEZ, J. M. (2014). «La Marcha Fúnebre de Rafael Cebreros (1868): la composición procesional más antigua dedicada a una cofradía sevillana». En: *Boletín Anual Quinta Angustia*, nº 109, pp. 67-69.

madre dolorosa– y de resultado religioso post-conciliar¹⁴ (prescinde del tono apocalíptico de la muerte típico del *Dies Irae*). Consecuentemente, el estudio de esta marcha permite analizar la asimilación de elementos identitarios en un contexto del siglo xx; así como, valorar la trascendencia de los distintos mecanismos de personalización en la evolución del género. Su estudio obliga pues a plantear las perspectivas convergentes de tradición e innovación como premisas inherentes en la valoración de su génesis. Así como identificar elementos representativos, no sólo de un compositor consagrado como Castillo, sino de un momento histórico en el repertorio de la marcha procesional.

3.2. La tradición de género

En el primer apartado, el referente tradicional constituye el elemento generador para el planteamiento de la marcha de Castillo. Su estructura –claramente derivada del modelo de López Farfán– articula una forma ternaria clásica complementada con la utiliza-

14 «El Concilio Vaticano II expresó el deseo de que la debida y respetuosa reverencia respecto al culto divino se renovase de nuevo y se adaptase a las necesidades de nuestra época. Movidó por este deseo, nuestro predecesor, el Sumo Pontífice Pablo VI, aprobó en 1970 para la Iglesia latina los libros litúrgicos reformados, y en parte renovados. Éstos, traducidos a las diversas lenguas del mundo, fueron acogidos de buen grado por los obispos, sacerdotes y fieles. Juan Pablo II revisó la tercera edición típica del Misal Romano». En BENEDICTO XVI (2007). *Motu Proprio Summorum Pontificum sobre la «Liturgia romana anterior a la reforma de 1970»*. Roma. 7 de julio de 2007. Disponible online en: www.vatican.va/content/benedict-xvi/es/motu_proprio/documents/hf_ben-xvi_motu-proprio_20070707_summorum-pontificum.html [consultado el 05/10/2023].

ción de paralelismos temáticos –a modo de citas– de otras marchas, giros cromáticos de naturaleza retórica, descensos melódicos representativos en las marchas fúnebres y desarrollo de patrones secuenciales organizados en recurrencias temáticas y rítmicas frecuentes.

La elección de un modelo ternario con introducción, Tema A, transición –a modo de fuerte de bajos–, trío y reexposición de A obedece al antecedente creativo que Manuel López Farfán consolida a partir de *La Estrella Sublime*¹⁵ –en febrero de 1925– y que supone un avance evolutivo en el lenguaje del género procesional. Esta nueva propuesta, además de consolidar un esquema formal de referencia para obras posteriores, transforma el planteamiento del estilo fúnebre anterior e introduce el uso de cornetas y tambores como recurso instrumental descriptivo que colorea la introducción y exposición de la obra¹⁶. Su finalidad es crear un efecto de llamada, representativo en las bandas militares de cornetas y tambores, que ahora se fusiona con una plantilla de vientos completa y dirige el primer bloque temático hacia la sección de fuerte de bajos apoyada por el protagonismo de metales (trombones, bombardinos y tuba) y vientos de registro grave.

15 Partitura original manuscrita depositada en el Archivo de la Hermandad de la Hiniesta de Sevilla. Para ampliar véase CASTROVIEJO LÓPEZ, J. M. y CANSINO GONZÁLEZ J. I. (2023). *Farfanerías. Vida y obra de Manuel López Farfán*. Sevilla, Amazon Italia, pp. 262-263: 265-269.

16 *Ibid.*, p. 268.

Ante este modelo estructural (Imagen 3) Castillo utiliza una estructura ternaria que incluye las secciones de introducción (cc.1-8)- grupo temático A (Tema A, cc. 9-32); pequeña transición (sugiere un fuerte de bajos poco desarrollado, cc. 33-40; Tema A, cc.41-50); trío (Tema B, cc. 51-76) y reexposición de A (falsa reexposición, cc.77-90; reexposición grupo temático A, repite cc. 1-50 más un compás añadido de cadencia).

Introducción¹ – (cc.1-8)	Grupo temático A - A- transición ² - A (cc.9-51)	Trío - B (cc.53-76)	Reexposición de A (falsa reexposición)- Tema A (cc. 77-90) (cc.9-52)
¹ Planteamiento temático de variación en desarrollo			
² A modo de fuerte de bajos			

IMAGEN 3.

Esquema formal de la marcha.

En ella se aprecia el paralelismo con el referente de Farfán y se personalizan secciones como la introducción, el fuerte de bajos y la reexposición del grupo temático A. El primer ejemplo de reinterpretación formal aparece en la sección introductoria, en ella Castillo ofrece un modelo de «desarrollo progresivo» motivico-temático –generalizado por la Segunda Escuela de Viena en las primeras décadas del siglo xx¹⁷– que es adecuado ahora a un contexto tonal y procesional. Este recurso constructivo confiere un carácter de unidad expansiva al desarrollo temático de la obra y centra su exposición

17 El término de desarrollo progresivo es aplicado por Theodor W. Adorno en el análisis de la Sonata para piano de Alban Berg compuesta en 1910. En ADORNO, T. W.(1990). *Alban Berg*. Madrid, Alianza Editorial, pp. 49-55.

en el carácter generador de los motivos de la introducción. Se trata, en palabras de Adorno, de aplicar «una minuciosa construcción [...] gobernada con un mínimo de material ya dado» en la que «todos los temas que allí aparecen están ligados al tema principal». Como consecuencia, predominan procesos de «desarrollo por variación de los modelos más breves, vinculación con los restos motivicos y deducción de todo acompañamiento a partir de lo temático»¹⁸.

Ante esta práctica, la introducción de Castillo no puede ser más ilustrativa (Imagen 4). De hecho, en los ocho compases que conforman la introducción, encontramos el descenso de blancas de la cabeza de A (introducción cc.2-4, bajos y redonda redoblada en flautas y clarinete tercero), el compás segundo de A con los tresillos de corcheas (introducción c.1, articulado con dos negras al comienzo), el motivo de blanca y tresillo de negras de A¹ del compás 19 y de la transición a modo de fuerte de bajos de los compases 33-40 (introducción c. 5, bajos), su retrogradación rítmica articulada también en esa transición y superpuesta al motivo anterior (introducción c. 5, vientos en registro medio agudo) y los grupos de tresillos de negra de compases como el 38 de la transición (introducción, cc. 3 y 7). Todo ello responde a un mecanismo de «desarrollo progresivo» temático expuesto en la introducción y elaborado a lo largo de toda la marcha.

18 *Ibid.* p. 51

REINA DE LA PAZ
(Marcha Lenta) Manuel Castillo Aguilera, 1980

Rev. Juan Bustillos Cordero (Enero 2013)

IMAGEN 4.

Elaboración motívica de la introducción, cc. 1-8.

Junto a este elemento formal, la adhesión a una estética tradicional justifica en *Reina de la Paz* la utilización de la cita como génesis constructiva de los temas principales. Así, el Tema A se articula sobre un conjunto de ocho compases –divididos en dos grupos de cuatro– basados

en el giro melódico y motivico (Imagen 5) del tema principal de la marcha *Cristo de la Sangre* de Emilio Cebrián¹⁹.

Con toda veneración al Santísimo Cristo de la Sangre de Torrijos

R-3-42

Cristo de la Sangre

ARCHIVO MUSICAL LA CAMPANA

MARCA DE PROCESION

E. CEBRIÁN

GUIÓN EN SI♯

p dolce

p Bnos. y Sax.

(Caja Marcha piano)

Con 8º

tutti pp

pp

M. Pto

Tambor

IMAGEN 5.

Tema de la marcha *Cristo de la Sangre*, Emilio Cebrián, Toledo 1941.
Archivo Municipal de la Campana, Sevilla, cc. 1-14.

Concretamente, Castillo utiliza el descenso de blancas entre Re-La y la pequeña ampliación cadencial articulada que, en su caso, incluye un mayor grado de subdivisión con tresillos de corcheas y negras (Imagen 6). La evidente semejanza temática se reafirma en la segunda parte del tema principal de Castillo (cuatro compases a modo de consecuente) con un giro final hacia Mi redonda similar al utilizado por Cebrián entre los compases 5-8.

19 Marcha compuesta en 1941 y dedicada al crucificado homónimo de la localidad de Torrijos, en la provincia de Toledo. No se conserva la partitura original manuscrita. En: *Patrimonio Musical de Andalucía* (2023). Disponible online en: www.patrimoniomusical.com/bd-marcha-325 [consultado el 05/10/2023].



IMAGEN 6.

Tema A de *Reina de la Paz*, flautas cc. 9-16.

A partir de esta afinidad temática, la marcha de Castillo reafirma el interés del compositor por recuperar modelos del pasado y adecuarlos a una nueva propuesta musical. Su *Reina de la Paz* mantiene elementos constitutivos del referente de Cebrián como su tonalidad en Re menor –también presente en *La Estrella Sublime* y asociada al carácter funeral de la misa de réquiem²⁰–, el compás binario de dos por dos y el planteamiento del tema principal como un conjunto de ocho compases divididos en dos partes simétricas de cuatro a modo de antecedente y consecuente.

Esta analogía musical puede responder a la frecuente familiaridad que muestra Castillo con el lenguaje de otros músicos andaluces o españoles precedentes, así como con elementos del *folklore* popular. Esta característica –señalada por Tomás Marco como una especie de evocación²¹– constituye un elemento identitario de la producción de su primera época y vincula su estilo a modelos

20 Para profundizar sobre el *ethos* modal de la misa de requiem véase COTTON, J. (ca. 1100). *De musica cum tonario*, en MEYER, K. (1952). «The Eight Gregorian Modes on Cluny Capitals». *The Art Bulletin*, 34, 2, pp. 75-94, en especial en pp. 75-76; CHAILLEY, J. (1985). «Les huit tons de la musique et l'èthos des modes aux chapiteaux de Cluny». En: *Acta Musicologica*, 57, 1, pp. 73-94; y SCILLIA, C.E. (1988). «Meaning and the Cluny Capitals: Music as Metaphor». En: *Gesta*, nº 27, 1-2, pp. 133-148.

21 MARCO, T. (2003). *Manuel Castillo...*, p. 53.

musicales de Turina, Albéniz o Falla que son reinterpretados y dirigidos hacia lo que Castillo define como «una voluntad nacionalista»²² de tono andaluz. Como resultado de esta intencionalidad estética, la personalización del modelo de Cebrián ofrece a Castillo la posibilidad de recuperar el trabajo de la cita como elemento generador musical, así como revitalizar el interés por el repertorio procesional de los maestros clásicos de la primera mitad del siglo xx. Paralelamente, la popularización de la marcha de Cebrián, ampliamente difundida y característica de los repertorios de la Semana Santa andaluza y nacional, permite a Castillo desarrollar cierto carácter «popular» en su marcha y favorecer su interpretación ante un público que, en Semana Santa, escucha en la calle.

Esta asimilación del elemento popular²³, ejemplificado con el uso evidente de la cita, no va asociado necesariamente a una utilización del *folklore* como elemento imprescindible del carácter popular andaluz. De hecho,

22 *Ibid*, p. 54.

23 La importancia del referente popular puede concretarse en la cita del maestro Pedrell «Sobre la base del canto popular debía establecer cada pueblo su sistema de música» en PEDRELL, F. (1908). *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona. Ab notes històriques, biogràfiques y crítiques, transcripcions en notació moderna dels principal motius musicals y facsimils dels documents més importants pera la bibliografía española per En Felip Pedrell*. Barcelona, Palau de la Diputació, I, p. 34; para ampliar véase REY GARCÍA, E. y PLIEGO DE ANDRÉS, V. (1991). «La recopilación de la música popular española en el siglo xix: cien cancioneros en cien años». En: *Revista de Musicología*, 14, 1/2, p. 359; ÁLVAREZ LOSADA, C. (2017). *El pensamiento musical de Felip Pedrell (1841-1922)*. Barcelona, UAB, pp. 139-244. Disponible online en: www.ddd.uab.cat/pub/tesis/2017/hdl_10803_458674/cal1de1.pdf [consultado el 05/10/2023].

el propio Castillo detalla la naturaleza de su música como un modelo de «ser andaluz»²⁴ que permite evolucionar hacia planteamientos más abiertos e incorporar, como en el caso de su marcha, referentes temáticos de un compositor representativo de la Semana Santa no andaluz. De esta manera, *Reina de la Paz* reinterpreta el carácter clásico de los maestros de la primera mitad del siglo xx y ofrece un desarrollo temático de continuas analogías constructivas con modelos representativos como *Amarguras* de Font de Anta, la *Estrella Sublime* de Farfán o *Margot* de Turina (Imagen 7).

The image displays two musical excerpts. The top excerpt, titled 'La Estrella Sublime, cc.31-34', features three staves: Flute, Oboe, and Bassoon. The Flute and Oboe parts are marked *pp* and contain melodic lines with trills and triplets. The Bassoon part is marked *pp* and features a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom excerpt, titled 'Reina de la Paz, cc. 1-4', also features three staves: Flute 1, Oboe 1, and Bassoon. The Flute 1 and Oboe 1 parts are marked *f* and contain melodic lines with trills and triplets. The Bassoon part is marked *f* and features a rhythmic pattern of eighth notes. Brackets and arrows indicate correspondences between motifs in the two excerpts.

IMAGEN 7.

Correspondencias motívicas con *La Estrella Sublime*.

Finalmente, como elemento representativo de la tradición del género, Castillo utiliza giros cromáticos de naturaleza retórica característicos del simbolismo musical

24 MARCO, T. (2003). *Manuel Castillo...*, p. 54.

funeral. Concretamente, encontramos giros de cuarta cromáticos descendentes –a modo de *passus duriusculus*²⁵– que refuerzan el sentimiento de tragedia y pena (Imagen 8); así como giros semitoniales ascendentes (cc. 52-53 trompas) que recuerdan el carácter modal de la música hexacordal de la Baja Edad Media y el Renacimiento²⁶. Estos recursos cromáticos son integrados por Castillo dentro de un resultado fiel al carácter procesional de la marcha, pero consciente de la necesidad de enfatizar el simbolismo musical asociado a la muerte.



IMAGENA 8.

Passus duriusculus en bajos, cc. 35-38.

- 25 Sobre la utilización del *passus duriusculus* véase MONELLE, R. (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, Princeton University Press, p.73 y WILLIAMNS, P. (1998). *The Chromatic Fourth: During Four Centuries of Music*. Oxford, Oxford University Press, p. 69. Sobre el simbolismo de la muerte asociado al cromatismo descendente, véase MÜLLER-HARTMANN, R. (1945). «A Musical Symbol of Death». En: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nº 8, pp. 199-203; MONELLE, R. (2000). *The Sense...*, pp. 66-73; y BIAMONTE, N. (2012). «Variations on a Scheme: Bach's "Crucifixus" and Chopin's and Scriabin's E-Minor Preludes». En: *Intégral*, nº 26, pp. 47-89, en especial en pp. 49-51.
- 26 Estos giros eran conocidos como *subsemitonum* y se utilizaban frecuentemente en las zonas cadenciales a partir de la Escuela de Notre Dame (s. XIII) y durante el renacimiento temprano y medio (s. XV-medios s. XVI). Para una descripción más detallada de este recurso véase REESE, G. (1989). *La Música en la Edad Media*. Madrid, Alianza Editorial, p. 451.

En el caso del *passus duriusculus* su presencia es frecuente en obras como *El lamento de Dido* de Purcell, la *Misa en Si menor* de J.S. Bach, el *Preludio nº20* de Chopin o el *Requiem op 5* de Berlioz. Así como modelo melódico descendente, no necesariamente cromático, ejemplificado en la marcha fúnebre del tercer movimiento de la *Sonata para piano nº 2* de Chopin (Imagen 9). Ambas aplicaciones son frecuentes en el desarrollo melódico de Castillo y responden a una concreción expresiva del simbolismo asociado a la marcha procesional lenta.



IMAGEN 9.

Tercer movimiento de la *Sonata para piano nº 2* de Chopin, cc. 1-10.

La aplicación de estos recursos cromáticos permite enriquecer la armonía del grupo temático A, favorece los enlaces modulantes y sitúa el trío sobre un resultado más liviano en el que predominan modelos de imitación contrapuntística, giros secuenciales de *sub-semitonum* y una claridad textural –de reminiscencia vocal renacentista– acorde con el carácter lírico y contrastante de la sección (Imagen 10).

6

50

2.

Fin 8

Fl. 1ª

Fl. 2ª

Ob. 1º

Ob. 2º

Req.

Cl. Pral

Cl. 1º

Cl. 2º

Cl. 3º

Fag.

Sax. Alt. 1º

Sax. Alt. 2º

Sax. ten. 1º

Sax. ten. 2º

Sax. bar.

Trmp. 1ª

Trmp. 2ª

Trmp. 3ª

Trmp. 4ª

IMAGEN 10.

Giros de *subsemitonum* en el comienzo del Trío, cc. 53-56.

3.3. Modelos de personalización de la marcha procesional

De manera complementaria a la asimilación del referente tradicional, las particularidades estéticas de la producción de Castillo al comienzo de los años

ochenta favorecen el desarrollo de un estilo personal que trasciende los cánones clásicos de la marcha procesional. Concretamente, el año de la composición de su marcha, Castillo escribe también *Tempus*²⁷ (para piano) y *Romance*²⁸ (cuarteto vocal sobre textos de Luis de Góngora) y mantiene el desarrollo de un lenguaje propio que justifica la utilización de elementos de cierto carácter rupturista en el contexto de la música procesional. La prudencia a la hora de ponderar estas licencias musicales responde al carácter respetuoso que Castillo muestra hacia la estética procesional de su marcha y se concreta en un resultado equilibrado con las necesidades estilísticas del género.

Como ejemplificación de estos modelos de personalización podemos señalar: la debilitación de la sección de fuerte de bajos, la utilización de polaridades armónicas mediánticas de naturaleza estructural y la presencia de cromatismos en el desarrollo de una armonía colorista y enfática puntual. En el primer recurso, la utilización de una sección de fuerte de bajos constituye una característica –derivada del modelo de marcha de Farfán– que revitaliza el timbre de los metales frente a la alternancia y/o superposición de las maderas. Su integración –en el conjunto formal

27 La obra fue estrenada el 30 de abril de 1980 en la Sala Fénix de Madrid. En CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA. Disponible online en: www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/aniversario-del-estreno-de-tempus-de-manuel-castillo [consultado el 30/09/2023].

28 Escrito también en 1980, en FERNÁNDEZ MANZANO, R. (dir.) (2006). *Papeles...*, p. 168.

de la marcha– favorece el carácter temático de los metales y aporta un principio de contraste textural y tímbrico muy frecuente en el desarrollo del género de la marcha procesional.

Ante estas posibilidades sonoras y funcionales, la propuesta de Castillo ofrece un carácter temático en los metales de la ampliación cadencial del grupo temático A (cc. 25-32) fundamentado en el motivo tercero del antecedente de A (blanca y tresillos de negras) que se desarrolla con un juego de retrogradación rítmica –contrapuntística entre trompas y bombardinos– (Imagen 11). Sin embargo, la temática está todavía vinculada con A que reaparece en el compás 29 para cerrar esa sección en el compás 32.

IMAGEN 11.

Juego contrapuntístico entre trompas y bombardinos, cc. 20-29.

Posteriormente, la breve sección secuencial desarrollada entre los compases 33 y 40 mantiene el carácter temático –bajos en alternancia imitativa con maderas– con un diseño sacado de los dos primeros compases del antecedente de A (Imagen 12). Este hecho, sumado a la ausencia de material temático contrastante en los bajos –tan sólo se aprecia un toque de llamada de las trompetas entre los compases 33 y 36– y la inexistencia de una textura de acompañamiento de las maderas, diluye el carácter autónomo y contrastante de lo que sería una sección de fuerte de bajos académica y dirige su funcionalidad hacia una transición –de corte secuencial– destinada a enfatizar la tonalidad de dominante (La menor).

The image shows a musical score for a sequential section, measures 30 to 38. The score is arranged in a system with 14 staves. The instruments are: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, Reqd., Cl. Pnal., Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3, Fag., Sax. Alt. 1, Sax. Alt. 2, Sax. ten. 1, Sax. ten. 2, and Sax. bar. The key signature is one flat (B-flat major / F minor), and the time signature is 4/4. The score is marked with a '4' at the beginning of the system. A double bar line is placed at measure 30, with a '6' above it. A box highlights the sequential passage from measure 33 to 40. Above the box, there are two arrows pointing left and right, indicating the sequential nature of the passage. The text 'Hacia reexp. T.A' is written above the right arrow. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

IMAGEN 12.

Sección secuencial, cc. 30-38.

Rev. Juan Battilón Cordero (Enero 2013)

IMAGEN 12 (CONTINUACIÓN).

Sección secuencial, cc. 30-38.

En el apartado armónico, la madurez creativa de Castillo se concreta en la utilización de polarizaciones mediánticas con finalidad estructural que articulan las secciones principales de la marcha y mantienen el carácter de la escala menor. De esta manera, Re menor es elegida como tonalidad principal –presente en la introducción y el grupo temático A– asociada al simbolismo funeral del ritual de difuntos. Complementariamente, el trío se sitúa en Si^b menor (tercera descendente de Re) y la vuelta al Tema A es precedida por una falsa reexposición en Sol menor (tercera descendente de Si^b) que evoluciona a Si^b menor y Fa como polaridad mediántica previa a la reexposición final. El resultado muestra una tensión armónica moderada por el uso de las terceras descendentes y coherente con la finalidad estructural de la marcha (Imagen 13).

Introducción (cc.1-8) Re menor	Grupo temático A - (cc.9-51) Re menor	Trío- (cc.53-76) Si b menor	(falsa reexposición)- (cc. 77-90) Sol m (Sol m-Si b m-F)	Tema A (cc.9-52) Re menor
--------------------------------------	---	-----------------------------------	---	---------------------------------

IMAGEN 13.

Esquema armónico de la marcha.

Finalmente, el apartado del cromatismo colorista usado por Castillo presenta también un marcado carácter estructural al ofrecer mayor densidad en las zonas de preparación o transicionales, frente al ritmo armónico más pausado de las partes temáticas. A modo de ejemplificación, la introducción ofrece giros de segundo grado con tercera rebajada que cromatiza hacia quinto y la sucesión de quinto menor, sexta aumentada francesa y quinto dominante para entrar en el grupo temático A (Imagen 14).

Re m

3 4 5 6 7 8

II₇_{3b} V₀₉ de F V VII F VI V_{3#} 6ª A francesa V

IMAGEN 14.

Progresión armónica de introducción, cc. 3-8.

De manera análoga, Castillo desarrolla una secuencia de enfatizaciones por círculos de quinta –algunas con acordes alterados– en la transición de La menor (cc. 33-40) y sorprende estructuralmente con la tonalidad de Sol menor en una falsa reexposición (c. 77) que evoluciona hacia Si bemol menor (c. 82) y Fa Mayor (c. 87) como final.

Estos ejemplos de color armónico llegan a adquirir mayor densidad en forma de acordes de novena que al invertirse generan choques de segundas a modo de pequeño clúster (Imagen 15). Como referencia de este uso colorista de la armonía, Castillo prepara el acorde de novena de dominante del compás 16 (ampliación cadencial del Tema A) con el descenso cromático de un La \flat en el compás 15 (en tritono con el mi natural del bajo genera una dominante de la bemol con quinta elevada) y configura la interválica de la dominante de Re menor (compás 16) en intervalos de segunda en los metales (bombardinos y trompas).

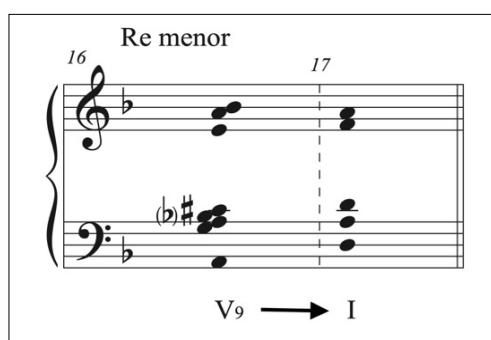


IMAGEN 15.

Novena con choque de clúster, cc. 16-17.

Todos estos elementos de personalización conviven en un planteamiento fiel al carácter musical de la marcha procesional y constituyen motivos de diferenciación estilística propios del lenguaje del compositor. Sin embargo, pese a la complejidad que muchos de ellos ofrecen, se limitan a favorecer el discurso musical de la estructura de la marcha sin pretensiones ajenas a la naturaleza del género o que puedan dificultar su desarrollo en el contexto procesional de la calle.

4. Conclusiones

El estudio de la única obra para banda de Castillo nos permite valorar la trascendencia que esta composición tuvo en su catálogo musical. Desde un punto de vista sociológico, *Reina de la Paz* responde a la necesidad de escribir para una de las formaciones más populares de la Semana Santa de Sevilla. Castillo, como buen músico sevillano, participa con la composición de su marcha y adapta su lenguaje a una estética avalada por una fuerte tradición de amplio repertorio.

Su aportación al género muestra el interés del compositor por una música ampliamente popularizada en Sevilla y que además es netamente andaluza. Este valor apoya la inclinación estética de Castillo por desarrollar un lenguaje propio que sea siempre andaluz. Una adecuación a la evolución musical que no pierde el referente de lo que podríamos llamar un tono nacional e identitario y que dirige con *Reina de la Paz* hacia la música procesional.

En el apartado más musical, la marcha de Castillo obedece a un planteamiento fiel al academicismo formal del modelo de Farfán y confirma la adecuación a la estética del género. Su paralelismo temático con el referente melódico del tema de *Cristo de la Sangre* de Cebrián permite valorar la adecuación del elemento popular y la cita en el resultado de Castillo, así como de los distintos mecanismos constructivos que personalizan su resultado. Se trata pues de una aportación

al género, en la que el lenguaje de Castillo se muestra moderado y fiel al carácter expresivo de la marcha funeral lenta. Su desarrollo carece de complejidades rítmicas y es coloreado con texturas contrapuntísticas y giros cromáticos de intencionalidad retórica.

Como decía Tomás Marco²⁹, Castillo «es un músico grande y, por tanto, es un compositor complejo». Su capacidad de adecuación a estéticas tan estereotipadas como la de la marcha procesional da muestra de ello y ofrece la maestría del compositor que, pese a la evolución estilística de un momento histórico concreto, es capaz de asimilar y reinterpretar un género tan ajeno a los movimientos de vanguardia de la segunda mitad del siglo xx.

Tras la finalización de su marcha, Castillo no volvió a escribir para banda nunca más. La no elección de su obra como ganadora del concurso de marchas, así como la escasa proyección del estudio de los géneros bandísticos dentro de los planes de estudio de composición, relegó su *Reina de la Paz* a una muestra de repertorio aislada y muy poco interpretada. Una referencia que, pese a su escasa difusión, permite valorar la necesidad de integrar el estudio de este tipo de repertorios como contenido curricular de la especialidad de composición y garantizar la pervivencia del mismo bajo unos criterios de calidad.

Si Castillo siendo «un compositor grande» escribió una marcha, todo aquel que se enfrente a la composición debería tener la oportunidad de conocer, valorar

29 MARCO, T. (2003). *Manuel Castillo...*p. 15.

y asimilar las particularidades estéticas y constructivas de un ejemplo de nuestro legado musical. Con *Reina de la Paz*, Castillo consigue unir dos realidades actualmente separadas e incluso en ocasiones enfrentadas: la académica y la popular. Su resultado corrobora que la unión de las mismas es posible y potencia una visión musical que, además de andaluza, es complementaria y necesitada de una atención seria que recupere su valor y presencia en el ámbito institucional de los conservatorios de música y la universidad.

Referencias bibliográficas:

ADORNO, T. W. (1990). *Alban Berg*. Madrid, Alianza Editorial.

ÁLVAREZ LOSADA, C. (2017). *El pensamiento musical de Felip Pedrell (1841-1922)*. Barcelona, UAB, pp. 139-244. Disponible online en: www.ddd.uab.cat/pub/tesis/2017/hdl_10803_458674/cal1de1.pdf [consultado el 05/10/2023].

Archivo de la Hermandad del Calvario, Sevilla. Disponible online en: hermandaddelcalvario.org/patrimonio-musical/ [consultado el 05/10/2023].

BENEDICTO XVI (2007). *Motu Proprio Summorum Pontificum sobre la «Liturgia romana anterior a la reforma de 1970»*. Roma, 7 de julio de 2007. Disponible online en: www.vatican.va/content/benedict-xvi/es/motu_proprio/documents/hf_ben-xvi_motu-proprio_20070707_summorum-pontificum.html [consultado el 05/10/2023].

BIAMONTE, N. (2012). «Variations on a Scheme: Bach's *Crucifixus* and Chopin's and Scriabin's E-Minor Preludes». En: *Intégral*, nº 26, pp. 47-89.

CÁMARA, A.; LARRINAGA, I. y MORO VALLINA, D. (2011). «Música y creación contemporánea en España: la Generación del 51». En: *Bibliografía temática*, nº 18, pp. 403-462.

- CASTROVIEJO LÓPEZ, J. M. y CANSINO GONZÁLEZ J. I. (2023). *Farfanerías. Vida y obra de Manuel López Farfán*. Sevilla, Amazon Italia.
- CASTROVIEJO LÓPEZ, J. M. (2014). «La *Marcha fúnebre* de Rafael Cebberos (1868): la composición procesional más antigua dedicada a una cofradía sevillana». En: *Boletín Anual Quinta Angustia*, nº 109, pp. 67-69.
- Centro de documentación musical de Andalucía. Disponible online en: www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/aniversario-del-estreno-de-tempus-de-manuel-castillo [consultado el 05/10/2023].
- CHAILLEY, J. (1985). «Les huit tons de la musique et l'èthos des modes aux chapiteaux de Cluny». En: *Acta Musicológica*, 57, 1, pp. 73-94.
- COTTON, J. (ca. 1100). *De musica cum tonario*, en MEYER, K. (1952). «The Eight Gregorian Modes on Cluny Capitals». *The Art Bulletin*, 34, 2, pp. 75-94.
- FERNÁNDEZ MANZANO, R. (dir.) (2006). *Papeles del festival de música española de Cádiz*. 2.
- GALIANO DÍAZ, J. C. (2019). «Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898): una revisión histórica». En: *Bandas de Música: Contextos interpretativos y repertorios*. Granada, Libargo, pp. 149-171.
- MARCO, T. (2003). *Manuel Castillo. Transvanguardia y postmodernidad*. Málaga, OFM.

MONELLE, R. (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, Princeton University Press.

MÜLLER-HARTMANN, R. (1945). «A Musical Symbol of Death». En: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nº 8, pp. 199-203.

OTERO NIETO, I. (2011). «La enseñanza de la música en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XIX». En: *Temas de estética y arte*, nº 25, pp. 144-176.

— *ABC Sevilla*, (14-02-1980), p. 31. Disponible online en: www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19800214.html [consultado el 05/10/2023].

Patrimonio Musical de Andalucía (2023). Disponible online en: www.patrimoniomusical.com/bd-marcha-325 [consultado el 05/10/2023].

PEDRELL, F. (1908). *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona. Ab notes històriques, biogràfiques y crítiques, transcripcions en notació moderna dels principal motius musicals y facsímils dels documents més importants pera la bibliografía española per En Felip Pedrell*. Barcelona, Palau de la Diputació, I.

REESE, G. (1989). *La Música en la Edad Media*. Madrid, Alianza Editorial.

REY GARCÍA, E. y PLIEGO DE ANDRÉS, V. (1991). «La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años». En: *Revista de Musicología*, 14, 1/2, pp. 355-373.

- SÁNCHEZ GÓMEZ, P. J. (1999). *Manuel Castillo. Su obra en la prensa escrita (1949-1998)*. Sevilla, CSM Manuel Castillo.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, V. (2014). *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén e Instituto de Estudios Giennenses.
- SCILLIA, C. E. (1988). «Meaning and the Cluny Capitals: Music as Metaphor». En: *Gesta*, 27, 1-2, pp. 133-148.
- WILLIAMNS, P. (1998). *The Chromatic Fourth: During Four Centuries of Music*. Oxford, Oxford University Press.