

**LAS MARCHAS PROCESIONALES
DE LA SEMANA SANTA DE SEVILLA**

Ignacio Otero Nieto

RESUMEN

Las marchas de procesión que se interpretan en Sevilla han pasado por diversos momentos desde las escritas en el estilo de las que se utilizaban en todos los países europeos hasta llegar a darles una cierta visión localista que, cuando esto ocurría, se debía al uso de muy contadas melodías populares que sólo eran utilizadas en la parte de la partitura en que estas estaban comprendidas. Hubo conatos de innovación pero epidérmicos y episódicos que no interesaban al cuerpo de la obra, por lo que ésta fue víctima del más completo inmovilismo, hasta el punto de que, en general, están compuestas con los mismos materiales que hace ciento cincuenta años. Es cierto que hubo un gran innovador: Manuel Font de Anta con “Soledad, dame la mano” obra impresionista, escrita dentro de época, pero que, desgraciadamente, no ha tenido continuadores.

SUMMARY

Processional marches in Seville have had several changes: at the beginning marches were composed in the same style of those done in other European countries, but later on they got a peculiar local style. It happened that melodies taken from popular musical compositions were used for religious processions. Later on, there were attempts to compose more original musical pieces, but without much exit, so much so that the same musical compositions were used since one hundred forty years ago. There was the exception of the works composed by Manuel Font de Anta, who in his *Virgin of Loneliness, give me your hand* started a new style of processional marches, but there were no followers of that newness.

Al escribir sobre las marchas fúnebres y no tan fúnebres interpretadas en las procesiones de penitencia de la Semana Santa de Sevilla me parece conveniente tratar de algunas de las fases que han motivado su desarrollo hasta llegar al día de hoy.

En primer lugar hay que recordar que la marcha fúnebre es común a todos los países de nuestra cultura, aunque en el asunto que tratamos las más antiguas de que tenemos noticias proceden del siglo XIX, con una salvedad: que los títulos no se refieren a advocaciones del Señor o de la Virgen, sino a determinados momentos de la Pasión: *La Caída*, (1877), *La Pena*, *El Perdón*, *De Herodes a Pilatos*, *El Llanto*, (1885) *Cor Jesu porta coeli*, y *Stabat Mater*, o simplemente se denominaban marcha fúnebre como las de Chopin, Thalberg, Josneau, Taboada, Zabala, etc.; las compuestas sobre la propia Marcha Fúnebre de la IIIª Sinfonía de Beethoven, el segundo número de la Suite Peer Gynt, La muerte de Ase, de Grieg, etc; otras forman parte de recuerdos o de hechos dolorosos sufridos por el compositor : *A la memoria de mi padre*, *Pobre Carmen*, *Muerta*, *En paz descanse*, *Una lágrima*, *Tristes recuerdos*, *Último adiós*, *Desventura*, *Sobre la tumba*, *Llorad*, *Cortejo fúnebre*, *Visita a la tumba*, *Lamentación*, etc., y las que hacen mención a héroes y personajes notables en la vida local y nacional: *Daoíz y Velarde*, *Cuatro notas a la memoria de Gayarre*, *A la memoria de Eslava*, *A la memoria del General Chinchilla*, *A la memoria de Umberto*, *A la memoria de Pozzoni*; pero la palma se la llevan las adaptaciones de óperas famosas: *Tosca*, *Don Sebastián*, *Jones*, *Amleto*, *Juana de Arco*, *La Kovantchina*, *Gran marcha de Gioconda*, sin que pudiera faltar tratándose de música operística *A la memoria de Rossini*, la elaborada sobre el tema del *Ave Maria*, de *Otelo*, y las del entonces tan controvertido Ricardo Wagner del que se escucharon marchas sobre motivos de Rienzi y Otelo así como la grandiosa de *El crepúsculo de los dioses*.

Cualquier motivo conocido del pueblo era aprovechado en este loco consumo de músicas con aires apropiados para confeccionar una marcha de procesión, hasta el punto de existir una sobre los Estudios Sinfónicos de Schumann, ahí es nada...por lo que no se quedó atrás como fuente de inspiración el famoso *Miserere* de Eslava que dio lugar al nacimiento de sendas partituras inspiradas en los versículos *Benigne* y *Miserere*, siendo así conocidas.

No deja de ser curioso que, exceptuando la de Chopin, la marcha más antigua que conocemos, que data de 1868, fuera compuesta por un excelente pianista cordobés, Rafael Cebreros (afincado en Sevilla desde sus vuelta de París donde perfeccionó sus estudios musicales) para la Hermandad de la

Quinta Angustia, por lo que indiscutiblemente es la cabeza de la literatura musical de este género mientras no se demuestre lo contrario. Han de pasar veintisiete años para que aparezca otro título, esta vez debido a José Font Marimón, título que, curiosamente, es el mismo que el anterior, es decir dedicado a la Pontificia, Real Hermandad y Cofradía de nazarenos del Dulce Nombre de Jesús, Sagrado Descendimiento de Nuestro Señor Jesucristo y Quinta Angustia de María Santísima.

Un paso importante, no porque aporte nada nuevo en lo tocante a técnica pues sigue la inercia operístico - romántica del siglo dentro de un elemental tratamiento de los elementos musicales que emplea, lo da Vicente Gómez Zarzuela con su "*Marcha fúnebre a la memoria de Alberto Barrau*", estudiante de canto que intervenía junto a otros muchachos entusiastas de su edad en los celebrados cultos de la Hdad. del Valle en el Santo Ángel que dirigía el primero de ellos, marcha que debe su existencia a la muerte del citado Barrau en el trágico hundimiento del vapor San Juan de Aznalfarache en el río Guadalquivir. Pasados los años, concretamente en 1917, esta obra pasó a ser denominada *Virgen del Valle* como desde entonces es conocida, que por sus proporciones muy medidas, su expresividad y elegancia en el discurso ha quedado con oda justicia como una de las clásicas del repertorio.

VIRGEN DE LA VICTORIA, DEL PROFESOR BERMUDO, PRIMERA MARCHA DEDICADA A UNO DE LOS SAGRADOS TITULARES.

El terreno se estaba preparando para las variaciones que en este campo iban a producirse, cuya primera y loable idea corresponde al Profesor Bermudo quien, dos años antes de finalizar la centuria, dedica una marcha con el nombre de *Virgen de la Victoria*, la bellísima imager de la popular Hdad. de las Cigarreras, que, por cierto, no pudo tener un estreno más feliz al hacerlo la Banda de Ingenieros, una de las máspreciadas de la nación, que se había desplazado a nuestra ciudad para acompañar a varias procesiones. El primer e importante paso está dado, con lo que se inaugura una nueva etapa en la que da comienzo el largo rosario de obras dedicadas a nuestras Advocaciones. Pero el profesor Bermudo había inaugurado el camino más natural dado el fin para el que estas partituras eran compuestas, por lo que los títulos en los que se hacían constar los nombres de los Sagrados Titulares se sucedieron a velocidad vertiginosa: nace el siglo XX y en el primero de sus años aparecen de repente cuatro marchas: *Ntro Padre Jesús de la Pasión*, del casi adolescente Joaquín Turina; *Las Tres Caidas*, de Manuel Castillo; *Coronación de espinas*, de Manuel Lerdo de Tejada, y *Esperanza*, de Manuel López. Nos encontramos en el comienzo del auge de estas composiciones, lo que anima a la Srta. S.F. a escribir *La Sagrada Lanzada*, lo mismo que al concertista de piano Gárcía del Busto a añadir una nueva obra al repertorio de la Virgen de la Victoria.

EL SIGLO XX: UN GRAN GUIISO EN EL QUE TODO CABE.

Este amplísima etapa comenza en los primeros años del nuevo siglo, concretamente en 1902 en que el músico de primera del Regimiento de Soria N° 9, Francisco Soler Fidaura idea una nueva marcha que tenía la particularidad de incluir en su contexto el toque de Oración que se interpreta con todo lujo de instrumentos en los actos castrenses más señalados si en ellos existe Banda de Música, y cuando no su intaerpretación queda confiada a un corneta experimentado. Sea de una u otra forma, su ejecución constituye siempre un momento lleno de emoción, resaltada ésta en el primer caso por las armonías de que, en su momento, fuera recubierta por manos diestras.

En el aspecto religioso está fuera de toda duda que resulta impecable la inclusión de dicho toque en una marcha fúnebre. Hasta donde me ha sido posible averiguar, Soler fue el primero en abrir la puerta a las innovaciones en

este género, y si principio requieren las cosas, en este sentido hace tiempo que se debió pedir a voces no el principio, sino el final de esta mentalidad equívoca en la interpretación de nuestras marchas de procesión, por lo que nunca he llegado a comprender, y en esas sigos, que en Semana Santa se puedan denominar las marchas de otra manera que fúnebre, me refiero a las llamadas lenta, regular, etc., etc. que, en cambio sí tienen cabida en las procesiones de gloria, pues aunque el climax debe ser siempre el religioso, no puede ni debe ser igual el estado de ánimo que debe crearse en uno u otro caso. Y, sin embargo, se han llegado a confundir de tal forma los “factores” que en Semana Santa suenan marchas propias de las procesiones de gloria, y en éstas las de Semana Santa.

Por lo que se ve, Soler Fidaura era un entusiasta compositor de marchas fúnebres, pues de las varias de que tenemos noticias sabemos que dedicó una a D^a Amalia Peinador, Vda. de Urquiza y que en el mismo año que escribiera la que ha motivado estas consideraciones escribió otra “A la memoria del General Chinchilla”, el cual, en 1968 había desempeñado el Gobierno Militar de Sevilla, partitura que alcanzó cierto favor como lo demuestra la frecuencia de sus ejecuciones y que unos años más tarde fuera solicitada por los hermanos de la Virgen de la Amargura para que sonara en su desfile procesional.

NUEVA APORTACIÓN DE FIDAURA: LA MARCHA CON CORNETAS Y TAMBORES.

Hasta aquí todo bien, sin nada que objetar, la marcha fúnebre rompe con la tradición y se altera aunque sin perder un ápice de su sentido natural y, por supuesto, la oración que añade Soler a su partitura le confiere un carácter incluso más religioso. Pero es que mientras no se demuestre lo contrario, el Sr. Soler llegó a más, a muchísimo más, pues, sólo dos años más tarde, la Banda de Música del Regimiento de Soria N^o 9 interpreta dos marchas en las que por vez primera, incluye cornetas y tambores, con lo que da un vuelco total a este tipo de manifestación musical cofradiera, pues ha nacido un nuevo tipo de marcha, más brillante, más sonora, más lucida que la que le ha antecedido hasta ahora, pero menos fúnebre. El hallazgo va a tener muchos imitadores, pero a cambio de perder carácter, esa atmósfera más recogidda de tristeza, de música de duelo - si se me permite la expresión - que hasta ese momento ha tenido y seguirá teniendo siempre que se siga aquella manera de hacer y sentir, porque el ritmo marcial, contagioso y potente, acabará por dominar en estimables producciones llenas de efectos y, a veces, de muy buena escritura musical que,

como han recogido la idea plasmada por Font Marimón en *La Quinta Angustia*, incluyen una sección totalmente rítmica que, a veces, lo que sustenta es una nadería musical, pero como el ritmo es el elemento más natural y vivificante de la naturaleza, pasa desapercibida tanta pobreza de contenido como, a veces, o muchas más de lo conveniente, se encuentra en ciertos ejemplares.

La razón de que este nuevo tipo se extendiera y llegara hasta hoy la encontramos en que, partiendo de su mismo iniciador, al estar las marchas de las cofradías interpretadas por las Secciones de Música de los distintos Regimientos que guarnecían la capital y conociendo a la perfección sus músicos mayores el arte de la composición - al ser éste uno de los ejercicios fundamentales en las oposiciones para acceder al puesto - han escrito gran número de marchas que, como no puede ser de otra manera, llevan cierta impronta militar, lo que ha hecho que esta divergencia creada por Font Marimón se fuera, no solo manteniendo, sino acrecentando hasta llegar al estado que hoy conocemos.

Este aire cuasi marcial a que hago referencia en las obras escritas por los directores militares rezuma nobleza y austeridad en el toque de las cornetas, virtudes éstas que las hacen fácilmente identificables desde que empiezan a sonar. En cambio, fuera del ámbito castrense ha habido licencias que a nada han conducido como no sea al mal gusto y a la chabacanería al crear espectáculo y propiciar con ello las mecidas de los pasos y el aplauso “incontenible” - como diría un reportero de entonces - que da motivo a estas consideraciones y, aunque no con esta palabras pero sí con otras parecidas, se ha leído o escuchado en algunos medios en nuestros días. Esto dicho sin desmerecer las que se han hecho con la seriedad conveniente.

Era digno de admirar el soberbio cuadro que presentaba, pongamos por ejemplo, la muy nutrida Banda de Música de Soria n.º 9 con su sección de cornetas y tambores cuyo sonido era tan lleno, tan brillante, que sólo con los ecos que producía a través de los vericuetos de calles y callejones del centro de la ciudad podía escucharse e identificarla sin lugar a dudas.

Entre tantos títulos como componen este repertorio las que más han calado en el pueblo y por sus bondades han llegado a conseguir esa categoría máxima que es ser consideradas como “clásicas” al haber sido escritas con arreglo a los cánones tradicionales y, por lo tanto, mantenerse en el tiempo en la corta nomina de las elegidas se encuentran: *Estrella sublime*, de Farfán, *Corpus Christi*, de autor anónimo, (militar, con entera seguridad, pues el aire, el tratamiento rítmico y el estilo netamente castrenses no admiten dudas), *Pasa la Virgen Macarena*, de Gámez Laserna y *Esperanza Macarena*, de Pedro Morales.

En cuanto a *Estrella sublime* es, a mi juicio, la mejor aportación hecha por López Farfán pues guarda perfecto equilibrio entre sus partes, buena escritura, fina y rica inspiración, aunque italianizada, como es de suponer, dado el momento de su composición.

MARCHAS DE TROMPETAS Y TAMBORES.

Distinto es el toque de cornetas con sólo el acompañamiento de tambores, conjunto que en su pura simplicidad, severidad y ritmo persistente commueve el alma de los circunstantes al paso de una imagen de Cristo clavado en la Cruz posiblemente más que otras combinaciones instrumentales, pero esto no tiene nada que ver con Soler Fidaura. Los que lo vivimos añoramos esta impresionante estampa de nuestros Crucificados procesionar con el sonar de los tambores de cualquiera de los Regimientos acuartelados en la ciudad, impresión que subía de punto cuando estos instrumentos lo hacían con los parches aflojados en señal de duelo por la Muerte del Redentor. Son momentos que difícilmente pueden olvidarse. Hoy, en cambio, la escena en lo que atañe a esta música ha variado como de la noche a la mañana: se ha perdido esta severidad que se había mantenido durante tantos años y ha dado paso a lo que parece ser un fenómeno actual y es la alteración del ritmo, algo inexplicable cuando la razón de ser de estos instrumentos de percusión no es otra que ayudar al mantenimiento uniforme de una misma línea de marcha, por lo que no es lógico que exista esta malformación y que se mantenga inalterable desde hace varios lustros.

También ha habido variación en el papel reservado a las cornetas, que primero devinieron en las de llaves capaces de producir mayor número de sonidos que los cinco rotundos y valientes propios de la natural, pero no contento con esto aparecieron y no tardaron en proliferar unos conjuntos formados por numerosos instrumentos de metal que, en realidad, no son ni carne ni pescado, que abrigan a unos clarines solistas que hacen tales alardes en la producción de sonidos que llegan a ser molestos de puros agudos y que no dicen nada, pero que a cierta parte del público sí parece decirle mucho; pues que con su pan se lo coman. Pero lo cierto y verdad es que estas innovaciones han acabado con el toque simple y serio tradicional a cambio, no pocas veces, de cierto número de marchitas ramplonas que desdican del nivel cultural - musical de Sevilla.

EL CONCEPTO DE LO FÚNEBRE SIGUE SU DECADENCIA

La puerta a las innovaciones estaba abierta y la marcha de procesión comenzaba a entrar en una crisis que adquiere su punto álgido en estos primeros veinte años en los que, al aflorar de modo singular todas las tendencias posibles, se establece con mayor fuerza la pugna entre lo fúnebre y lo justo en el sentido del canon que, hasta ahora ha tenido una doble acepción : la persecución de un relativo sentido religioso y la del equilibrio que debe existir entre sus partes, siendo, además, presididas ambas por el buen gusto que el pueblo, sabio cuando lo es, y en este caso lo fue, ha mantenido enhiesto a lo largo de la historia en cierto número de partituras de este género.

A mismo tiempo una parte de este pueblo ayudaba a la proliferación de ciertas marchas cuyos ingredientes eran extraños al mundo creado por la tradición y la práctica compositiva del género, puesto que provenían de la música ligera que, en el mejor de los casos, se cantaba por todos en los ratos de ocio y diversión, y como era la hora de las cornetas las bandas que las tocaban eran seguidas por grupos de personas, a veces numerosos, que jaleaban y aplaudían sin recato alguno a los instrumentistas que tales cosas hacían, los cuales grupos faltaban gravemente a las más elementales normas de convivencia porque, al tratarse de una manifestación religiosa, solo son admisibles dos formas de comportamiento: la de vivirla si se tienen esos sentimientos, o la de contemplarlas con el respeto que se debe a las personas que los profesan. En caso contrario, el sentido común, cuando se disfruta de él, dice que el que no esté de acuerdo dé media vuelta y se marche a otro lugar, que sitio hay para todos en la viña del Señor.

APARECEN LA SAETA Y LÓPEZ FARFÁN

Quien más pronto aprovechó para sus afanes este aire de apertura fue Manuel López Farfán, pero no en un sentido de avance, porque a pesar del número de partituras que compuso, éste, musicalmente no solo no progresó, sino que no se movió siquiera del lugar en que estaba en el siglo anterior. Y ello obedece a que este músico solo llegó a alterar en algo lo que hasta entonces se había hecho que era correcto y comedido, con lo que no quiero decir que todas las composiciones tuvieran la misma calidad ni que esta fuera excepcional, pues no viene mal recordar que por aquellos años escribían los que estaban facultados para hacerlo, y que el carácter dominante era el de la seriedad, sin

concesiones a lo profano. Porque si en el Motu propio de San Pío X que vino a purificar la música sagrada se decía que cuanto más se acerque una melodía al canto gregoriano mas apta es para el culto divino, en este caso podríamos decir que cuanto más se aleje una marcha de la mencionadas influencias nocivas más conveniente será para acompañar a las sagradas imágenes.

Esta inclinación que demuestra este músico militar para alterar a su gusto, como digo, el sentido de la marcha comienza en 1904 en que hace dos incursiones en este campo: Una referente a lo que atañe al sonido con la inclusión de un instrumento a todas luces exótico entre nosotros como es la lira, la cual no introdujo en una obra suya, sino en el arreglo que hiciera de la marcha titulada *Gioconda*, de la ópera del mismo nombre, de Ponchielli, con lo que alteró los timbres tradicionales del género.

La segunda innovación consistió en añadir una saeta a la marcha “*Spes nostra*” que escribiera a la Virgen de la Esperanza de la Macarena y que, como todo lo que se siente y conoce entusiasmó a los macarenos en la famosa entrada de la Virgen en el Arco hacia la iglesia de San Gil Abad, especialmente cuando el canto popular sonaba en su justo y esperado momento. El invento, como se ve, tuvo éxito, tanto, que aún hoy pervive ese modelo de marcha que pudiéramos denominar, si no lo ha sido ya “con inclusión de saeta”. Esto venía a darle una cierta pincelada de sevillanía por el uso del documento popular, pero solo a la parte que comprendía esta melodía porque el tipo de marcha seguía siendo el que se hacía en Italia, Alemania, Francia, etc, y los materiales musicales a veces podían devenir en zarzueleros, y al no aprovecharse los elementos de este documento popular estos no informan los desarrollos y discursos, por lo que carecen de la vida necesaria que pudiera darle ese marchamo, porque en caso contrario se convierte en el consabido tópico del que no están faltas parte de nuestras marchas de procesión, y en vez de resultar sevillanizadas surten el efecto contrario al desembocar en el lugar común, lo que dicho sin utilizar paños calientes se puede traducir perfectamente por mediocridad que necesariamente lleva a la vulgaridad como ocurriera con esta inclusión con la que apareció el germen que, poco a poco, va a minar la marcha que, nunca debió perder su carácter fúnebre. A todo esto, la saeta también fue inoculada por el virus de lo flamenco que flotaba en el ambiente y que fue creciendo hasta el punto de hacer desaparecer la denominada saeta popular, cosa que si no ocurrió de momento, no tardaría mucho en hacerse, porque como siempre se ha dicho: es mejor no tentar al diablo.

La diferencia entre una y otra saetas estriba en que la primera se distingue por la sencillez de sus elementos melódicos que conducirán al

reconocimiento y pronta contemplación del texto, lejos de los inacabables melismas con que se ejecutan no pocas de las segundas, de ahí que la popular fuera cantada por cualquier persona del pueblo que de este modo deseara rezar a la imagen de su devoción, en tanto la flamenca necesitará un cantaor o cantaora profesionales para su interpretación, con lo que también en este género aparece el virtuosismo, que no es lo más recomendable para esta clase de música según pronunciamiento de la autoridad eclesiástica.

Creo que no vendría mal recordar que este conjunto de ritmos, melodías y armonías propias que configuran la música popular española, que no era el caso de nuestro músico en esas obras, hacía tiempo que habían sabido utilizarlo con otra categoría artística compositores franceses y rusos así como Barbieri, Chueca, Chapí y otros de todos conocidos, y por los años en que nacen estas marchas de que trato nuestro Jerónimo Jiménez estaba en la plenitud de su fama, luego entramos en el campo de lo pinturero más que en el de un profundo y auténtico sevillanismo.

Ahora sí que se ha abierto la puerta y por ella pasarán muchos autores de mejor o peor fortuna y, en particular, desde la famosísima *Amarguras*, de Font de Anta hasta nuestros días, porque la idea de Farfán ha tenido no pocos seguidores.

Estas mismas causas hicieron que el giro llevado hasta ahora se torciera más pronto de lo pensado al no tardar en representarse por vez primera la escena de hacer subir un trompeta a un balcón para que interpretara la saeta de la marcha así llamada en el momento oportuno de su transcurso, con lo que dio comienzo la aparición de la búsqueda de lo vistoso, de lo teatral, de lo que gusta al vulgo cuando éste carece de la guía que le podía haber proporcionado la prensa - a lo que cabe preguntarse quién se la proporcionaba a ésta cuando parte de la crítica musical estaba a cargo de simples gacetilleros - es decir, todo lo contrario de la misión que la música tiene que desempeñar en estos casos. No es casualidad que este hecho que narro ocurriera por vez primera con la citada partitura de Lopéz Farfán al que hay que prestar mucha atención porque no acabará aquí su búsqueda de efectos, antes al contrario, tratará de llevar a cabo los que se le vayan ocurriendo, que no serán otra cosa que aditamentos de mejor o peor gusto como el ya citado empleo de la lira o el de ocarinas que no ayudan precisamente al carácter exigido, por lo que es oportuno preguntarse qué tiene esto que ver con la Semana Santa. Lógicamente no añaden nada a la marcha como no sea concitar la atención de los entusiastas del género que se agolparían sedientos de novedad en detrimento de la severidad propia de estos días tan santos que los sevillanos sienten como el resto de la

cristiandad, digan lo que digan ciertas mentes folcloristas, baratas y oportunistas, porque la muerte del Salvador debe causar a los creyentes el mismo dolor y estupor en Sevilla que en Manila.

El caso es que, como digo, nuestro buen músico no cesaba en sus superficiales experimentos filarmónicos que, repito, hacía con los mejores deseos de servicio, pero era un músico formado en plena efervescencia teatral tanto en lo relativo a la ópera como a la zarzuela de la que llegó a escribir varias, y como consecuencia buscaba el efecto en sus obras como el hecho de que para la ejecución de su marcha *Exaltación* se reunieran dos bandas de música: las de los regimientos de Granada y el de la Reina, siendo director titular de la segunda el mencionado compositor.

¿Entonces, cual es el papel de López Farfán? Pues no otro que el de ir variando externamente en algo las partituras que, con indudable dominio de escritura, daba a conocer, y así tenemos que, en 1924, en "*Virgen del Dulce Nombre*", emplea un violín y un coro integrado éste por los propios componentes de la sección de Música del Regimiento de Soria que obtuvo un éxito tremendo, hasta el punto de ser ovacionados estos músicos a su paso por la calle Sierpes y la Plaza de San Francisco. Este éxito, palabra que cuesta trabajo escribir referida a unos días especialmente penitenciales - porque no estamos hablando de una cabalgata como parece la reseña que de él hace la prensa - , sólo pudo tener lugar en este maremagnum de ideas encontradas referentes a la música de las cofradías que se da en estos años veinte, porque, más tarde, cuando esta marcha vuelve a interpretarse es ya sin las voces de hombres, que ahora la hacen los instrumentos que antes las doblaban, luego ha quedado claro que todo aquello fue simplemente episódico.

PASAN LOS CAMPANILLEROS, ¿¿MARCHA FÚNEBRE??

La utilización de una melodía popular con grave quebranto del ambiente que debe crear la música en las procesiones pues es solo por esto por lo que ésta encuentra justificación, y si ya la saeta suponía una licencia, qué podrá decirse, prescindiendo de la letra, que al fin y al cabo puede cambiarse, qué podrá decirse, argüia, de unos ritmos alegres, impropios de la Semana Santa que se cantan nada menos que en Navidad, de ahí el acompañamiento de castañuelas con el que López Farfan los subraya, que cuando los intérpretes eran los que solían y debían, es decir los verdaderos actores y hacedores de esta antigua muestra popular: los chiquillos y muchachos de los barrios de

Sevilla, los instrumentos usados eran unas especies de sistros fabricados con los platillos o tapones de botellas de refrescos y de cerveza que, aplastados convenientemente con un martillo, y en su defecto una piedra, eran fijados mediante una puntilla a un palo que, al ser movido, acompañaba con agudas resonancias al triángulo y al insistente y profundo sonar del cántaro golpeado con buen son con una suela de alpargata en el acompañamiento de los villancicos. Pero existía otra fecha, que yo recuerdo de cuando niño, allá por 1942 o 1943, en la fiesta de la Virgen del Carmen en la que volvían a cantarse estas coplas en el Rosario de la Aurora que se celebraba en la fresca y apetecible mañana del día dieciseis de Julio en la parroquia de San Gil Abad en la que todavía recibía culto la Virgen de la Esperanza en su altar situado enfrente del actual de la mencionada Reina del Carmelo a la que cantaban:

En el barrio de la Macarena
La rueda de un carro
A un niño pilló.
Y su madre, triste y dolorida,
Un escapulario
Del Camen le echó.

Ignoro si este triste suceso se refiere a la misma tragedia sufrida por la hija de una familia que vivía enfrente de mi casa, ocurrida años antes de mi nacimiento, y cuyos hermanos menores de la víctima fueron compañeros en mis juegos infantiles.

Eran tiempos en los que la devoción a esta advocación mariana se manifestaba con más fuerza que hoy, y aproximadamente hasta 1936 era festejada con su conveniente velada como tenían otras celebraciones religiosas en distintos barrios céntricos y no céntricos de la ciudad. Mis recuerdos son vaporosos porque era a través de suaves oleadas empujadas por el aire de la mañana que llevaba y traía estos cantares como llegaban a mi ventana y me despertaban las voces y el típico acompañamiento instrumental de los muchachos que recibían educación en las Escuelas Graduadas de la Gran Madre, que estaban situadas enfrente de la fachada lateral de la Basílica que da a la calle San Luis, en la que se encuentra una puerta grande, como de almacén, por la que todos los años esperábamos los chiquillos del barrio que saliera el “paso de Pilatos” para llevarlo a la iglesia y prepararlo para su salida en la madrugada del Viernes Santo. He traído a colación estas escenas para resaltar en su debido punto la arbitrariedad que supone que “Pasan los campanilleros” se escuche

en Semana Santa por las calles de Sevilla. El que esto ocurra no quiere decir que sea a gusto de todos, ni que siempre fue así, pues hubo años en que la ejecución de esta marcha estuvo prohibida en los días de Pasión por el Consejo General de Cofradías.

LA OTRA CARA DE ESTE MISMO PERIODO

Para una mejor comprensión de lo que antecede no estará de más situar al lector en el panorama que presentaba Sevilla en esta época mediante un somero repaso de las marchas que interpretaban las Bandas de Música, marchas que se ajustaban al sentido de los cánones ya por entonces plenamente aceptados entre nosotros con otras que fueron compuestas con anterioridad a este estadio propuesto y las que vieron su nacimiento y estreno en estos años, formando entre todas un conjunto heterogéneo representativo del ambiente que en este aspecto se vivía en nuestras calles cualquiera de estos días procesionales, pues junto a *Virgen del Valle*, de Gómez Zarzuela, la *Marcha Fúnebre*, de Chopin, y *Yones*, de Petrella, *Soledad, dame la mano* y *Amarguras* de M. Font de Anta, por ejemplo, se escucharon otras que, sin poder hacer mención de todas ellas por las razones que son fáciles de suponer, sí lo hacemos de algunas de las que fueron interpretadas por las Bandas de Música aposentadas en la ciudad como la del Regimiento de Soria, nº 9: *Al pie de la Cruz*, de Álvarez, *El Refugio de María*, de López Farfán, escrita a la Sagrada Titular de la Hdad del barrio de San Bernardo, que se escuchó por vez primera bajo la dirección de su autor al frente de dicho conjunto castrense en la audición que en el propio cuartel del Duque ofreciera unos días antes a la prensa, haciéndolo por vez segunda el Domingo de Ramos en la Misa de tropa, que así se denominaba, que se celebraba con asistencia de ésta y los mandos del Regimiento. Tres días más tarde la Banda de Música del Regimiento de la Reina que guarnecía Córdoba, y que anteriormente había estado bajo el mando del citado López Farfán, la estrenaba tras el paso de la Virgen de San Bernardo. Al día siguiente, los componentes de la Música de Soria nº 9, a cuyo frente marchaba el mismo compositor sevillano, interpretaban también por vez primera otra obra suya: *La Victoria de María* acompañando a la Hdad. de la Fábrica de Tabacos o de las Gigarreras, como popularmente era y es conocida. La vuelta a Sevilla de este músico mayor, denominación oficial de los directores de bandas militares de entonces, fue bien provechosa, por cierto, para nuestras Hdes. pues la pluma de don Manuel no descansa, y así, se siguen sucediendo la mencionada *Pasan los campanilleros*, (Hdad. de las Siete Palabras), estrenada en 1924, y *Dulce*

Nombre, del mismo autor, que conoció su estreno un año más tarde lo mismo que *Estrella sublime*, ésta, dedicada a la Virgen de la Hiniesta.

La otra Banda de Música militar que formaba parte de la guarnición, la de Granada nº 34, daba a conocer una marcha fúnebre de las de verdad, *Jesus Christus*, que así fue titulada por su autor el músico mayor de esta agrupación militar, Moisés García Espinosa, compositor de buen merecido prestigio. que la dedicó al Señor ante Anás, de la parroquia de San Lorenzo. A esta partitura acompañaron *Tristes recuerdos*, cuya autoría es del mismo compositor en el que todavía pervive la costumbre de traducir en el encabezamiento de la marcha fúnebre sus sentimientos subjetivos; *Secuencia*, de Anglada, *Soledad*, de Franco, *El héroe muerto*, de San Miguel, y *Perdón* y *Lamentación*, ambas de Soutilló.

Manuel Font Fernández de la Herrán, padre de los hermanos Font, a cuyo cargo se encontraba la Municipal, tomó parte muy activa en los desfiles procesionales en su doble vertiente de compositor y director con la que estrenara *La Sagrada Lanzada*, en el año de 1928; en cuanto a su otra vertiente, la de director, pueden mencionarse los títulos que incluyó en esta Semana Santa: *Amarguras*, *Soleá, dame la mano*, y *Camino del Calvario*, estas tres últimas debidas a su hijo Manuel Font de Anta.

La Banda de Música del Hospicio, que dirige José del Castillo, interpretó: *Virgen del Valle* y *Marcha Fúnebre*, de Chopin en el Ofertorio de la tradicional función de instituto de la Hdad. del Valle a la que entonces se le conocía por la de la Coronación de Espinas, la también titulada *Marcha Fúnebre*, de Taboada y la que este director escribiera a la Virgen de la Amargura en 1928, cuyas excelencias pudieron ser admiradas por los sevillanos antes que en la estación de penitencia en el concierto que ofrecieran en el Teatro Lloréns para dar a conocer las marchas que iban a tocar pasados muy pocos días en los desfiles procesionales.

Dejo para el final la marcha de gloria *Amparo*, del mismo autor, porque merece un párrafo aparte. Y es que los desvíos que no han dejado de producirse en este tiempo en el que quizá me haya detenido más de lo debido, desvíos que si menoscaban el sentido religioso base inexcusable para vivir, como ahora se dice, el desfile penitencial, tenían su contrapartida en el éxito rápido y seguro de esas músicas y, por supuesto, de sus autores. Pero, afortunadamente, siempre hay compositores que antes que el halago vano, superficial, que a nada conduce, como no sea a la pronta fama, prefieren su contento interior y, por ello, se atienen a este principio, el más sólido sobre el que edificar cualquier obra del tipo que sea. Y como 1929 es un año singular

en la Sevilla que ama a la Virgen porque en él tiene lugar la celebración del Congreso Mariano Hispano - Americano, José del Castillo quiere sumarse a tan extraordinaria ocasión y lo hace partiendo precisamente del Himno Oficial de dicha celebración, *Salve, Madre* que, desde la primera vez que fue escuchada, todos vieron que estaban ante algo muy excepcional cuya melodía se metía dentro del alma, y no por medio de ritmos más o menos contagiosos ni como fruto de la búsqueda de procedimientos bien profanos o que no son convenientes en acto que, si bien tiene lugar en la calle, es de índole religiosa, aunque algunos de estos procedimientos sean del gusto del pueblo, porque este Himno Oficial del Congreso Mariano es una dulce plegaria que el P. Eduardo Torres dirige con mucho amor a la Madre del Cielo, hasta el punto de que la música es un fiel trasunto de la letra.

Todos cuantos escucharon este canto se impresionaron al darse cuenta que el P. Torres había compuesto algo sencillamente magistral, no solo por la calidad de su melodía, sino también por la finura e inspirada técnica empleada.

Y con ser este canto tan valioso, es la fe, la confianza, incluso la ingenuidad del hijo hacia el amor de la Madre lo que hace que su melodía sea de tantos quilates en su fragante sencillez que, desde aquel momento, fue adoptada por el pueblo y, hoy, a ochenta y tres años de aquel memorable suceso en la música religiosa de Sevilla, es, junto con la *Salve*, el canto a la Virgen María que más se entona, al menos, en todos los rincones de Andalucía.

José del Castillo, músico de sólida formación, supo ver lo que de extraordinario se mostraba en este Himno, y en su propio homenaje a Nuestra Señora dar una prueba de respeto hacia la bellísima partitura del maestro de capilla de la Catedral y compuso su marcha *Amparo* sobre el tema de dicho canto, la cual marcha fue estrenada por la Banda de Tejera en la procesión de la bendita imagen a la parroquia de El Divino Salvador donde, con motivo del citado Congreso, se había instalado una excepcional exposición de imágenes marianas.

LOS FONT Y LAS MARCHAS PROCESIONALES.

Un caso insólito en en este tipo de música procesional lo consituye la familia de los Font que a través de tres generaciones supo perpetuarse merced al número de obras legadas a la historia de este arte que con tanto cariño, entusiasmo y dedicación los sevillanos han pasado de escucharlas en su debido tiempo (entonces así se creía y se hacía, porque como dice el Eclesiastés hay

un tiempo para cada cosa) a admirarlas y gustarlas en todo momento, cualquiera sea el ciclo litúrgico en que se encuentre, lo que al crearse todo un mundo nuevo, impensado hace sólo varios lustros, ha traído como consecuencia la necesidad de acrecer el número de títulos de nueva creación con lo que esto supone de avatar, porque al lado de composiciones estimables aparecen otras que no lo son, ni muchísimo menos, lo cual es de todas formas imposible de atajar, porque sabido es que en todos los sembrados crecen hierbas que no sólo son improductivas, sino lo que es peor, ahogan el crecimiento de las buenas, y en este caso de la música de las cofradías estragan el gusto de no pocos de los que las escuchan atraídos por ritmos nuevos -, incluídos el de los tambores, que hasta esto, como hemos visto, ha cambiado en nuestra Semana Santa.

Pero esta misma necesidad de agrandar el repertorio de marchas de procesión ha hecho que algunos músicos hayan vuelto la mirada atrás, hacia ese mundo desconocido en el que todo lo que se podía hacer, - la cosa no daba para más -, se hizo en ese transcurso que puede abarcar siglo y medio, aproximadamente, y es lástima que no sólo se sepa muy poco de este estadió, sino que creo deben ser muchas las partituras que se han perdido. Pero, de todas maneras, como acabo de escribir, en este periodo se crearon las diversas formas de expresar un contenido sonoro que, a veces, sin tener presente el fin a que se destinaba, ha albergado toda clase de músicas, de las cuales unas venían a cuento y otras no, pero era igual, porque de lo que se trataba era de encontrar el lado pegadizo o llamativo que enganchara a los siempre numerosos entusiastas de este tipo de composiciones. El caso es que si todo está hecho desde hace siglo y medio porque el género no se moderniza, ni por asomo, es de justicia volver la cara al tiempo pasado y rescatar del olvido aquellas muestras que seguramente merecerán la pena de ser interpretadas, al menos de que se las conozcan, porque una cosa sí es segura: todas están hechas por manos que sabían escribir y reflejan el momento en que fueron dadas a la luz.

En 1910 se produjo un hecho que alcanzó lo excepcional y que protagonizó la Banda Municipal de Música que a la sazón dirigía Manuel Font al estrenar la primera marcha fúnebre debida a su hijo Manuel Font de Anta cuando esta agrupación transitaba por la Plaza de San Francisco en Semana Santa. Es un pequeño poema descriptivo inspirado en la genuina y única fuente en la que puede basarse una marcha destinada a acompañar al Señor y a la Virgen Dolorosa: la Pasión del Redentor. El joven la escribió sobre un programa literario que desarrolla mediante tres temas musicales, y al final, algo muy del novecientos: apunta someramente el terremoto que se produjo a la muerte del

Señor. Este programa literario es precursor del que más tarde escribiría para la famosa marcha que dedicara a la Virgen de la Amargura, que al ser tan del dominio de todos me exime de hacer cualquier comentario sobre ella.

Pero este estreno no fue lo más relevante que se produjo en estos días de Semana Santa que comento porque lo más sobresaliente residió en que esta obra mencionada estuvo acompañada por las marchas fúnebres *A la memoria de mi padre*, debida a Manuel Font Fernández, progenitor del compositor que estrenaba, y de *La Quinta Angustia*, de José Font Marimón, padre y abuelo respectivamente de estos dos compositores, con lo que en una misma estación de penitencia fue posible admirar las partituras de tres generaciones de una misma familia.

SOLEÁ DAME LA MANO UN PASO DECISIVO Y SIN CONTINUADORES.

El paso más importante habido en términos generales en la historia de estas composiciones lo da Font de Anta con *Soleá, dame la mano* que consituye el mayor atrevimiento técnico y estético llevado a cabo por compositor alguno en nuestra música de procesión. El autor se sirve de un programa a imitación de los poemas sinfónicos tan en boga en las salas de conciertos, - recuérdese que Ricardo Strauss ha enriquecido este género sinfónico comenzado con tanta fortuna por Franz Liszt y continuado con no menos éxito por el compositor y director de orquesta austríaco algunos de cuyos más famosos títulos pudiera decirse que aún estaban recientes, pues solo los separan veinte años de la partitura de Font de Anta, porque ésta conoce su estreno por la Banda Municipal en 1918 y el autor germano había compuesto sus poemas sinfónicos “Don Quijote” y “Vida de héroe” en los años 1897 y 1898.

Cercanos como estamos a que se cumpla un siglo de su estreno, aún resulta novedosa cuando se la escucha porque esta marcha es otra cosa, es un pequeño cuadro costumbrista de mucho sabor sevillano puesto que se basa en algo tan popular como la saeta, con tal conocimiento que ahora sí que se puede emplear este término con toda propiedad en este poema en el que se dan dos innovaciones cada cual más importante: la auténtica sevillanización de la marcha fúnebre o procesional de que venimos tratando en sintonía con los grandes compositores nacionalistas hispanos con una salvedad respecto a las anteriores marchas: que el sabor y el ambiente sevillanos están latentes en toda la integridad y transcurso de la composición. En cuanto a la modernización del

género la lleva a cabo al trocar las armonías decimonónicas que, dicho sea de paso, son las que todavía se utilizan, en un lenguaje impresionista acorde con los tiempos que entonces corrían y que, hasta el día de hoy, aunque parezca imposible, no ha tenido continuadores.

IGNACIO OTERO NIETO

Obra consultada: Cascales Muñoz, José: “Sevilla intelectual”. Madrid, Victoriano Suárez, 1896.

Archivo del autor.

Periodicos: La Andalucía, El Baluarte, El Crisol, El Español, El Liberal, El Noticiero Sevillano, El Porvenir, El Posibilista, El Progreso, El Tribuno, La Unión.