



TÍTULO

**LAS MARCHAS DE PROCESIÓN
DE FRANCISCO HIGUERO ROSADO (1933-2016)
CATALOGACIÓN Y ESTUDIO**

AUTOR

José Luis de la Torre Castellano

Esta edición electrónica ha sido realizada en 2018

Tutor	Dr. D. Joaquín López González
Instituciones:	Universidad Internacional de Andalucía ; Universidad de Granada ; Universidad de Oviedo
Curso	Máster Oficial en Patrimonio Musical
ISBN	978-84-7993-561-0
©	José Luis de la Torre Castellano
©	De esta edición: Universidad Internacional de Andalucía
Fecha documento	2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.

Bajo las condiciones siguientes:

- **Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciadore (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).
- **No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- **Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.
- *Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.*
- *Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.*
- *Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.*

Máster en Patrimonio Musical

Las Marchas de Procesión de Francisco Higuero Rosado (1933-2016): Catalogación y Estudio

AUTOR: D. JOSÉ LUIS DE LA TORRE CASTELLANO

Tutor: Dr. D. Joaquín López González

JUNIO DE 2017

Máster en Patrimonio Musical

Las Marchas de Procesión de Francisco Higuero Rosado (1933-2016): Catalogación y Estudio

AUTOR: D. JOSÉ LUIS DE LA TORRE CASTELLANO

Tutor: Dr. D. Joaquín López González

JUNIO DE 2017

Fdo.:

D. José Luis de la Torre Castellano (Autor) Dr. D. Joaquín López González (Tutor)

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN.....	5
A) JUSTIFICACIÓN	5
B) OBJETIVOS	7
C) METODOLOGÍA	9
D) ESTADO DE LA CUESTIÓN	13
1. LA FORMA MARCHA PROCESIONAL	31
1.1. BREVE HISTORIA Y TIPOLOGÍAS DE LA “FORMA MARCHA”	31
1.2. LA MARCHA DE PROCESIÓN.....	33
2. LA BANDA DE MÚSICA	39
3. FRANCISCO HIGUERO ROSADO (1933-2016).....	43
3.1. DATOS BIOGRÁFICOS	43
3.1.1. <i>Primeros Años: Infancia y Adolescencia</i>	43
3.1.2. <i>Músico Militar</i>	46
3.1.3. <i>Granada</i>	48
3.1.4. <i>Últimos Años y Homenajes</i>	51
3.2. OBRA NO PROCESIONAL.....	55
3.2.1. <i>Música Militar</i>	56
3.2.2. <i>Pasodobles</i>	57
3.2.3. <i>Himnos</i>	58
3.2.4. <i>Otras Composiciones</i>	59
3.3. OBRA PROCESIONAL	60
3.3.1. <i>Estructura</i>	64
3.3.2. <i>Armonía</i>	68
3.3.3. <i>Instrumentación</i>	71
3.3.4. <i>Melodía</i>	75
3.3.5. <i>Contrapunto</i>	79
3.3.6. <i>Ritmo</i>	81
4. EL FENÓMENO DE LA MARCHA DE PROCESIÓN EN FRANCISCO HIGUERO.....	85
CONCLUSIONES	91
BIBLIOGRAFÍA.....	95
A) BIBLIOGRAFÍA GENERAL	95
B) BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA	95
C) BIBLIOGRAFÍA DIGITAL	99
ANEXOS	103
A) CATÁLOGO DE MARCHAS PROCESIONALES DE FRANCISCO HIGUERO.....	103
a. <i>Nuestra Señora de las Angustias</i>	103
b. <i>Entrada de Jesús en Jerusalén</i>	104
c. <i>Santa María de la Alhambra Coronada</i>	105
d. <i>María Santísima de las Penas</i>	106
e. <i>Madre Universitaria</i>	107
f. <i>Virgen de los Dolores</i>	108
g. <i>Oración en el Huerto</i>	109
h. <i>Virgen del Sacromonte</i>	110
i. <i>Soledad y Descendimiento</i>	111
j. <i>María Santísima de la Salud</i>	112

k.	<i>Santa María del Triunfo</i>	113
l.	<i>Madre de los Ferroviarios</i>	114
m.	<i>A Ti, mi Virgen de las Angustias de Loja</i>	115
n.	<i>Al Cristo de la Buena Muerte de La Carolina</i>	116
o.	<i>Madre del Rosario</i>	117
p.	<i>Mater Dolorosa de Purchil</i>	118
q.	<i>Tres Lágrimas de un Espino</i>	119
r.	<i>María Santísima de la Merced</i>	120
B)	PLANTILLA INSTRUMENTAL MARCHA PROCESIONAL	121
C)	TRANSCRIPCIONES DE LAS ENTREVISTAS.....	122
a.	<i>Entrevista a D. José Antonio Lacárcel Fernández</i>	122
b.	<i>Entrevista a D. Guillermo Sena Medina</i>	124
c.	<i>Entrevista a D. Luis Castelló Rizo</i>	126
d.	<i>Entrevista a D. Manuel Elvira Jerez</i>	128
e.	<i>Entrevista a D. Juan Antonio Higuero Nevado</i>	130
D)	LISTADO MARCHAS REGISTRADAS EN SGAE.....	132

Agradecimientos

*A mis Padres y hermanos,
por hacerlo posible y estar siempre ahí...*

*A Juan Antonio Higuero y a la familia Higuero Nevado
por permitirme hacer este trabajo y facilitarme el acceso a la obra procesional de su
padre...*

*A Manuel Elvira Jerez,
por transmitirme tanto sobre la música cofrade, interpretada y escrita...buen amigo,
buen hermano en esto de la música procesional...*

*A Javier López Rodríguez,
siempre amigo...*

*A Joaquín López González
por tutorizarme un TFM alejado de su especialidad y acogerme como alumno...*

*A Juan Ramón Segarra
por esos dos másteres juntos y porque hemos llegado al final...*

A José Antonio Lacárcel

A Luis Castelló

A Guillermo Sena Medina

*A M^a Luz González Peña
por facilitarme la información relativa al registro de la SGAE...*

Introducción

A) Justificación

El interés y la pasión en la Semana Santa se instalaron en mí mucho antes que mi primer acercamiento al mundo de la música. El discurrir de los cortejos procesionales, toda la parafernalia que los rodea y la música que los acompaña despertaron una sensación indescriptible en mi persona cuando, por primera vez, mi abuelo me cogió de la mano y me llevó al centro de Granada para ver discurrir aquellas manifestaciones. Desde entonces, ese interés y esa pasión han ido en aumento, hasta tal punto que, me autodescribo como un “cofrade” confeso. Un cofrade que vive día a día, mes a mes y año a año todo lo que rodea a este mundo.

Es por ello que, desde el primer momento, tuve claro que mi investigación y mi Trabajo Fin de Máster (TFM en adelante) tenía y debía estar relacionado con el mundo de la Semana Santa.

Pero, si tenemos en cuenta que el Máster esta claramente orientado al Patrimonio Musical, debo poner de manifiesto las otras dos vertientes que harán de hilo conductor para este TFM.

Como ya he mencionado con anterioridad, mi lado cofrade es anterior a otra de mis grandes pasiones: la música. Y es que, con tan solo diez años inicié los estudios musicales de la mano de la banda de mi pueblo, Alfacar, donde, por aquel entonces, Francisco Higuero, el gran protagonista de este TFM, ejercía las labores de director titular de la formación. Sin embargo, no fue hasta mi ingreso definitivo en la banda, meses después tras el período de educando, cuando tuve mi primer contacto con dicha persona.

Si unimos todo lo que hemos citado anteriormente, obtendremos una clara justificación de por qué realizar este TFM o por qué haber escogido esta temática.

En primer lugar, uno de los motivos es el intento de relanzar la obra procesional de un compositor que, si bien no ha nacido en nuestra ciudad, ha pasado gran parte de su vida personal y profesional en ella. Francisco Higuero, extremeño de nacimiento pero granadino de adopción, compuso casi toda su obra procesional en Granada, dedicando una parte importante a titulares de su Semana Santa. Sin embargo, el paso del tiempo y las nuevas tendencias en música cofrade han contribuido a que su obra procesional no tenga el grado de conocimiento y aceptación que entiendo debería tener, o incluso, en algunos casos haya caído tristemente en el olvido. Si bien formaciones como la Banda Municipal de Granada con Miguel Sánchez Ruzafa a la cabeza o, ahora mas

recientemente, la Banda y Unidad de Música “Ángeles” de Granada con Manuel Elvira como responsable y un servidor como adjunto a la dirección y subdirector, han intentado poner en valor esta música, no siempre han podido llegar al *corpus* completo de su obra procesional para su promoción y puesta en valor.

Durante mi vida musical, ligada en muchos momentos a la cofrade, he tenido el placer de interpretar, incluso estrenar, algunas de las composiciones procesionales de Francisco Higuero. Ello no solo me ha llevado a apreciar el estilo compositivo de Higuero, sino que he valorado enormemente su profundo sello personal en lo que a su música y personalidad se refiere. De carácter afable y bondadoso, Higuero siempre ha sabido impregnar sus composiciones de sencillez y sentimiento, lo que le confiere un sello característico que me propongo revalorizar. Sin embargo, como ya he comentado, esto no se ha traducido, creo, en un aprecio constante de su música, en algunos casos, relegada a los archivos de algunas hermandades o formaciones musicales, pero sin ningún empeño por su interpretación.

También he podido observar como a día de hoy, no existe un mínimo catálogo sobre sus marchas de procesión que aborde los aspectos más básicos de cada composición. Incluso de algunas de sus composiciones procesionales no tenemos una sola grabación o video que atestigüe su estreno o su interpretación en público.

Es por ello que, debido a mi faceta de músico cofrade activo; mi buena relación con el compositor durante los años en los que fue director de la Banda Municipal de Alfacar y posteriormente el mantenimiento de esa amistad; mi interés por la recuperación y puesta en valor de sus marchas procesionales y mi intención de estudiar mas a fondo sus composiciones procesionales, he decidido enfocar mi TFM hacia esta temática y hacia estos objetivos prioritarios.

B) Objetivos

1. Realizar un catálogo de las Marchas de Procesión de Francisco Higuero

El principal objetivo de este estudio y el más inmediato ha sido la realización de un catálogo que muestre todas las marchas de procesión compuestas por Francisco Higuero. Este catálogo ha sido esencial para conocer las distintas composiciones, dedicatorias y para cuantificar la producción musical y patrimonio musical cofrade que se ha publicado o ha sido elaborado por la figura de dicho compositor.

En la actualidad no existe ningún catálogo especializado que recoja alguna información acerca de las composiciones musicales cofrades que figuran dentro de su catálogo. Ni siquiera algunas hermandades conocen el patrimonio musical que poseen en forma de marchas de procesión dedicadas por el compositor. Por ello, fue primordial establecer dicho catálogo y plantearnos su realización como un objetivo.

Este catálogo consta de la siguiente información: nombre de la composición, fecha (del estreno), dedicatoria, número de compases, letra (si la tuviere), tipología (marcha de corte serio, clásica, alegre, con cornetas, etc.) pequeño análisis formal y armónico, estructura, instrumentación (si añade cornetas o no, percusión sinfónica, etc.) y observaciones.

Este objetivo supuso el punto de partida de esta investigación y aportó los datos necesarios para comenzar otros tipos de análisis.

2. Estudiar el estilo de las marchas procesionales del compositor.

El segundo objetivo hace referencia al estilo y las características del compositor y sus composiciones. Partimos de la base de que la marcha de procesión tiene una forma y unos cánones muy establecidos y conocidos por todos los compositores. Sin embargo, cada compositor compone de acuerdo a su criterio más personal, desafiando en muchas ocasiones a esas leyes preestablecidas y buscando la innovación del género.

Por ello, se hizo imprescindible realizar un análisis de cada composición, atendiendo a su estructura, detalles armónicos o contrapuntísticos o instrumentación, para clasificar la marcha y apuntar posibles innovaciones.

Este objetivo ha ayudado a complementar y completar el objetivo primero y ha fomentado el estudio musicológico del proyecto.

3. Analizar el fenómeno de la composición de marchas de procesión: aspectos sociales, económicos y motivación del compositor.

Se conoce, por ejemplo, que la música que se compone para la Iglesia como institución y sus diferentes celebraciones litúrgicas no generan derechos de autor y por

ende, no genera beneficio económico para el autor. Distinto son aquellas composiciones que se interpretan en concierto o en otro tipo de eventos fuera de lo estrictamente religioso, en cuyo caso, los compositores reciben su correspondiente porcentaje de beneficio si tienen sus composiciones debidamente registradas y protegidas.

En nuestro caso, centraremos la atención de este objetivo en conocer las distintas motivaciones que llevaron a Francisco Higuero a elaborar un tipo de música sabiendo que, entre otros aspectos, su repercusión económica sería escasa o nula. Analizaremos la percepción del autor acerca de este factor y otros similares, nos preguntaremos si existe preocupación por este y otros hechos, todo ello desde un punto de vista aproximativo.

Así mismo, analizaremos las implicaciones sociales que hayan podido generar las composiciones cofrades de Francisco, abordando la temática con diferentes personalidades cofrades, compositores, amigos y familiares del compositor.

Por último, con todos los datos obtenidos de los objetivos anteriores y con el trabajo de campo que realicemos, haremos un análisis para esclarecer el aporte de las marchas de procesión de Higuero al patrimonio musical granadino.

Como hemos mencionado anteriormente, la Semana Santa y su celebración en Andalucía no solo es una tradición sino un motor económico, turístico y cultural. Por ello, analizaremos el aporte en materia patrimonial de las marchas de procesión de Francisco Higuero y arrojaremos luz sobre la producción, conservación, tratamiento e interpretación de sus marchas procesionales en la Semana Santa granadina y de la valoración social y musical del ambiente cofrade.

4. Actualizar los aspectos biográficos del compositor, completando los últimos años de su vida.

El último de mis objetivos se ha centrado en la revisión y actualización de algunos aspectos de la biografía del compositor, centrándome sobre todo en los últimos años de su vida, aspectos que, por otro lado, no habían sido recogidos en su biografía autorizada, ya que esta se publicó antes de su fallecimiento. Para ello, me he apoyado en testimonios de sus familiares y amigos, completando así un texto sobre la vida del autor y sus últimos meses de vida.

C) Metodología

La metodología que he seguido en este Trabajo Fin de Máster ha tenido diferentes fases, abordando desde la búsqueda y acopio de información, la ordenación y análisis de la misma, la redacción y configuración de la investigación intentando dar respuesta a los objetivos, la revisión general y la exposición y defensa definitiva.

La metodología incluye, desde trabajo de campo y muestreo, hasta la búsqueda y análisis de información bibliográfica, el análisis y la catalogación de partituras, la redacción o confección del texto final, la revisión última o los aspectos más puramente musicológicos del TFM.

1.- Primera Fase: Durante esta primera fase, el trabajo se ha centrado en la búsqueda y selección de aquella información (bibliografía, partituras, escritos, recortes de prensa, discografía, etc.) acerca de la investigación que deseaba llevar a cabo. Esta información me sirvió, en un principio, para dirigir mi investigación por los cauces correctos, elaborando un estado de la cuestión previo, evitando así duplicidades sobre posibles investigaciones ya realizadas sobre el autor o sobre su obra. Además, también me sirvió para formular mucho más concretamente los objetivos, rechazando aquellos que, inicialmente planteados, ya hubieran sido respondidos o abordados en otros hipotéticos estudios y ajustando el resto a la consecución de objetivos originales e inéditos.

Como digo, primeramente fue necesaria la búsqueda e investigación sobre la temática a tratar. Para ello, seguí una metodología clásica de archivística o manejo en archivos diferentes. Así, además de acudir a diferentes bibliotecas o centros de documentación (biblioteca de Musicología, biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras o Centro de Documentación Musical de Andalucía), fue necesaria la colaboración de la familia para acceder al archivo personal del autor y sus manuscritos. Este archivo albergaba información valiosísima en lo que a repertorio musical y patrimonio musical cofrade del autor se refiere. Entre otros documentos, tuve acceso a los manuscritos originales de la mayoría de sus marchas de procesión, incluyendo las partes de cada instrumento. Por ello, fue de vital importancia el acceso a dicho archivo para completar muchos datos de esta investigación previa y del cuerpo del trabajo.

Además, fue importante recaudar cierta información documental periodística. Las crónicas periodísticas sobre música cofrade son un buen punto de partida para analizar el impacto social, analizar fechas varias y extraer información acerca de

estudios previos, presentaciones públicas o investigaciones previas. Sin embargo, lo que nos ha aportado esta parte de la investigación no ha sido tan determinante como pretendía serlo en un principio.

Una vez obtenida y recopilada toda esta información, llegó el momento de su estudio y análisis. Este paso constituyó un apartado exclusivo en el proceso, pues, su principal objetivo consistió en el análisis y estudio de la información obtenida para, en un primer momento, descartar aquella que resultó inútil y usar aquella de la que pude extraer información. No se debe confundir este paso con el análisis posterior de las partituras y de la información sobre el impacto social de la música cofrade y de las marchas de procesión. Esos, constituyeron pasos exclusivos mas adelante.

Para llevar a cabo esta fase del proceso, usamos una metodología clara: lectura y visualización de la misma, para descartar la información superflua o sin utilidad para nuestra investigación.

2.- Segunda Fase: Esta segunda fase estuvo destinada íntegramente al análisis de las partituras, la biografía del autor, abordando la “forma marcha de procesión”, una breve explicación de la banda de música e incluyendo la catalogación de las mismas según una ficha propuesta, dando así respuesta a algunos de nuestros objetivos de investigación.

La metodología que usé fue la clásica en cuanto al análisis de partituras, siguiendo un guión estándar que aborde aspectos como el timbre, la estructura, armonía, instrumentación, elementos melódicos y rítmicos, etc. Además, y como indiqué en los objetivos, las tablas de catalogación incluyen otros aspectos extramusicales, como fechas relevantes, dedicatorias o clasificación en tipologías de marchas, extraídos de la investigación previa y de la investigación posterior.

Abordé también la actualización de la biografía del autor. Para ello, atendí a una metodología basada en la entrevista personal con familiares, amigos y allegados del autor.

3.- Tercera Fase: La tercera fase la dediqué íntegra al análisis del fenómeno de la Marcha de Procesión en la composición, su impacto social y su lugar dentro del movimiento cofrade y de la Semana Santa, centrándome en la figura del compositor y de algunos contemporáneos a los que entrevisté. Para ello, además de la información recopilada en las anteriores fases, tuve que recurrir a una metodología basada en entrevistas personales a distintas personalidades del mundo cofrade, incluyendo musicólogos, compositores, músicos, directores de banda y familiares del compositor.

Estas entrevistas abordaron diferentes aspectos que me permitió analizar el fenómeno y extraer una serie de conclusiones que intentaron superar los objetivos propuestos.

Antes de concluir esta fase, y con la información ya obtenida anteriormente, analicé las aportaciones del género cofrade y de la marcha de procesión al Patrimonio Musical y, particularmente, al patrimonio musical andaluz y español, en lo referente a las composiciones del compositor.

4.- Cuarta Fase: Esta fase estuvo dedicada a la redacción íntegra de nuestra investigación, siguiendo las especificaciones previas en cuanto a maquetación y presentación y estructurando el trabajo en los apartados y capítulos convenientes. Se desarrolló a la par que el resto de fases.

5.- Quinta Fase: Por último, esta fase ha tenido como finalidad la revisión íntegra del trabajo. Tuvo lugar los días previos a la finalización del plazo para la entrega oficial de TFM.

Desde el punto de vista musicológico, la metodología de la investigación tuvo como eje central la catalogación y el análisis de las marchas procesionales de Francisco Higuero. Para ello ha sido necesario el trabajo con partituras originales o copias auténticas de dichas marchas procesionales, en unos casos aportadas por la familia, en otros encontradas en el Centro de Documentación Musical de Andalucía y en otros cedidas por archivos de bandas de música.

En estas fichas he decidido introducir campos relativos a la fecha de composición y estreno, la dedicatoria, videos o audios editados que permitan la identificación, escucha y visualización de la composición en aquellas que sea posible; un apartado dedicado a un análisis estructural y armónico sencillo y somero, que aborda las distintas secciones y tonalidades de cada composición; y otro apartado en el que aparecen algunas observaciones de tipo anecdótico, relativas al estreno, algunas interpretaciones famosas o algunas características distintivas o destacables. En principio decidí incorporar dos apartados relativos a la fecha de registro y al depósito legal, pero posteriormente, conforme avanzaba en la investigación tomé la decisión de eliminarlos, porque ninguna de las marchas del compositor están editadas y es complejo acceder al Registro de la Propiedad Intelectual. Inicialmente, la fecha que consta en algunos archivos, sobre todo en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, se refiere a la fecha de depósito y donación de fotocopias de manuscrito en la entidad.

Sin embargo, días previos a la finalización y entrega de este TFM recibí la documentación de la Sociedad General de Autores y Escritores (SGAE) en la que se

detallaba un listado de composiciones registradas en la misma. En este listado aparecen todas sus marchas procesionales registradas, lo que me lleva a pensar que, al menos, deben de tener un número de registro de la Propiedad Intelectual. Por ello, tomé la decisión de realizar una tabla en la que se mostrara el título, el género y el código de la SGAE de cada composición. Esta tabla se corresponde con la expuesta en el Anexo D.

El trabajo se ha centrado en el análisis de la forma o estructura, la armonía, la melodía o la instrumentación entre otros muchos aspectos, abordando también las fechas más relevantes de cada composición e incluyendo algunos datos singulares en las fichas de catalogación. Con este proceso he podido, además, extraer y documentar el estilo y las principales características de las marchas procesionales del autor o decidir la inclusión o no en el catalogo de marchas de composiciones en las que el autor solo ha participado de forma colaboradora o secundaria, a modo de instrumentador por ejemplo.

Por otro lado, la realización de las entrevistas sobre diferentes aspectos sociales, económicos o musicológicos me ha permitido llevar a cabo una metodología de trabajo de campo a fin de extraer la información necesaria para completar nuestros objetivos. Dichas entrevistas se realizaron a compositores, directores de banda, amigos personales del autor, familiares directos o cofrades en general. Mediante una serie de preguntas relacionadas con el compositor, sus motivaciones a la hora de componer marchas de procesión, algunas de sus características compositivas mas destacadas y otros aspectos relacionados con la temática, pude poner de manifiesto una serie de parámetros o elementos que han configurado un estilo propio, a la vez que pude hacer un pequeño análisis del fenómeno de la composición de marchas de procesión y sus aportaciones al género y al patrimonio en general, siempre desde el punto de vista del compositor.

Las encuestas fueron realizadas a:

- José Antonio Lacárcel Fernández: alumno y amigo personal del compositor. Pregonero de la Semana Santa de Granada en 2010 y buen conocedor de su obra.
- Guillermo Sena Medina: amigo personal y biógrafo del compositor. Autor de muchas de las letras de sus pasodobles e instigador de muchos de los cd's de su música
- Luis Castelló Rizo: Director Titular de la Banda Municipal Sinfónica de Ogíjares, Profesor de la Banda Municipal de Música de Granada y amigo personal.
- Manuel Elvira Jerez: Director Titular de la Banda y Unidad de Música “Ángeles” de Granada. Reputado cofrade y músico que ha interpretado y d su obra cofrade.
- Juan Antonio Higuero: hijo del compositor. Profesor de Piano del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada.

D) Estado de la Cuestión

Podemos afirmar con rotundidad que, la Semana Santa, sobre todo en Andalucía, es un patrimonio indiscutible que forma parte de su cultura, su economía y turismo, su historia y, en cierto modo, de su propio ADN. Y es que, la conjunción de muchos factores hacen que esta efeméride sea una de las más importantes que anualmente se celebran en nuestra región. En ella confluyen multitud de artes: plásticas, con las diferentes esculturas y tallas de los pasos, diversos enseres o trajes típicos; escénicas, con la puesta en las calles de los cortejos procesionales y su protocolo típico; o la música o sonidos que los acompañan. Es por ello, que podemos decir, sin equivocarnos demasiado, que la Semana Santa forma parte de ese patrimonio inmaterial que nos identifica como pueblo y como cultura. Y, si atendemos a las diferentes normativas que, desde la Constitución Española, hasta las leyes básicas de patrimonio a nivel estatal y regional, es de obligado cumplimiento la preservación, el cuidado, la promoción y el engrandecimiento de este patrimonio que nos identifica como sociedad. Así pues, si consideramos la Semana Santa como ese patrimonio inmaterial que nos caracteriza culturalmente, también podemos pensar que el resto de factores o piezas que componen ese engranaje, forman parte de ese patrimonio, siendo en algunos casos, patrimonio material que podemos analizar, investigar y estudiar. Este es el caso, por ejemplo, de las marchas procesionales y las partituras o grabaciones sobre las que se sustentan; o los compositores que las crean y las formaciones musicales que las interpretan; sello identitario en muchas ocasiones de nuestra Semana de Pasión e hilo conductor de nuestro trabajo.

Consideraciones normativas y personales a parte, podemos afirmar que la música cofrade o música procesional, a la que se dedicará esta investigación, tiene sus hondas raíces en Andalucía y forma parte indiscutible no solo de su cultura mas tradicional, sino de su economía, de su turismo o de su vida política. Hablar por tanto de música cofrade es referirnos a Andalucía y su Semana Santa, aunque es cierto que, en otros lugares de la geografía española la música procesional o cofrade también tiene lugar, podemos afirmar que esta se desarrolla en menor medida o con menos proyección. Por otro lado, referirnos a la “música cofrade” es referirnos sin duda a la capital hispalense, cuna de lo cofrade.

Sin embargo las referencias especializadas a este respecto son escasas y, en algunos casos, de difícil acceso. Así, en muchos casos, las publicaciones son mas bien de carácter divulgativo, con relativa científicidad y, por lo general, firmadas por autores

de escaso perfil científico, aunque de amplia reputación cofrade. Esto hace que, al analizar el estado de la cuestión de nuestra investigación, tengamos que ser muy cuidadosos y concienzudos a la hora de escoger nuestras fuentes. Fuentes que, por lo general, suelen ser de carácter secundario, aunque, en el caso de las marchas de procesión, podamos acceder fácilmente a las fuentes primarias. En el caso de fuentes bibliográficas más especializadas, intentaremos seleccionar aquellas que, por su temática, se acerquen al motivo último de nuestra investigación, descartando aquellas que, si bien puedan estar relacionadas, no respondan en su mayoría a nuestro propósito.

Como hemos citado con anterioridad, el germen de la Semana Santa tal y como la conocemos hoy en día en nuestra ciudad, se debe, en gran medida, a la exportación de la tradición de la capital hispalense. Y es que, Sevilla es, sin duda, la cuna de la Semana Santa y por ende, de la música cofrade.

Si extrapolamos toda la información que barajamos hasta ahora, podemos afirmar con rotundidad que la Semana Santa forma parte indiscutible de la cultura y tradición de Andalucía. Pero, ¿es la música cofrade un sello identitario de dicha cultura? Si atendemos a una de las obras que usaremos como referencia en nuestro trabajo inicial, digamos que «la música, el hecho musical interpretado, puesto en obra, en escena, forma parte de lo humano»¹. Esta afirmación nos acerca a esa concepción en la que se afianza el hecho musical como parte de una cultura o de una sociedad como tal, incluyendo su historia, sus tradiciones y sus festividades. Pero debemos tener en cuenta al analizar el hecho cultural de hoy en día que, en muchas ocasiones, hay que diferenciar entre la cultura propia y la cultura ajena o tomada prestada. Y es que, en esta sociedad tan globalizada existen multitud de factores que afectan a la cultura, y por ende a la cultura musical, desvirtuándola de sus inicios o sus propias raíces.

Andalucía, como no podía ser de otro modo, no ha escapado a esa globalización, y por tanto, las consecuencias también se han dejado notar en su cultura y en su música. Este intercambio cultural ha tenido lugar en ambos sentidos, de tal modo que nosotros hemos sido exportadores de nuestra cultura musical, a la vez que hemos recibido corrientes musicales internacionales que, además, se han diferenciado del resto, adquiriendo particularidades del entorno andaluz.

¹ GARCÍA GALLARDO, F. J.; y ARREDONDO PÉREZ, H; «Introducción. La música de Andalucía. Un jardín cultural, una comunidad imaginada», en García Gallardo, F. J.; y Arredondo Pérez, Herminia (coord.), *Andalucía en la Música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza. Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía, 2014, p. 11.

Sin embargo, sobre todo desde el siglo XIX al XXI, podemos analizar como entre otros muchos aspectos, géneros y estilos, la música cofrade «ha hecho uso de recursos musicales, ritmos, cadencias, melodías, [...] modos y escalas, instrumentos [...], de “sonidos andaluces”...»², lo que viene a evidenciar que se trata de un género cultivado y enraizado en la cultura y patrimonio andaluz. Aunque, todo sea dicho, no podemos negar la evidencia de la existencia de flujos musicales externos que se han plasmado en partituras cofrades a lo largo de la historia, sobre todo la más reciente, demostrando así una leve hibridación del género. Así, por ejemplo, Castroviejo nos apunta en su publicación que «había piezas clásicas adaptadas, como la *Marcha fúnebre de la ópera Jone* o la *Marcha fúnebre* de Chopin»³, sobre todo en las primeras procesiones en la Sevilla de final del siglo XIX. Esto demuestra lo que ya nos adelantaba García Gallardo y Arredondo Pérez: un mestizaje de estilos de procedencia clásica y tradicional. Este fenómeno se desarrolló sobre todo en los inicios de la Semana Santa, ya que, conforme avanzamos en la historia y en el siglo XX, la “marcha de procesión” y la Semana Santa irán evolucionando hacia un estilo propio y enraizado en la cultura andaluza más tradicional.

Pero llegados a este punto, me gustaría destacar una frase que, aún no compartiéndola totalmente, me parece interesante y se relaciona con la idea que pretendo transmitir con este trabajo. Y es que, «la música andaluza no existe como género o estilo», sino que «el individuo, la tradición, la comunidad, [...], lo poderes políticos, los medios de comunicación, [...], las han convertido en *músicas emblemáticas* de Andalucía, en referente *identitario* de nuestra comunidad»⁴, incluyendo entre éstas la música cofrade de Semana Santa. En suma, es cierto que buena parte de la música con la que se identifica Andalucía no conforma un género como tal; pero también es bien cierto que hablar de flamenco o música de Semana Santa constituye todo un elenco de características, lenguaje musical, melodías, estructura, etc., que hace que se acerquen muy mucho al género como tal.

La Semana Santa en Granada, tal y como la conocemos hoy día, comenzó su configuración en torno a los años 70-80 del siglo pasado. Si bien es cierto, tenemos constancia de desfiles procesionales desde finales del siglo XIX, sobre todo en Sevilla, y música asociada a ellos desde las mismas fechas. La “marcha de procesión” es y ha

² *Ibidem.*, p. 14.

³ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De Bandas y Repertorios: La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*, Sevilla, Editorial Samarcanda, 2016, p. 114.

⁴ GARCÍA GALLARDO, F. J.; y ARREDONDO PÉREZ, H.; «Introducción. La música de Andalucía... p. 17.

sido, en sus diferentes variables, la música predominante en estos desfiles procesionales, exceptuando los inicios, donde se interpretaban obras adaptadas como “A la Memoria de Manzoni” (*Marcia Fúnebre per i funerali di Alessandro Manzoni*) de Ponchielli o “Don Sebastián” (*Macia fúnebre nell’opera Don Sebastiano*) de Donizetti⁵, además de las anteriormente citadas⁶. Hecho este último que no es de extrañar pues, la ópera se convirtió en un género predilecto de la burguesía creciente en los importantes centros económicos. En el caso de España, Cádiz, con su fructífero puerto y su incesante actividad económica se convirtió en un importante centro cultural. Así, «Donizetti fue [...] el compositor más aclamado por los españoles y, en concreto, por los gaditanos»⁷, lo que explica la predilección social por su música exportada a todos los ámbitos, incluida la Semana Santa, y del gusto por la música operística.

El “estilo sevillano” ha sido el que se ha impuesto en gran parte de nuestra geografía, excluyendo quizás a Málaga; y éste, junto con las agrupaciones musicales, bandas de música y bandas de cornetas y tambores, con su característico carácter militar, «han ido tomando elementos de tradiciones musicales andaluzas para adoptar nuevas sonoridades y modos de representación que las hacen únicas y diferentes»⁸.

Convendría aclarar en este momento a qué nos referimos con el término “música cofrade”. Destacaría la definición de Martín Rodríguez, considerando “música cofrade” como «la práctica musical que acompaña a las procesiones o desfiles de pasos por las calles durante los actos de culto que la liturgia cristiana dedica a la pasión y muerte de Jesús»⁹. Estos actos, como bien sabemos, se desarrollan entre el Domingo de Ramos y el Domingo de Resurrección. Pero, como corrección que me permito hacerle esta definición, este tipo de música no solo se circunscribe a la Semana Santa o Semana de Pasión, sino que abarca cualquier manifestación relacionada con la misma, ya sea en Cuaresma, tiempo de Gloria¹⁰, festividades patronales en pueblos o actos extraordinarios. Pero, es bien cierto que «la procesión constituye sin duda el elemento

⁵ ALIER, Roger; *Historia de la Ópera. Los orígenes, los protagonistas y la evolución del género lírico hasta la actualidad*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2011, Ma non Troppo, p. 192.

⁶ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De Bandas y Repertorios...* p. 134.

⁷ LEÓN RAVINA, Gema; *La ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II*, Cádiz, 2007, p. 21.

⁸ GARCÍA GALLARDO, F. J.; y ARREDONDO PÉREZ, H; «Introducción. La música de Andalucía...» p. 24.

⁹ MARTÍN RODRÍGUEZ, L. C., «La imagen de Andalucía en la música cofrade», en García Gallardo, Francisco José y Arredondo Pérez, Herminia (coord.), *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*, Sevilla, Junta de Andalucía - Fundación Pública Andaluza - Centro de Estudios Andaluces - Consejería de Presidencia, 2014, p. 205.

¹⁰ Período que sigue a la Semana Santa que abarca desde su finalización hasta el inicio del Adviento. Durante este periodo se pueden suceder las salidas procesionales de las Hermandades de Gloria o Salidas Extraordinarias de las Hermandades de Pasión (Aniversarios Fundacionales, Coronaciones, Años Litúrgicos, etc.).

más característico y popular de la Semana Santa y una de las más relevantes y ceremoniales manifestaciones de la religiosidad popular andaluza»¹¹.

En este contexto, la Semana Santa y su celebración en la geografía andaluza no es uniforme ya que esta «adopta rasgos tanto compartidos como diferenciadores en los distintos pueblos y ciudades [...], generando un modelo [...] cambiante a lo largo de diversas épocas y adaptado a los variados contextos socioculturales e históricos de nuestra comunidad»¹². Así por ejemplo, el libro de Miguel Ángel Berlanga “Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza”¹³ hace un amplio y acertado recorrido por diferentes tradiciones polifónicas de la geografía andaluza, con especial énfasis en la música de tradición oral. Sin embargo, esta publicación carece de interés ya que nada aporta acerca de las marchas procesionales o su interpretación en la Semana Santa. Aunque destacaría una interesante reflexión que encontramos entre sus páginas, aclarando la posible procedencia de las procesiones en nuestra cultura, al hacer referencia a la representación o escenificación de los “Vía Crucis”: «En los Vía Crucis antiguos era frecuente portar una cruz, o una imagen pequeña de un Cristo crucificado. El recorrido, se acompañaba con frecuencia de cantos piadosos, como a veces sigue haciéndose en la actualidad», y continúa diciendo en el siguiente párrafo:

«Una de las vías de evolución histórica de esta práctica fue la de las procesiones: se incluyeron pronto imágenes de Cristos con la cruz a cuestas [...], Vírgenes Dolorosas y otras figuras de otros personajes [...]. Comenzó a formalizarse la salida de *hermanos nazarenos*: los hermanos “de sangre” [...] y los hermanos “de luz”, que portaban cirios encendidos. Es éste el germen del que evolucionando, se llega hasta nuestras procesiones»¹⁴.

He aquí una importante e interesante aportación que nos deja este libro acerca del germen y evolución de la Semana Santa en Andalucía.

Además, esta obra se adentra, en las músicas tradicionales de la Semana Santa. Así, por ejemplo, podemos referirnos a otro tipo de manifestaciones musicales que, sin llegar a tener importancia en los desfiles procesionales, sí que son compuestas para la celebración de cultos y festividades litúrgicas propias de la Semana de Pasión y que tienen un gran arraigo en la cultura de numerosas localidades andaluzas. Podemos citar, por ejemplo la interpretación de los “Miserere” y “Stabat Mater” a lo largo de la

¹¹ MARTÍN RODRÍGUEZ, L. C., «La imagen de Andalucía... p. 205.

¹² *Ibidem.*, p. 206.

¹³ BERLANGA, Miguel Ángel (coord.); *Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza*, Ciudad Real, Lozano Artes Gráficas, 2009, 180 p.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 34.

geografía andaluza, con especial énfasis en localidades como Baeza¹⁵, Loja¹⁶, Baena¹⁷ o Linares, entre otros. Sin duda, una práctica musical tradicional ligada a la Semana Santa muy interesante pero que, por la temática a tratar en esta investigación, de poco puede servirnos o poco pueden aportar.

Sin embargo, no puedo dejar pasar la oportunidad de citar otras dos obras en la misma línea que las anteriores, pero en este caso, basadas en la interpretación de los Misereres en las Catedrales andaluzas. De la mano de José López Calo, estas dos obras de referencia nos imbuyen en la temática eclesiástica y nos hacen un amplio recorrido por los Misereres de Sevilla¹⁸ y Granada¹⁹. En el primero de los casos, López Calo hace un recorrido por la historia del Miserere, su interpretación en España, en Andalucía y los principales autores de esta composición para la Catedral de Sevilla. Una obra amplia que muestra un claro ejemplo de música eclesiástica para Semana Santa. Y por otro lado, la obra del mismo autor, pero que en este caso se refiere a Granada, nos revela un interesante contenido acerca del Miserere de Vicente Palacios. En la obra que nos ocupa, López Calo, además de hacer una introducción a la obra y a Vicente Palacios²⁰, nos aporta una edición crítica de la obra con las partituras, e incluso, con una versión ampliada²¹. En cualquier caso, y como ya apuntaba con anterioridad, este tipo de obras, lejos de servirnos en nuestra investigación, lo único que hacen es aportar información acerca de otro tipo de prácticas musicales ligadas a la Semana Santa, pero desligadas de los desfiles procesionales propiamente dichos.

En otro orden de cosas, podemos afirmar que, por lo general, «la música instrumental viene protagonizada por las “bandas de música” que, situadas detrás del paso de palio lo acompañan durante la procesión»²². En este punto, hay un antecedente importantísimo, y es que, sin lugar a duda, el origen de estas formaciones lo

¹⁵ CATALÁN, María del Mar; «Polifonías tradicionales en Andalucía: Miserere y Stabat Mater: Baeza, Linares, Castro del Río, Espejo», en Miguel Ángel Berlanga (coord.), *Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza*, Ciudad Real, Lozano Artes Gráficas, 2009, pp. 55-72.

¹⁶ MAZUELA, Ascensión; «La tradición musical en el Viernes Santo de Loja. Miserere, Stabat Mater e Incensarios», en Miguel Ángel Berlanga (coord.), *Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza*, Ciudad Real, Lozano Artes Gráficas, 2009, pp. 75-103.

¹⁷ POLONIO, Álvaro; «La Semana Santa de Baena y sus Misereres», en Miguel Ángel Berlanga (coord.), *Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza*, Ciudad Real, Lozano Artes Gráficas, 2009, pp. 151-162.

¹⁸ LÓPEZ CALO, José; *El Miserere de Semana Santa en la Catedral de Sevilla*, Centro Documentación Musical Andalucía (coord.), Junta de Andalucía – Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2015, 460 p.

¹⁹ LÓPEZ CALO, José; *El Miserere de Vicente Palacios*, Centro de Documentación Musical de Andalucía (coord.), Granada, Junta de Andalucía – Consejería de Cultura, 2006, 261 p.

²⁰ *Ibidem.*, pp. 11-26.

²¹ *Ibid.*, pp. 27-261.

²² MARTÍN RODRÍGUEZ, L. C., «La imagen de Andalucía... p. 206.

encontramos en la música militar, «contribuyendo a la gestación de la forma “marcha” de Semana Santa»²³ y dando lugar a esas sonoridades tan típicas de esta festividad. Además, este paisaje sonoro lo completan las voces de los capataces dando las pertinentes órdenes a los costaleros, el golpeo de las bambalinas sobre los varaes, el *rachear*²⁴ costalero durante el discurrir del desfile procesional o el crujir de la madera de los pasos de cristo o misterio. El que el antecesor de las “bandas de música” en la Semana Santa y el principal origen de las marchas de procesión esté en las bandas militares lleva aparejado otras características presentes en los desfiles procesionales. Entre ellas destacamos el andar acompasado de grandes grupos de personas, necesitándose por tanto un ritmo binario o regular; consiguiéndose así un paso uniforme para costaleros o portadores de trono.

Todo este entramado de sonidos tiene su origen o su gestación en la Semana Santa Sevillana; y es por ello que, en términos cofrades se atiende a todo este espectro de sonoridades, más bien centradas en lo que a música se refiere, como “estilo sevillano” o “estilo andaluz”. Esto, de una forma indirecta ha fomentado, como afirma Martín Rodríguez²⁵, una búsqueda identitaria que en muchos otros lugares o países terminó por llamarse “nacionalismo musical”. Sin embargo, en Andalucía ha cristalizado en un estilo tan propio que, en muchas ocasiones, se ha exportado a otros lugares como símbolo más característico de una tradición que funde religiosidad, música, fé y fervor. Un claro ejemplo de esto se puede encontrar en la tesis doctoral de Valles del Pozo²⁶, donde, entre otros muchos aspectos, comenta la adopción del estilo “andaluz” o “sevillano” en lo que a repertorio o formaciones se refiere. A este respecto también podemos afirmar, tal y como lo hace Martín Rodríguez²⁷, que la indumentaria, las sonoridades y melodías de las bandas de música, agrupaciones musicales y bandas de cornetas y tambores son las que más se ha exportado dentro y fuera de nuestras fronteras regionales, incluyendo, en este caso a Granada.

En el caso de aportaciones bibliográficas en lo que a bandas de música se refiere, la bibliografía es amplia y de variadas temáticas. En mi caso, he seleccionado algunas

²³ *Ibidem.*, p. 206.

²⁴ Arrastrar las alpagatas propias de los costaleros durante el andar portando los pasos produce un sonido característico denominado así en el argot cofrade.

²⁵ MARTÍN RODRÍGUEZ, L. C., «La imagen de Andalucía... p. 208.

²⁶ VALLES DEL POZO, María José; «Prácticas y procesos de cambio en la música procesional de la Semana Santa de Valladolid». Enrique Cámara de Landa, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 2007. <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/54>>[Consultado el 03/01/2017], p. 126-129.

²⁷ MARTÍN RODRÍGUEZ, L. C., «La imagen de Andalucía... p. 217-218.

que, por su cercanía geográfica, por su temática y su contenido, se adaptan a mi propósito. El caso de los trabajos de Ayala Herrera es muy significativo, pues, además de analizar el panorama bandístico en torno a las bandas civiles desde 1931 a 1986²⁸, hace un recorrido por su configuración en Andalucía en base a los desfiles procesionales. Así, por ejemplo, comenta el auge de las bandas de música en torno a la Semana Santa de la siguiente forma: «ello es debido al auge imparable de la Semana Santa andaluza que ha hecho emerger toda una parafernalia donde las bandas de música [...] constituyen un factor clave que trae consigo una auténtica industria musical...»²⁹, incluyendo a músicos, compositores, uniformes, instrumentos, etc. Esta disertación aporta información muy valiosa, significativa y curiosa, a pesar de estar centrado en la administración de las propias bandas de música y sus normativas. Como curiosidades que puede aportar este estudio, destaco la importancia de las bandas en Semana Santa. A este respecto, la autora nos aporta datos sobre los honorarios o precios a percibir por las bandas de música de Linares o la Banda del Hospicio de Jaén entre los años 1911 y 1929. Así, por ejemplo, podemos ver como la Banda del Hospicio de Jaén estipulaba un precio de 125 pesetas por actuar en una procesión de Semana Santa³⁰, todo ello corroborado por el Reglamento³¹ propio de la formación. Con estos datos, corroboramos la importancia que juegan las bandas de música en la Semana Santa y la importancia que cobra la Semana Santa dentro del funcionamiento y la programación anual de las bandas de música, al menos en Andalucía.

En el plano internacional, los estudios realizados son bastante amplios en lo que a esta temática se refiere. Sin embargo, existen algunas publicaciones que se acercan a nuestra investigación y que aportan diferentes visiones en algunos campos muy concretos. Así, por ejemplo, la tesis de W. Gerard Poole³², versa sobre El Rocío, en un estudio en el que relaciona la música con el ritual. La tesis nos imbuye en un estudio de tipo etnomusicológico acerca de la relación existente entre la música, el ritual religioso, la fervoridad de los peregrinos y la festividad de una efeméride que aglutina a miles y miles de peregrinos de todos los rincones de Andalucía cada Domingo de Pentecostés,

²⁸ AYALA HERRERA, Isabel María; «Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas de música civiles en España (1931-1986). Estudio de la provincia de Jaén». Antonio Martín Moreno, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2013. <<http://hdl.handle.net/10481/31697>> [Consultado el 03/01/2017].

²⁹ *Ibidem.*, p. 35.

³⁰ *Ibid.*, p. 566.

³¹ *Ibid.*, pp. 173-178 (II Tomo).

³² POOLE, W. Gerard; «El Rocío: a case study of music and ritual in Andalucía», Carolina Robertson, dir. Tesis Doctoral. University of Maryland, Faculty of the Graduate School, 2007, 616 p.

cuando la Blanca Paloma, tras el rezo del Santo Rosario, es aupada por los varones de Almonte para recorrer las calles de la Aldea del Rocío, saludando a cada una de las Hermandades presentes a orillas de la marisma. A pesar de no estar relacionada completamente con nuestra temática, es un buen punto de partida para el análisis de la sociología de la Semana Santa y de las manifestaciones religiosas en forma de procesión.

Otra tesis que podría resultar atrayente es la de Bryan Casey³³, dedicada al análisis de los “géneros musicales fúnebres”. La particularidad de esta publicación radica en el contenido, pues, además de realizar un profundo análisis sobre la percepción de la muerte en la historia de la música y las composiciones en las que han derivado, realiza un análisis y transcripciones de diferentes composiciones relacionadas con el género fúnebre. Pero lo más relevante, sin duda, es el trabajo que realiza sobre la *Marcha Fúnebre* de Fernando Sors³⁴, composición que, incluso hoy día, constituye un ejemplo de marcha procesional usada desde los inicios de la Semana Santa. Aunque, es difícil encontrarla en los repertorios actuales, aún se conserva y se interpreta en algunos desfiles procesionales de Sevilla.

Richard Scott Cohen nos aporta otra tesis centrada en el estudio de las bandas de música y, en este caso, de la Comunidad Valenciana³⁵. La trascendencia de este trabajo para nuestra investigación no es otra que su acercamiento a la cuna de las bandas de música en España y, en concreto, a su repertorio. En este extenso trabajo, Cohen hace un harto recorrido por la organización, la instrumentación y el repertorio de las sociedades musicales valencianas y, en uno de sus apartados, menciona y describe la “marcha de procesión”. Así, se refiere a la “marcha lenta” de forma descriptiva como «concebida, compuesta e interpretada para ocasiones muy específicas y solemnes, normalmente con trasfondo religioso. Esto incluye tanto actividades como desfiles fúnebres y procesiones de Semana Santa y fiestas patronales municipales»³⁶. Este acercamiento a la “marcha de procesión” es muy acertado y se parece bastante a la

³³ CASEY, Bryan; «Funeral music genres: with a stylistic/topical lexicon and transcriptions for a variety of instrumental ensembles», Kenneth Singleton, dir. Tesis Doctoral. University of Northern Colorado, College of Performing and Visual Arts School of Music Wind Conducting, 2007, 301 p.

³⁴ *Ibidem.*, pp. 105-111.

³⁵ COHEN, Richard Scott; «The musical society community bands of Valencia, Spain: a global study of their administration, instrumentation, repertoire and performance activities», Northwestern University, Illinois, School of Music, 1997, 757 p.

³⁶ *Ibidem.*, p. 180. «conceived, composed and performed for very specific and solemn occasions, usually with religious overtones. These include such activities as funeral parades and the processions of Holy Week and municipal patron saint festivals»

definición dada anteriormente, incluyendo las festividades patronales. Además, cita como marchas de procesión referentes *Mater Mea*³⁷ o *Cordero de Dios* de Ricardo Dorado dentro de los repertorios de dichas sociedades musicales.

Por último, en este apartado de textos o bibliografía extranjera me gustaría citar otra tesis, en este caso, centrada en la filosofía o el impacto social de la Semana Santa o las esculturas sacras de Susan Verdi Webster³⁸. La autora analiza el impacto social o la sociología de las cofradías y hermandades de Semana Santa en Sevilla y, es en el capítulo 4³⁹ donde analiza pormenorizadamente el ritual y la composición de los cortejos, haciendo velada citación de la música y el papel que juega en las procesiones.

Evidentemente la bibliografía o las publicaciones de tipo internacional publicadas al respecto son muchísimo más amplias que lo que aquí reflejo. He referido lo que entiendo más destacable o que guarda mayor relación con la temática tratada. Sería imposible poder abarcar en este apartado todo lo escrito o publicado de carácter científico o con cierta científicidad.

En otro orden de cosas, si nos referimos a la forma “marcha procesional” es de obligado cumplimiento centrarnos en la obra de Gutiérrez Juan, “La Forma Marcha”⁴⁰. Esta publicación, de gran valor divulgativo y musicológico, la firma Francisco Javier Gutiérrez Juan, director de la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla, con una dilatada carrera musical y una amplia formación musicológica. En esta publicación, además de realizar un recorrido histórico a través de los tiempos en los que aborda el significado de la forma “marcha” en todos sus sentidos, divide las “marchas procesionales” según la formación para las que han sido compuestas, a saber, banda de música, bandas de cornetas y tambores, con coro, agrupaciones musicales, orquesta sinfónica, etc.; analiza la estructura formal de los distintos tipos de marcha, las alteraciones y modificaciones sufridas y nos aporta un interesante apéndice con información más de tipo musicológico acerca de la clasificación de los compases, la forma minué y otros tipos de formas y diversos análisis musicales. Lo destacable de esta obra es el acercamiento que hace al público en general de aspectos puramente musicológicos aplicados a la forma “marcha”,

³⁷ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Mater Mea – Ricardo Dorado Janeiro [BM]* [Youtube video], 14 de abril de 2009. <<https://youtu.be/NsXyrYwMTJs>> [Consultado 26/04/2017].

³⁸ WEBSTER, Susan Verdi; «The procession al sculpture of penitential confraternities in Early Modern Seville», Jeffrey Chipps Smith, dir. Tesis Doctoral. University of Texas at Austin, Faculty of the Graduate School, 1992, 366 p.

³⁹ *Ibidem.*, pp. 210-262.

⁴⁰ GUTIÉRREZ JUAN, F. Javier, *La Forma Marcha*, Sevilla, Álvarez Beigbeder Editores y Consultores, 2009, 476 p.

y, sobre todo, el centrarse en la “marcha de procesión”. Gutiérrez Juan no deja escapar la ocasión de citar y analizar partituras de compositores de fuera de la geografía andaluza y con gran proyección dentro de la composición para banda de música, como pueda ser Francisco Grau Vegara, «primer General Músico del mundo occidental»⁴¹, del que destaca la marcha *La Quinta Angustia*⁴², compuesta para el concurso de marchas “cofradieras” organizada por la Fundación Sevillana de Electricidad y que obtuvo el primer premio; la figura de Perfecto Artola⁴³ y su vinculación con la Semana Santa de Málaga y Ricardo Dorado que, además de destacar en el género de los pasodobles, marchas militares o el género lírico, nos legó páginas cofrades tan representativas como *Mater Mea*, *Getsemani*⁴⁴ u *Oremos*⁴⁵, marchas que hoy día constituyen el corpus fundamental de las marchas de procesión de corte clásico o serio. En esta obra, además, no faltan las continuas referencias a los grandes de la música procesional de Semana Santa en Sevilla: Juan Velázquez⁴⁶, la familia Font⁴⁷ ⁴⁸, López Farfán⁴⁹, Abel Moreno⁵⁰, Álvarez Beigbeder⁵¹, Pedro Braña⁵², Gámez Laserna⁵³, Pedro Morales⁵⁴, Luis Lerate⁵⁵, Emilio Cebrián⁵⁶, Antonio Pantión⁵⁷, Vicente Gómez-Zarzuela⁵⁸ y los últimos

⁴¹ *Ibidem.*, p. 91.

⁴² MARCHAS DE PROCESIÓN, *La Quinta Angustia – Francisco Grau Vegara [BM]* [Youtube video], 16 de abril de 2009. <<https://youtu.be/f3II6FutD74>> [Consultado 26/04/2017].

⁴³ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Nazareno de la Salutación – Perfecto Artola Prats [BM]* [Youtube video], 13 de marzo de 2013. <<https://youtu.be/d4cUeIJBdjA>> [Consultado 26/04/2017].

⁴⁴ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Getsemani – Ricardo Dorado Janeiro [BM]* [Youtube video], 14 de abril de 2009. <<https://youtu.be/nhkOOwq9Wb4>> [Consultado 26/04/2017].

⁴⁵ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Oremos – Ricardo Dorado Janeiro [BM]* [Youtube video], 26 de septiembre de 2009. <<https://youtu.be/NZJJRks0TPs>> [Consultado 26/04/2017].

⁴⁶ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Rosario de Montesión – Juan Velázquez Sánchez [BM]* [Youtube video], 20 de abril de 2017. <<https://youtu.be/hv6L6D4yl3E>> [Consultado 26/04/2017].

⁴⁷ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Amarguras – Manuel Font de Anta [BM]* [Youtube video], 11 de abril de 2017. <<https://youtu.be/12or8Flh0Rk>> [Consultado 26/04/2017].

⁴⁸ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Quinta Angustia – José Font Marimont [BM]* [Youtube video], 16 de abril de 2009. <<https://youtu.be/he-do-EQyoI>> [Consultado 26/04/2017].

⁴⁹ MARCHAS DE PROCESIÓN, *La Estrella Sublime – Manuel López Farfán [BM]* [Youtube video], 18 de marzo de 2015. <<https://youtu.be/w3Tiaan7xL0>> [Consultado 26/04/2017].

⁵⁰ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Macarena – Abel Moreno Gómez [BM]* [Youtube video], 20 de abril de 2017. <https://youtu.be/dmGR63tMU_A> [Consultado 26/04/2017].

⁵¹ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Cristo de la Expiración – Germán Álvarez Beigbeder [BM]* [Youtube video], 26 de abril de 2009. <<https://youtu.be/AbsF7FHo38A>> [Consultado 26/04/2017].

⁵² MARCHAS DE PROCESIÓN, *Coronación de la Macarena – Pedro Braña Martínez [BM]* [Youtube video], 21 de enero de 2013. <<https://youtu.be/veHON12la04>> [Consultado 26/04/2017].

⁵³ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Pasa la Virgen Macarena – Pedro Gámez Laserna [BM]* [Youtube video], 5 de mayo de 2014. <<https://youtu.be/HErPbMr4YjQ>> [Consultado 26/04/2017].

⁵⁴ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Virgen de la Paz – Pedro Morales Muñoz [BM]* [Youtube video], 15 de abril de 2009. <https://youtu.be/_ie0VJZDOAU> [Consultado 26/04/2017].

⁵⁵ MARCHAS DE PROCESIÓN, *María Santísima del Dulce Nombre – Luis Lerate Santaella [BM]* [Youtube video], 3 de diciembre de 2014. <<https://youtu.be/6WRQ87Fg3Wg>> [Consultado 26/04/2017].

⁵⁶ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Nuestro Padre Jesús – Emilio Cebrián Ruíz [BM]* [Youtube video], 15 de abril de 2009. <<https://youtu.be/J6DyM8DUJ3Q>> [Consultado 26/04/2017].

compositores más destacados como Manuel Marvizón⁵⁹ y David Hurtado⁶⁰; todos ellos, máximos exponentes de la música procesional sevillana y andaluza. Incluye esta obra también un repaso a diferentes tipos de “marchas” con sus máximos exponentes en la historia de la música. Así, podemos observar como se cita a Mendelssohn como exponente de la “marcha nupcial”, a Chopin o Wagner como representantes de la “marcha fúnebre” en sus respectivos ámbitos, a saber orquesta o piano; Cherubini, Lully, Berlioz, Beethoven, von Weber y un largo etcétera que engrosa esta importante obra en lo que a la forma “marcha” en sus diferentes acepciones se refiere.

En el caso de publicaciones referidas a la música procesional granadina propiamente dicha, la bibliografía especializada es escasa. Pero si debemos referirnos a la obra de Jorge de la Chica, titulada precisamente, *La música procesional granadina*⁶¹. En ella, además de hacer un recorrido histórico desde los siglos XV y XVI hasta la actualidad, el autor nos relata desde el nacimiento de las hermandades actuales hasta los repertorios más frecuentes de las mismas. Por ejemplo, se refiere a las bandas de música como «grupos musicales de percusión e instrumentos de viento, diferenciándose además en este último grupo, metales y maderas»⁶², y, aunque resulte una definición demasiado escasa en el contenido, se aprecia una interesante aproximación para el lector, si bien, más adelante desgrana la plantilla completa. La obra, además, ofrece datos muy importantes e interesantes acerca de las diferentes formaciones musicales granadinas a lo largo del siglo XX, los autores más destacados hasta la fecha de publicación de libro en lo que a marchas procesionales granadinas se refiere, un capítulo dedicado a la música procesional y la orquesta sinfónica, otro dedicado a la corneta y un último apartado dedicado a las grabaciones de marchas procesionales granadinas. Entre los autores que cita De la Chica⁶³ destacamos a Sánchez Ruzafa⁶⁴, Giner Arranz⁶⁵, Higuero

⁵⁷ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Jesús de las Penas – Antonio Pantión Pérez [BM]* [Youtube video], 14 de abril de 2009. <<https://youtu.be/f4FHD9sW-ME>> [Consultado 26/04/2017].

⁵⁸ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Virgen del Valle – Vicente Gómez-Zarzuela y Pérez [BM]* [Youtube video], 13 de abril de 2009. <<https://youtu.be/1UIZkc0RX9Y>> [Consultado 26/04/2017].

⁵⁹ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Candelaria – Manuel Marvizón Carvallo [BM]* [Youtube video], 21 de enero de 2013. <<https://youtu.be/wYkEY3EuOeU>> [Consultado 26/04/2017].

⁶⁰ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Como tú, Ninguna – David Hurtado Torres [BM]* [Youtube video], 28 de enero de 2016. <<https://youtu.be/t-27wm-NWNw>> [Consultado 26/04/2017].

⁶¹ DE LA CHICA, Jorge; *La música procesional granadina*, José Antonio García Sánchez (coord., edit.), Granada, Editorial Comares, 1999, Serie Granada, 275 p.

⁶² *Ibidem.*, p. 76.

⁶³ *Ibid.*, pp. 215-246.

⁶⁴ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Palio Blanco – Miguel Sánchez Ruzafa [BM]* [Youtube video], 21 de enero de 2013. <<https://youtu.be/X4VAjpo0tV8>> [Consultado 27/04/2017].

⁶⁵ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Virgen de la Luz – Aniceto Giner Arranz [BM]* [Youtube video], 5 de febrero de 2013. <https://youtu.be/-82_28OAru0> [Consultado 27/04/2017].

Rosado⁶⁶, López Carreño⁶⁷, Juan Antonio Barros Jódar⁶⁸, José Faus⁶⁹, Luis Megías⁷⁰, entre otros; aunque, debido al año de publicación de la obra, deja fuera a distintos compositores con proyección en la actualidad en nuestra Semana Santa, como puede ser el caso de Víctor M. Ferrer⁷¹. A Higuero Rosado⁷², De la Chica dedica unas páginas en su libro para una escueta reseña biográfica y un listado con algunas de sus marchas procesionales. Si bien podemos encontrar algunas imprecisiones o erratas en cuanto nombres concretos de las composiciones, fechas de composición y dedicatorias, es una buena guía para conocer un poco más de cerca al compositor y su obra procesional. Además, y debido a la fecha de publicación del mismo, hay algunas composiciones que no se citan al no estar aún compuestas. En suma, una obra que, a pesar de provenir de un periodista sin ninguna relación con la musicología, realiza un magnífico, serio y coherente acercamiento a la temática, sustentado en argumentos sólidos y una profunda investigación. Por todo ello, debe ser una obra de referencia que usaremos con frecuencia en este proyecto, intentando si cabe, mejorar su aportación.

A este respecto, y si extrapolamos la profesión de De la Chica a la investigación, podemos afirmar que las crónicas y los artículos periodísticos suponen o han supuesto una importante fuente de información, no tanto musicológica como mas bien cronológica. Los artículos periodísticos son «literatura de publicación continua [...] y un instrumento de comunicación entre personas distantes que comparten unos mismos intereses musicales»⁷³. Si bien, la información que nos aportan en muchos casos no es de tipo musicológico, si que pueden ayudarnos a datar una composición, a averiguar la fecha del estreno de la misma o a saber si la composición fue acogida con éxito o no. En nuestro caso, algunos de esos artículos nos ayudan a tal fin. Por ejemplo, el que firma Jorge Martínez en Granada 2000 sobre el estreno en 1990 de las marchas *Entrada de Jesús en Jerusalén* y *Santa María de la Alhambra Coronada*, «Brillante concierto el

⁶⁶ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Madre del Rosario – Francisco Higuero Rosado [BM]* [Youtube video], 19 de enero de 2016. <https://youtu.be/HAG_BdGLndQ> [Consultado 27/04/2017].

⁶⁷ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Passio Granatensis – Ángel López Carreño [BM]* [Youtube video], 5 de febrero de 2013. <https://youtu.be/Hjs4gX0j_2o> [Consultado 27/04/2017].

⁶⁸ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Consolatrix Afflictorum – Juan Antonio Barros Jódar [BM]* [Youtube video], 5 de febrero de 2013. <<https://youtu.be/bkVX-kEZOIU>> [Consultado 27/04/2017].

⁶⁹ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Virgen de las Maravillas – José Faus Rodríguez [BM]* [Youtube video], 5 de febrero de 2013. <<https://youtu.be/v8FKVIXnAHO>> [Consultado 27/04/2017].

⁷⁰ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Santa María de la Alhambra – Luis Megías García [BM]* [Youtube video], 5 de febrero de 2013. <<https://youtu.be/MDxrSQePIqw>> [Consultado 27/04/2017].

⁷¹ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Mi Amargura – Víctor Manuel Ferrer Castillo [BM]* [Youtube video], 29 de abril de 2013. <<https://youtu.be/V8ErFMUFe0Q>> [Consultado 27/04/2017].

⁷² DE LA CHICA, Jorge; *La música procesional granadina...* pp. 227-228.

⁷³ RODRÍGUEZ SUSO, Carmen; *Prontuario de Musicología. Música, sonido, sociedad*, Barcelona, Clivis, 2002, Colección *Neuma*, pp. 183-184.

ofrecido en la mañana del domingo por la banda de la División de Infantería Guzmán el Bueno y del Gobierno Militar de Granada [...]. Fueron estrenadas las marchas compuestas por el maestro Higuero “Santa María de la Alhambra Coronada” y “Entrada de Jesús en Jerusalén”⁷⁴. O la crónica que se hace eco de la interpretación de una de las marchas de Higuero en un desfile procesional: «La Banda de Música del Gobierno Militar de Granada acompañó tras el paso de palio de la Virgen de la Paz, dirigida por el Maestro Francisco Higueros, quien interpretó en numerosas ocasiones las marchas procesionales “Virgen de la Paz” y “Entrada de Jesús en Jerusalén”⁷⁵. Como vemos, información más bien de tipo cronológico y anecdótico que, indudablemente es de una importante valía para cualquier investigación.

Por último, y no por ello menos importante, debemos referirnos a las publicaciones de tipo divulgativo. Dichas publicaciones, si bien pueden carecer de cierto rigor científico o pueden no estar firmadas por investigadores especializados, son aproximaciones o textos muy interesantes, pues su principal objetivo es llegar a un público poco especializado o aficionado. No obstante, en muchas ocasiones aportan una información valiosísima acerca de repertorios, tendencias, formaciones o interpretaciones dentro de la Semana Santa. Por ello, me parece interesante reseñar algunos de ellos. Revistas como *Gólgota*, editada por la Real Federación de Hermandades y Cofradías de Semana Santa de Granada o la revista *Jesús Despojado* de la Hermandad homónima, nos legan, publicación tras publicación, un importante y destacado número de artículos ligados a la música cofrade o procesional. Si bien, como hemos dicho anteriormente, no están firmados por reconocidos musicólogos o por músicos propiamente dichos, si que sus líneas provienen de reputados cofrades con un amplio conocimiento y harto bagaje en la música procesional, en nuestro caso, granadina. En estas publicaciones encontramos desde artículos que se refieren a composiciones concretas, estrenos o recuperaciones históricas de marchas de procesión; hasta escritos en los que se abordan los distintos repertorios escogidos para las distintas hermandades, pasando por cuestiones de tipo históricas referidas a formaciones musicales y sus repertorios en el pasado.

Las nuevas tecnologías también nos aportan cierta información al hilo de la temática tratada. Así, haremos referencia a una publicación *on-line* firmada por el joven

⁷⁴ MARTÍNEZ, Jorge, «Dos nuevas marchas procesionales para la Semana Santa granadina», *Granada 2000*, 13-03-1990, p. 11.

⁷⁵ MARTÍNEZ, Jorge, «Crónica de un Domingo de Ramos», *Granada 2000*, 09-04-1990, p. 4.

musicólogo y cofrade Juan Carlos Galiano⁷⁶. En ella, Galiano pretende acercar el mundo cofrade, la Semana Santa y la música procesional al público en general, y para ello, no duda en hacer un escueto y valioso recorrido muy fácil de entender por las principales características del género y de la festividad. Así, en dicho artículo podemos encontrar desde la definición de la música procesional, su clasificación y principales rasgos formales, pequeñas reseñas históricas acerca de su evolución o las diferentes formaciones. Sin duda, un artículo totalmente recomendado para aquella persona que desee acercarse al mundo cofrade y a la música procesional en general sin tener un conocimiento previo en la materia de una forma amena y sencilla.

En términos muy similares, pero en este caso más centrado en la música procesional se presenta el artículo de Ayala Herrera⁷⁷. En él, no solo destaca la importancia de la música procesional (incluso comienza especificando la concesión de la Medalla de Oro a Título Póstumo a 4 compositores de marcha de procesión), sino que pone de manifiesto la proliferación de estudios científicos sobre el género. Acto seguido, y en consonancia con la publicación de Galiano Díaz, aborda el origen de la música procesional, en este caso para banda de música o banda de “palio”; las distintas formaciones, históricas y actuales; los tipos de marchas de procesión y la evolución de la marcha de procesión y su adecuación a las necesidades de la Semana Santa y de los desfiles procesionales. La estructura, claridad en el lenguaje y en la exposición de ideas concuerda muy mucho con la finalidad del artículo y con el lugar de publicación. Este tipo de publicaciones realizadas para el mundo cofrade en general buscan, cada vez más, la especialización con una mezcla de guión divulgativo, con el fin de tener un cierto rigor y valor científico pero con la claridad y difusión de un texto divulgativo. Y a este respecto, el artículo de Ayala cumple de forma magistral con lo anteriormente expuesto.

Como digo, la era de las tecnologías ha hecho que podamos acceder a multitud de información valiosa para cualquier tipo de investigación. Pero es necesario hacer un análisis previo de dicha información antes de tomar cualquier decisión. En este caso, las hemerotecas digitales nos aportan una ingente cantidad de publicaciones que podríamos usar para nuestros propósitos. Así, por ejemplo, a parte de los artículos periodísticos en

⁷⁶ GALIANO DÍAZ, Juan Carlos; «Una breve aproximación a la música procesional instrumental andaluza» [en línea], en *Gruñidos de Música*, n.º 9 (2016) <<https://goo.gl/Brw2xF>> [Consultado 08/02/2017].

⁷⁷ AYALA HERRERA, Isabel María, «Música de palio: aproximación a la música para banda de la Semana Santa andaluza», en *Anuario de la Federación de Cofradías de la Semana Santa de Guadix*, año 0, n.º 1, Guadix, 2007, pp. 70-81.

periódicos provinciales o comarcales, enlaces en Youtube con las composiciones de Higuero o entradas en blogs de cierto reconocimiento cofrade, podemos acceder a entrevistas, partituras publicadas o bases de datos públicas. En nuestro caso, y por no extender en demasía el apartado, haremos referencia a una entrevista⁷⁸ muy interesante que se le hizo meses antes de su fallecimiento y que se publicó semanas después. En ella, entre otros detalles interesantes, destaca el que fue su gran obra inconclusa, su “Suite Extremadura”, dedicada, como él mismo admitiera, a toda Extremadura.

Si nos referimos a publicaciones monográficas o biográficas sobre compositores de música cofrade para banda de música, éstas son muy escasas y, las que podemos encontrar son cortas, de poca profundidad y, en algunos casos, de poco calado musicológico o científico. Incluso, algunas de estas publicaciones se centran únicamente en el catálogo de la obra y en la biografía, sin entrar a valorar los aspectos más musicológicos de los compositores o sus composiciones. Si consultamos el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana de Emilio Casares⁷⁹, encontraremos algunas entradas para compositores de marchas procesionales, si bien, estas solo nos apuntan unos cuantos renglones biográficos y un escuálido catálogo con las obras más relevantes, en las que, afortunadamente, se citan algunas de sus marchas procesionales. Esto ocurre por ejemplo con Manuel López Farfán⁸⁰, Antonio Pantió⁸¹, Vicente Gómez-Zarzuela⁸² o Pedro Braña⁸³. Caso parecido es el de la familia Font⁸⁴, pues esta familia se trata conjuntamente y, podemos afirmar que, en el caso de Manuel Font de Anta, tanto su biografía como su catálogo de obras, es tratado con mayor profundidad, quizás también debido a su mayor proyección en otras facetas compositivas. Sin embargo, parecen obviar la figura del patriarca de toda la familia y de la saga Font, José Font Marimont, a quien, supuestamente, se le atribuye la paternidad de la marcha

⁷⁸ DÍAZ, E., ORTEGA, J. y CALLE, R., «Francisco Higuero, el alma de un compositor» [en línea], en *El Monárquico*, 18 de diciembre de 2016. <https://goo.gl/SXY5Hv> [Consultado 10/05/2017].

⁷⁹ CASARES RODICIO, Emilio (coord. y dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. José López-Calo e Ismael Fernández Cuesta (dir. adj.), Madrid, Sociedad General de Autores y Escritores, 1999, 10 vols.

⁸⁰ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio; «López Farfán, Manuel», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999, vol. 6, p. 1017.

⁸¹ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio; «Pantió Pérez, Antonio», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999, vol. 8, p. 442.

⁸² ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio; «Gómez Zarzuela, Vicente», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999, vol. 5, pp. 725-726.

⁸³ GONZÁLEZ COBAS, Modesto; «Braña Martínez, Pedro», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999, vol. 2, p. 674.

⁸⁴ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio; CASARES RODICIO, Emilio; Alonso, CELSA; «Font», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999, vol. 5, pp. 209-211.

procesional, según apuntan diversos autores, como Ignacio Otero⁸⁵, si bien, en esta publicación aparece una marcha con el mismo nombre escrita décadas antes.

Antonio Martín Moreno, en su obra *Historia de la Música Andaluza*, cita a Manuel Font y de Anta, Vicente Gómez Zarzuela y Manuel López Farfán⁸⁶, aunque solo lo hace para fijarse en sus obras escénicas o sus obras no cofrades. También se hace eco de la figura de Antonio Pantión⁸⁷, como profesor del sevillano Manuel Castillo.

Existe además una publicación muy interesante sobre el compositor jerezano Germán Álvarez Beigbeder (1882-1968), firmada por Servando Álvarez-Beigbeder⁸⁸ que, sin duda, es la que mas se acerca a una biografía y catálogo de obras del compositor, abordando desde sus aspectos biográficos por etapas, hasta un catálogo ilustrado y comentado de sus obras, en el que, como no podía ser de otro modo, se incluye un listado de composiciones procesionales. El autor de la publicación sostiene que Álvarez Beigbeder «mantuvo una gran atención a este género de música que por esta baja Andalucía se reviste de unas connotaciones especiales»⁸⁹, comenzando la composición de este género en el año 1900 y fechando la última de sus marchas en 1963. Las marchas de Álvarez Beigbeder, «poseen una gran riqueza melódica»⁹⁰, debido en parte al profundo conocimiento bandístico del compositor.

También se ha podido encontrar un artículo dedicado a la figura del ya mencionado compositor y director, Pedro Braña. Éste, firmado por Ignacio Otero Nieto⁹¹ además de aportarnos algunos datos biográficos de Braña, nos habla de la remodelación y actualización que sufrió la Banda Municipal de Sevilla durante la estancia del mismo como director. Si bien, la pequeña publicación adolece de alguna mención a su obra compositiva procesional, puede ser un buen escaparate para la biografía de uno de los compositores más prolíficos de marchas procesionales de la provincia de Sevilla.

En lo que al compositor que nos ocupa se refiere, hay una obra de referencia, relativamente reciente que aborda su biografía de un modo mas o menos fiable y la

⁸⁵ OTERO NIETO, Ignacio; «Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla», Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (edit.), *Temas de Estética y Arte*, Nº 26 (2012), p. 243.

⁸⁶ MARTÍN MORENO, Antonio; *Historia de la música andaluza*, Granada, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, Biblioteca de la Cultura Andaluza, pp. 341-342.

⁸⁷ *Ibidem.*, p. 346.

⁸⁸ ÁLVAREZ-BEIGBEDER PÉREZ, Servando; *Germán Álvarez Beigbeder. Un músico jerezano para la historia*. CDMA (colab.), Cádiz, EH Editores, 2008, 157 p.

⁸⁹ *Ibidem.*, p. 144.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 144.

⁹¹ OTERO NIETO, Ignacio; «La música de Sevilla en la postguerra y Don Pedro Braña», Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (edit.), *Temas de Estética y Arte*, Nº 20 (2006), pp. 167-183.

mayoría de sus composiciones musicales, incluyendo, como no, sus marchas procesionales. Ésta no es otra que la que firma su biógrafo autorizado y buen amigo, Guillermo Sena⁹². Se trata de una pequeña publicación con amplios tintes anecdóticos que intenta aglutinar al máximo la biografía y gran parte de la obra del biografado. En sus páginas encontramos desde sus vivencias de juventud, el profundo amor que sentía por su esposa, su carrera profesional militar y musical o sus composiciones más celebradas. Con algunas imprecisiones y algunas ausencias destacadas, esta obra se convertirá en un importante hilo conductor para nuestra investigación, pues servirá de base para sus datos biográficos y aportará una valiosa información en lo que a sus composiciones procesionales se refiere, pues, en la monografía dedica un apartado⁹³ completo a este respecto. En estas páginas encontraremos información relativa a los años de composición, algunos estrenos o las dedicatorias más específicas, entre otros aspectos. Si bien, algunos de los datos tendremos que buscarlos en el resto de la publicación, pues, otro de los posibles defectos que puede mostrar esta obra es el desorden en algunos apartados. La obra se publica en torno al año 2013, por lo que, habremos de indagar o investigar lo relativo a los últimos tres años de vida del compositor, en los que, entre otras cosas, estrena un par de marchas de procesión.

Por último, si nos referimos al fenómeno de la composición de marchas procesionales para Semana Santa y sus implicaciones sociales o económicas, la bibliografía es francamente escasa o inexistente, y lo poco a lo que hemos tenido acceso y hemos citado con anterioridad, no responde en absoluto al objetivo último de nuestra investigación. Por lo que, esperamos que nuestra investigación arroje luz a este respecto.

Entiendo que este es un camino y un mundo a explorar en el futuro más inmediato a fin de que la musicología sea capaz de abarcar verdaderamente todas las manifestaciones musicales de nuestra cultura en Andalucía y en España. Este estudio pretende abrir las puertas a nuevas investigaciones en esta temática y este fenómeno, augurando lo que espero sea un futuro optimista en esta área de conocimiento aún sin explorar.

⁹² SENA MEDINA, Guillermo, *Francisco Higuero Rosado: Músico Militar Extremeño y Granadino de Corazón*, Francisco Higuero Rosado (edit.), Granada, Imprenta Guevara, 2013, 144 p.

⁹³ *Ibidem.*, pp. 64-70.

1. La Forma Marcha Procesional

1.1. Breve Historia y Tipologías de la “Forma Marcha”

Si nos acercamos a alguna de las definiciones genéricas del término “marcha”, podemos encontrarnos con textos como el que sigue: «Música con fuertes ritmos repetitivos y un estilo sencillo que suele acompañar a movimientos militares ordenados procesiones»⁹⁴ (traducción propia), una aproximación muy significativa y cercana a los términos que usaré en mi investigación como tal, ya que, como observamos, se cita literalmente el vocablo “procesión”.

La forma “marcha” tiene una gran variedad de formas que se han presentado a lo largo de la historia de la música y que los distintos compositores han hecho uso de ella en función de sus necesidades compositivas. Así mismo, la historia de esta forma musical se remonta a los orígenes de las civilizaciones, si bien, su cénit se traslada a los siglos más recientes, cuando la música ha tenido un gran auge en nuestra sociedad.

Gutiérrez Juan, aborda ampliamente algunos aspectos generalistas de la composición, así como algunos datos de tipo histórico. Y es que, coincidiendo con su afirmación de que «El desconocimiento de los orígenes de esta forma musical [...], han provocado [...] la producción de marchas de todo tipo, carentes de coherencia en su estructura compositiva»⁹⁵, entendemos el bagaje de esta forma y las profundas modificaciones y alteraciones a las que se ha visto sometida a lo largo de la historia.

Pero consideraciones personales aparte, ¿de donde procede la forma marcha? Pues es bien sencillo: de la vida militar. Y es que, entendemos que la “marcha” como tal, fue utilizada para producir música con el fin de conseguir que un grupo de personas se movieran de una forma acompasada. Sin embargo, no debemos confundir lo que llamaríamos el “ritmo de marcha”, entendido éste como el diseño rítmico, continuo, regular y generalmente producido por los instrumentos de percusión; con lo que será la forma compositiva. Es el ritmo el que confiere esas características que sentarán las bases de la propia forma.

Coincidiendo con la opinión de Gutiérrez Juan, es difícil establecer el nacimiento concreto de la forma marcha, si bien, diversos restos arqueológicos ya nos dan ciertas pistas sobre la articulación de la conjunción de tocar y andar desde la antigua

⁹⁴ «music with strong repetitive rhythms and an uncomplicated style usually used to accompany orderly military movements and processions», en SCHWANDT, Erich; «March», en Stanley Sadie (edit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., Londres, Macmillan, 1980, vol. 11, p. 650.

⁹⁵ GUTIÉRREZ JUAN, F. Javier, *La Forma Marcha...* p. 23.

Grecia. Mas adelante, durante la gran etapa de dominio romano, se conoce que con «el sonido producido por músicos se conseguía la marcha acompañada de las legiones romanas para invadir las Galias»⁹⁶, claro ejemplo de conformación en un estadio inicial de las funciones que desempeñarían las “marchas”. Todo esto, conforme avanza la historia, se deja ver sobre todo en el plano militar, verdadero germen, como he comentado con anterioridad de la propia composición, incluyendo ya desde la Edad Media hasta los siglos XV y XVI verdaderas piezas musicales pensadas para el combate o para el avance de las tropas de infantería o caballería, incluso con algunos toques característicos para cada uno de ellos.

Pero sin duda, serán los siglos XVII y XVIII cuando la marcha se configure como una composición al uso, ocupando un lugar propio en las composiciones de los grandes autores, sobre todo, gracias al impulso de Lully y Philidor en Francia⁹⁷.

A partir de este momento, la marcha dejaría de ser una composición exclusiva del ámbito militar para saltar a las salas de conciertos como composiciones con entidad propia. Así, compositores como Cherubini, Krommer, Beethoven, Schubert, von Weber, Wagner o el guitarrista y compositor español Fernando Sor, entre otros muchos; cultivarían esta forma como parte de óperas, sinfonías o como composiciones aisladas, a lo largo de la historia.

Otro aspecto a destacar es la formación a la que se destinaría dicha composición. Y es que, si entendemos que su nacimiento se debe al ámbito militar, debemos entender también que la formación a la que se destina no es otra que la banda de música, con sus diferentes variantes. Así, Lully compuso las primeras marchas para bandas francesas, que, en algunos casos estaban compuestas por trompetas o cornetas y timbales en el caso de la caballería, incluso incorporando oboes a partir de 1720. En España, por ejemplo, estas instrumentaciones incluían además los pífanos, clarinetes, flautas, tambores y trompas.

Mas adelante, con la estandarización de la forma dentro del repertorio, los distintos compositores usarían el piano, la orquesta y los instrumentos de cuerda para abordar este tipo de composiciones, incluyéndolas en sinfonías, sonatas, composiciones de cámara, solistas, etc.

La forma marcha, como hemos podido comprobar, a lo largo de la historia ha ido configurándose como composición propia, si bien, ha derivado en una gran variedad

⁹⁶ *Ibidem.*, p. 25.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 26-27.

de formas paralelas y, por tanto, de tipos y nomenclaturas. Abordamos algunas formas de clasificarlas atendiendo a varios criterios inherentes, de forma muy somera:

- Según su funcionalidad: atendiendo a la velocidad, el carácter y el grupo humano a los que se destina, tenemos, la marcha militar, las marchas moras o cristianas, el pasacalle, el pasodoble, la diana, la marcha triunfal o solemne, la marcha fúnebre o la marcha lenta, la marcha procesional (que veremos mas adelante). y la marcha nupcial.
- Según su instrumentación: marchas para bandas de música, para bandas de música con cornetas y tambores, para bandas de música y coro (pasodoble, pasodoble-canción), para bandas de música de diversa instrumentación, para bandas de cornetas y tambores, para agrupaciones musicales, para orquesta sinfónica u orquesta de cámara, capillas musicales, bandas de caballería, etc. Algunas de estas marchas las abordaré mas adelante.
- Según su forma: marchas con forma de minué binario antiguo, marchas con forma de minué ternario sin minué ni trío, marchas con forma de minué ternario con trío y *da capo*, marchas con forma binaria procedente del minué ternario, marchas evolucionadas a partir del minué, marchas con forma rondó, marchas con forma sonata, marchas en forma fugada o poemas sinfónicos en forma de marcha.

En mi caso, en el siguiente apartado abordaré aquellas formas o aspectos clasificados anteriormente que se aproximen más fielmente al propósito de mi trabajo o entronquen mejor con el, habida cuenta de que la cantidad de formas y tipologías hace que sea totalmente inabarcable para este trabajo, y buscando el establecimiento de la forma que usaré para la obra procesional de Francisco Higuero.

1.2. La Marcha de Procesión

Galiano define de una forma extremadamente sencilla la marcha de procesión: «Una marcha procesional es una marcha lenta con carácter religioso»⁹⁸. Y es que, en efecto, la marcha de procesión no es más que eso mismo. Sin embargo, la complejidad reside no en la definición, sino más bien en su caracterización o en la búsqueda de un patrón común que nos permita caracterizarlas.

⁹⁸ GALIANO DÍAZ, Juan Carlos; «Una breve aproximación a la música procesional instrumental andaluza» [en línea], en *Gruñidos de Música*, n.º 9 (2016) <<https://goo.gl/Brw2xF>> [Consultado 08/02/2017].

Gutiérrez Juan amplía esta definición de la siguiente forma: «una marcha procesional es una marcha lenta con carácter religioso compuesta para ser interpretada como acompañamiento musical en los desfiles procesionales.»⁹⁹. En mi caso, apuesto por esta definición más completa porque, además de definirnos la composición, nos aporta la función o el fin último de la misma. Pero además, sería conveniente señalar, como también lo hace Gutiérrez Juan, que es más correcto denominar “marcha procesional” que “marcha lenta” o “marcha fúnebre” a estas composiciones, pues, con el primer término dejamos claro que se destina al acompañamiento de desfiles procesionales, frente a la indefinición de los otros dos. Sin embargo, hoy día, algunos títulos procesionales siguen apareciendo con el subtítulo de “marcha lenta” o “marcha fúnebre”, aceptándose como aptas para desfiles procesionales. También destacar, que en algunas composiciones aparecen subtituladas como “marchas de gloria”, con la única diferencia de que estas se dedican a tiempos de gloria, fuera de la Semana Santa propiamente.

El origen de este tipo de composiciones cofrades es un tanto incierto. Si bien se cree que las capillas de ministriles del Renacimiento interpretaban pequeñas piezas que acompañaban las procesiones canónicas dentro de las iglesias, no se sabe a ciencia cierta si estas composiciones tenían entidad propia o si se adecuan a las características propias de las marchas procesionales. Sin embargo, si que tenemos constancia de que a partir de mediados y finales del siglo XIX existían estas marchas para acompañar los cortejos procesionales. Y, por supuesto, el lugar fue Sevilla, cuna de lo cofrade y de la Semana Santa como la conocemos hoy en día en Andalucía. Tanto es así que Abel Moreno, reputado compositor de marchas procesionales y director militar del Regimiento Soria Nº 9 de Sevilla, atribuye la paternidad de la marcha de procesión a Marimont la paternidad de la “marcha procesional” con la composición de la *Marcha Fúnebre* dedicada a la Quinta Angustia entre 1891 y 1895¹⁰⁰.

Así, sería el siglo XX el siglo de la consolidación de esta forma y de su puesta en valor como música para los desfiles procesionales, primeramente, como hemos citado, para banda de música, pues, el resto de formaciones llegarían más adelante. Autores como Pedro Braña, Luis Lerate, Antonio Pantión, Pedro Gámez Laserna, Manuel López Farfán, la familia Font, y, más actualmente, Pedro Morales o David

⁹⁹ GUTIÉRREZ JUAN, F. Javier, *La Forma Marcha...* p. 77.

¹⁰⁰ MORENO, Abel; «La Marcha Procesional», Antigua y Fervorosa Hermandad Sacramental de Ánimas y Archicofradía del Señor de la Santa Vera-Cruz y Nuestra Señora de la Esperanza (edit.), *Semana Santa Marchena 1990*, (1990), p. 4.

Hurtado, entre otros muchos, han construido un lenguaje claro y consolidado de la marcha de procesión para banda de música.

Y, fue, sin duda, Manuel López Farfán y su marcha *La Estrella Sublime*, dedicada a la virgen de la Hiniesta de Sevilla, la que introduce una serie de cambios que serían seña de identidad para la nueva corriente compositiva del siglo XX después de las primeras composiciones de finales del siglo XIX. Abel Moreno lo explica de la siguiente forma:

«un cambio notorio en casi todo, en la forma, el estilo y la instrumentación. En la forma, por cuanto adapta la que se viene usando en las marchas militares, en el estilo; por que rompe con el fúnebre que es el que viene usándose en las composiciones anteriores, y en la instrumentación: porque añade a la parte musical las cornetas, lo cual aporta una mayor brillantez, aunque eso sí, en detrimento de la afinación y musicalidad de la composición»¹⁰¹.

También Otero¹⁰² destaca la labor renovadora o vanguardista de López Farfán en lo que a marchas procesionales se refiere. Ciertamente este compositor y director militar llevó a cabo una completa revolución en la música procesional sevillana, introduciendo también la lira en la plantilla musical, incluyendo una saeta dentro de la propia marcha de procesión, que, incluso, llegó a colocar en un balcón para fomentar así lo vistoso y teatral de la música. Otras innovaciones en la música procesional que introduce López Farfán tienen que ver con la unión de dos bandas militares para interpretar ciertas marchas, la inclusión de un violín o coro para algunas de sus marchas o la incorporación a la instrumentación de castañuelas, campanillas o cascabeles para su famosa marcha *Pasan los Campanilleros*¹⁰³ de 1924.

En cuestiones rítmicas, ya hemos dejado claro que la forma marcha nace con el objetivo de facilitar el desfile acompasado de personas, y, para ello, es necesario un esquema o patrón rítmico determinado. Por ello, es necesario que las marchas procesionales se escriban en compases regulares que permitan el desfile que, en el caso que nos ocupa, comienza con la pierna izquierda en parte fuerte del compás y la derecha en la parte débil. Así pues, por lo general, para las marchas procesionales se suele usar el compás de 4/4 o el de 2/2, ambos compases binarios, si bien, solo se modifica el número de partes o la medida de las mismas, pudiendo modificarse el de 4/4 pasando a compasillo.

¹⁰¹ *Ibidem.*, p. 4.

¹⁰² OTERO NIETO, Ignacio; «Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla»... pp. 248-253.

¹⁰³ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Pasan los Campanilleros – Manuel López Farfán [BM]* [Youtube video], 28 de marzo de 2017. <<https://youtu.be/yBVDp-SlroQ>> [Consultado 25/05/2017].

Parece que, estructuralmente, tradicionalmente e históricamente, la forma marcha esta bastante ligada a la forma minué clásico. Sin embargo, atribuir esa forma nítidamente a la marcha procesional actual puede resultar un tanto confuso y complejo. Por el contrario, sí que debemos admitir que la actual configuración estructural de la marcha de procesión puede provenir de una evolución o adaptación de la forma minué a la nueva composición, entendiéndola como una forma minué binaria sin la repetición del primer minué, esto es: minué – trío. De ahí que en las marchas procesionales la parte contrastante final reciba el nombre de “trío”. No obstante, también tenemos que dejar patente que algunas composiciones rompen totalmente con esta forma para ser un poco mas libres y, entre otros aspectos, incluir dos Tríos, carecer de alguno de los temas iniciales o ampliarlos. Pero, para aclarar mas este tema, veamos un cuadro de la forma marcha actual:

Introducción (opcional)	Tema A		Tema B		Reexposición Tema A (opcional)	Trío		Coda (opcional)
	A	A'	B	B'		C	C'	
	Tema principal		Fuerte de Graves			Tercer tema		

En efecto, la gran mayoría de las marchas se configuran como se muestra en el cuadro anterior. Aunque hay quien prefiere referirse a la forma marcha como una «forma rapsódica de tres o cuatro temas (ABC o ABCD)»¹⁰⁴, como en el caso de Martín Rodríguez.

Si nos referimos a éstas de una forma muy general, la mayoría se inician con una introducción que se articula con un material novedoso que, en raras ocasiones volverá a aparecer en la composición o que servirá de material para otros temas más relevantes. También suelen tener carácter fanfarrico a modo de inicio. Es una parte que puede no aparecer, como ocurre en la marcha *Coronación de la Macarena* de Pedro Braña.



Ilustración 1: Detalle de la melodía de inicio de *La Estrella Sublime* de López Farfán en la parte de cornetas. Edición propia a partir de manuscritos fotocopiados del autor.

El Tema A es el tema principal de la primera parte de la composición. Suele estar articulado en dos secciones que pueden incluir o no un contrapunto a la melodía

¹⁰⁴ MARTÍN RODRÍGUEZ, L. C., «La imagen de Andalucía... p. 213.

principal, estando en el tono principal de la composición. Además, por lo general, la articulación dinámica suele ser *p – f*. El Tema B es el tema secundario y contrastante de la primera parte de la composición, pudiendo estar en el tono principal o en tonos vecinos. Tiende llamarse “fuerte de graves”, pues es un tema que se reserva a la sección grave y de metal de la formación. También tiende a articularse en dos secciones, interviniendo diversas familias en la exposición de la melodía y el contrapunto. Suele iniciarse en matiz *forte* y finalizar igual, aunque en mitad puede aparecer el *piano*. A veces la sección de trompetas establece unas llamadas características que contrastan con la melodía.



Ilustración 2: Detalle de la melodía del Tema A (arriba, flauta) y Tema B (abajo, trombón 1º) de *La Estrella Sublime* de López Farfán. Edición propia a partir de manuscritos fotocopiados del autor.

Tras la exposición de estos dos temas, la composición puede seguir varios caminos. Primeramente y mas común, puede reexponer total o parcialmente el Tema A, como ocurre en *La Estrella Sublime* de López Farfán. En segundo lugar, puede obviar esta reexposición y, mediante un puente, que puede ser modulante o no, llevarnos directamente al Trío, usando incluso material de la introducción o la propia introducción, como ocurre en *Aniversario Macareno* de J. M. Velázquez. Por último, hay marchas que combinan ambos procedimientos, sobre todo las de Pedro Morales Muñoz.

Hasta aquí, lo que podríamos denominar el minué de la forma minué de la que hemos hablado antes como germen de la forma marcha. Como vemos, dos temas contrastantes que, introduciendo esta variación, puede repetir el principal total o parcialmente antes de marcharnos al Trío.

El Trío de las marchas procesionales constituye una nueva sección con material temático nuevo. Por lo general, se establece también en un tono contrastante con la anterior sección. Se articula en dos grandes secciones, primeramente en *piano*, reexponiéndose en *fuerte* con la acción del contrapunto de saxos y bombardinos. Hay composiciones que pueden tener dos Tríos, como ocurre en *Amarguras* o *Soleá dame la mano* de la familia Font, aunque son raras excepciones. Esta sección, constituiría el Trío de la forma minué, de donde toma el nombre.



Ilustración 3: Detalle de la melodía del Trío en la parte de flauta de *La Estrella Sublime* de López Farfán. Edición propia a partir de manuscritos fotocopiados del autor.

Lo que anteriormente hemos venido denominando “contrapunto” debemos entenderlo no en su acepción compositiva clásica como recurso para la composición, sino como la coexistencia de dos o más líneas melódicas dentro de una misma sección. Es decir, mientras se desarrolla la melodía principal en una sección instrumental de cualquiera de las partes anteriormente vistas, otros instrumentos realizan otra melodía paralela que se contrapone y que complementa a la anterior, completando también el espectro armónico y rítmico. Una melodía que acompaña a la melodía principal y que en ocasiones también se puede denominar “contracanto”.

Por último, existen composiciones que pueden culminar con una Coda de material de muy diversa procedencia o de nueva invención.

Armónicamente, por lo general, las marchas de procesión suelen funcionar con uno o dos centros tonales, si bien, existen composiciones cuyo devenir armónico es mucho más denso y complejo. Pero si nos atenemos a la generalidad, la gran mayoría de las marchas suelen articularse en torno a dos tonalidades, una para la primera parte de la composición y otra para el Trío. En menor medida, tenemos marchas que utilizan un único centro tonal, variando únicamente la modalidad (menor-Mayor) como contraste, por ejemplo, usando la tonalidad de Fa menor para la primera parte y Fa Mayor para el Trío. Y, por último, tenemos marchas que, funcionando con uno o dos centros tonales, introducen variaciones armónicas entre el Tema A y el Tema B de la composición, entre la introducción y el resto de temas o variaciones armónicas entre todas estas partes. Si bien, estas variaciones armónicas se suelen producir con tonalidades muy cercanas (círculo de quintas, Mayor-menor, homónimo Mayor-menor).

Algunas marchas procesionales suelen incluir los giros o elementos andaluces como sello identitario. Así, por ejemplo, son frecuentes los tetracordos frigios y tresillos con floreo superior como ornamento melismático, lo que hace que hayan perdido cierta esencia militar; la utilización de sonoridades bimodales propias de algunos palos flamencos o la utilización de pasajes melismáticos también ligados al cante flamenco en pasajes solistas.

2. La Banda de Música

Referirnos a la marcha procesional es hacerlo también a la formación a la que se destina. Y, si bien existe un amplio abanico de formaciones, es indiscutible que la más prolífica, ancestral y demandada ha sido siempre la banda de música. Además, el compositor que propongo en este trabajo ha cultivado este género y esta formación durante toda su vida, componiendo únicamente para dicha agrupación. Por ello, centraré mi análisis en la banda de música, obviando las bandas de cornetas y tambores, las agrupaciones musicales o las capillas musicales.

Jorge de la Chica define las bandas de música como «grupos musicales de percusión e instrumentos de viento, diferenciándose además en este último grupo, metales y maderas»¹⁰⁵. En efecto, una definición tan sencilla como eficaz y aclaratoria. Sin embargo, las bandas que actualmente desfilan tras los pasos procesionales han sufrido diversas actualizaciones para adaptarse a la realidad de nuestros días. Así, existen también bandas de música con cornetas y tambores, una modalidad «directamente asociada al ejército español [...] que utiliza el nombre de “banda” aplicado a las bandas de cornetas y tambores, y el nombre de “música” aplicado a las bandas de música»¹⁰⁶. Además, están también las bandas sinfónicas, que son aquellas que incorporan en su formación la sección de cuerda (violoncellos y contrabajos), aunque esta no desfile. Por último, y a modo de recapitulación, la definición que nos ofrece Castroviejo sobre la banda de música: «conjunto musical que incluye instrumentos de viento madera, viento metal y percusión, y que puede contar también con cornetas y tambores»¹⁰⁷.

A continuación ofrecemos una tabla de la plantilla y la instrumentación que suele ofrecer, por lo general, una banda de música en los desfiles procesionales:

Viento Madera	Viento Metal	Percusión
Flauta	Trompas (1ª, 2ª y 3ª)	Caja
Oboe	Trompetas (1ª, 2ª y 3ª)	Bombo
Requinto	Trombones (1º, 2º y 3º)	Platos
Clarinetes (Pral., 1º, 2º y 3º)	Bombardinos (1º y 2º)	Tambores (con o sin caja china)
Saxos Altos (1º y 2º)	Bajo	Cascabeles y campanillas (Op.)
Saxos Tenores (1º y 2º)	Cornetas (Op.)	Campanas tubulares (Op.)
Saxo Barítono		Lira (Op.)
Fagot (Op.)		
Saxo Soprano (Op.)		
Clarinete Bajo (Op.)		

¹⁰⁵ DE LA CHICA, Jorge, *La Música Procesional Granadina...* p. 76.

¹⁰⁶ GUTIÉRREZ JUAN, F. Javier, *La Forma Marcha...* p. 89.

¹⁰⁷ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De Bandas y Repertorios...* p. 16.

Las bandas de música civiles, tal y como afirma De la Chica, proceden del ámbito militar, y su origen en España «hemos de encontrarlo en el ejército y mas concretamente en la reglamentación de 1875»¹⁰⁸, siendo en sus inicios dependientes de las Diputaciones Provinciales coincidiendo también con su creación. Así, por ejemplo, Oriola Velló¹⁰⁹ nos hace un interesante recorrido por las diferentes normativas para bandas militares desde 1875 hasta 1931, centrándose, entre otros aspectos, en las Órdenes y Reales Decretos y en la composición de las mismas, que posteriormente servirá de base para las bandas civiles. Es este último punto el que nos da verdaderos detalles de la plantilla de músicos e instrumentos de que se componían. Pero es en la tesis doctoral de Ayala Herrera¹¹⁰ donde podemos encontrar una mayor y más actualizada información acerca de las bandas de música en nuestra comunidad, si bien la autora centra su estudio en la provincia de Jaén, y sobre todo, en las plantillas que conformaban esas formaciones y su procedencia, así como una amplia disertación sobre la proveniencia del término “banda” y su aplicación a la formación en cuestión¹¹¹, que, por razones de espacio no abordaremos.

Sin embargo, lo que sí me parece destacable es la evolución de la separación entre bandas de música de origen militar y civil. Y es que, «sería, pues, en los albores del siglo XIX cuando ya comenzaron a diferenciarse las bandas militares de las civiles»¹¹², hecho este que se vería acentuado conforme avanzaba el siglo XIX con las legislaciones vistas anteriormente en el artículo de Oriola Velló. Así mismo, las bandas de música comenzarían a ocupar un hueco importante en la sociedad del momento, hasta tal punto que, contribuirían como «alternativa al efecto de la crisis en la estructura musical eclesiástica tras el periodo desamortizador»¹¹³, esto es, en el declive de las capillas musicales. Por ello, las bandas de música civiles, y en cierto modo también las militares de las que proceden y se nutren, comenzarán a tener un papel relevante en la cultura musical de los municipios y poblaciones. Esta preponderancia también se traducirá en la inclusión en los desfiles procesionales que comenzarán a surgir en las

¹⁰⁸ DE LA CHICA, Jorge, *La Música Procesional Granadina...* p. 78.

¹⁰⁹ ORIOLA VELLÓ, Frederic; «Las Bandas Militares en la España de la Restauración», *Nassarre, Revista aragonesa de musicología*, n.º 30, (2014), pp. 163-194.

¹¹⁰ AYALA HERRERA, Isabel María; «Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas de música civiles en España (1931-1986). Estudio de la provincia de Jaén». Antonio Martín Moreno, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2013. <<http://hdl.handle.net/10481/31697>> [Consultado el 24/05/2017].

¹¹¹ *Ibidem.*, pp. 38-64.

¹¹² *Ibid.*, p. 78.

¹¹³ *Ibid.*, p. 86.

últimas décadas del siglo XIX, teniendo un momento de impás durante la Guerra Civil y resurgiendo de nuevo en los años 40, 50 y 60 del siglo pasado. Moreno nos señala claramente, por ejemplo, las dos bandas militares que acompañaban los desfiles procesionales en la ciudad de Sevilla, encontrándonos con «las de los regimientos de Soria Nº 9 y Granada Nº 34, de gran prestigio ambas y tradicionalmente vinculadas a la Semana Santa Sevillana»¹¹⁴. Sin embargo, a pesar del resurgir de los cortejos procesionales, las bandas municipales, civiles y militares comenzarán un retroceso que obligará a la reinención de dichas formaciones, culminando en un proceso actual de asociacionismo y patronazgo en las bandas civiles y en la desaparición casi absoluta de las bandas militares en cortejos procesionales.

La formación para los desfiles procesionales es también motivo de análisis, ya que son varias las formaciones utilizadas, cada una con sus distintas características musicales y acústicas. Pero sin duda, la más usada y extendida es la formación que se asemeja a las bandas militares. Ya hemos visto que la banda de música que procesiona en los desfiles procesionales está claramente relacionada con las bandas militares, y por ello no es de extrañar que su formación sea la más usada. Así, lo primero que encontramos en un desfile procesional es la percusión, que se sitúa en la parte delantera, la más cercana al paso, para transmitir el ritmo más fácilmente a los costaleros u hombres de trono. A continuación, y para afianzar ese ritmo musical, encontramos los metales graves (tubas, bombardinos y trombones) y los metales agudos (trompas y trompetas), salpicados, si están presentes en la formación, por el fagot, el saxo barítono o el clarinete bajo. Seguidamente encontramos la madera, primero los saxos tenores y altos y posteriormente clarinetes varios. Cierran las formaciones el oboe y las flautas y flautín. Si añadimos la sección de cornetas y tambores, ésta se sitúa en la parte delantera, al comienzo de toda esta formación, colocándose primeramente las cornetas y posteriormente los tambores y bombos o timbaletas.

Esta es la formación más común y estándar. Sin embargo, existen variaciones en la formación de todo tipo, siendo la más frecuente aquella que da la vuelta por completo a la anterior, situando las maderas cercanas al paso y la percusión en la parte trasera. Esta formación se debe al interés de acercar la melodía al paso en detrimento del ritmo. Además de estas dos formaciones, existen diversas variantes de colocación de instrumentos que han surgido en los últimos tiempos, buscando sobre todo la

¹¹⁴ MORENO, Abel; «La Marcha Procesional»... p. 4.

optimización de los recursos y la sonoridad de las propias bandas en los desfiles procesionales.

Pero además, no solo la formación ha sido adaptada de las bandas militares a las civiles, sino que, incluso la indumentaria ha sido objeto de asimilación por parte de estas formaciones. Así, los trajes de las bandas de música muy a menudo están inspirados en los distintos cuerpos militares, tanto actuales como históricos. Si bien, este fenómeno es más notorio en las bandas de cornetas y tambores o en las agrupaciones musicales.

En lo que a instrumentación se refiere las marchas de procesión siguen un patrón más o menos establecido. Así, a grandes rasgos, la melodía suele estar reservada a la madera que, completando el espectro armónico y por octavas, realzan la melodía por encima del ritmo o del resto de la armonía. Clarinetes, flautas y oboes componen el grueso de ese plano sonoro, mientras que, dependiendo de la parte de la marcha donde nos encontremos, pueden estar ayudadas por los saxos altos, tenores o trompetas, entre otros instrumentos. El Tema B suele estar protagonizado, casi siempre, por los metales, mientras que la madera asume el rol de ritmo. Por su parte el ritmo y el resto de la armonía la completan los metales y el resto de madera que no interviene en la melodía. El ritmo propiamente dicho suele estar soportado por tubas, trombones, trompas, saxo barítono, fagot, clarinete bajo y, en ocasiones, bombardinos. Así mismo, la armonía también la componen los instrumentos antes citados, apoyados por clarinetes 2º y 3º y saxos altos 2º y tenores. Si bien, este es un patrón muy general y puede variar dependiendo de la composición y del compositor o instrumentador de la misma.

3. Francisco Higuero Rosado (1933-2016)

3.1. Datos Biográficos

3.1.1. Primeros Años: Infancia y Adolescencia

Francisco Higuero Rosado nació un 22 de Octubre de 1933 en la calle Valverde N.º 55 de Valencia de Alcántara, provincia de Cáceres (Extremadura). En la obra de Guillermo Sena, incluso recoge el testimonio del propio Higuero, donde relata la hora en la cual vino al mundo: «”Vine al mundo entre las 19 y las 20 horas, en domingo y, como muy cerca estaba el salón de baile “Chimenea”, en la calle sonaba un pasodoble de la época...”»¹¹⁵. Estamos pues, quizás, ante el primer acercamiento del compositor con la música. Hijo de Juan Antonio Higuero Vas, oriundo de la cercana pedanía de El Pinar; y de Josefa Rosado Centeno, natural de Herrera de Alcántara; Francisco Higuero fue el mayor de cuatro hermanos, a saber, María (1936), Quintín (1937) y Joaquín (1941). Parece haber heredado su carácter afable, cariñoso y de muy buenas formas de su padre, de quien afirmaba «”Mi padre me quiso con locura [...], jamás me riñó ni me pegó...”»¹¹⁶, un carácter que, los que le tratamos y pudimos compartir parte de nuestras vidas con el, coincidimos en el cariño, la dulzura y la cercanía que desprendía.

Fue bautizado, como era costumbre en la época, a la semana de haber nacido en la Iglesia de la Encarnación, a los pies del Cristo de la Buena Muerte (1624). Sus primeros acercamientos a la música, además del anecdótico del día de su nacimiento, parecen venirle de la mano de su tío Quintín Santos, único miembro de la familia músico, saxofonista de la banda del pueblo, y, según nos relata Sena, «y la afición de su abuelo Manuel por la guitarra»¹¹⁷. Rápidamente el joven Francisco comenzó a desarrollar una afición por la música, en parte por lo relatado anteriormente, en parte por la afición de los jóvenes pueblerinos por las bandas municipales cuando éstas desfilaban durante las fiestas importantes del municipio. Fue con 9 años cuando decidió comenzar sus estudios de solfeo con D. Pedro Rodríguez, director de la banda municipal. En las largas tardes de verano en mi pueblo, Alfacar, cuando Higuero ejercía de director de la banda y los chavales acudíamos a los ensayos, el propio Francisco nos relataba como su infancia giraba en torno a la música y a la banda de su pueblo y con profunda tristeza nos recordaba la desaparición de la banda donde se había formado.

¹¹⁵ SENA MEDINA, Guillermo, *Francisco Higuero Rosado...*, p. 10.

¹¹⁶ *Ibidem.*, p. 10.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

Formado en la escuela pública del pueblo, hoy convertida en espacio cultural, el pequeño Francisco pasaba las temporadas estivales en la pedanía de El Pino con sus abuelos paternos y trabajando como aprendiz en el taller de zapatos de su tío Quintín, quien, a cambio de su ayuda, le enseñaba solfeo al final de la jornada. Durante sus años escolares el joven Francisco ya daba muestras de su carácter tímido, lo que le ocasionó algún que otro altercado o mal recuerdo durante estos años.

A la edad de 13 años puedo ingresar en la banda municipal como educando, iniciándose con el requinto¹¹⁸, pasando posteriormente al clarinete (si bemol). Su primera actuación consistió en una diana floreada a la que Higuero acudió con hora y media de antelación y sin el atril correspondiente de desfile. Sus compañeros le preguntaron que si se le había olvidado, a lo que el joven respondió: «”Me se de memoria todo el repertorio que tocamos”»¹¹⁹, señal inequívoca de la profunda afición que profesaba por este noble arte. Posteriormente llegarían las salidas de la banda a localidades cercanas, donde el joven Francisco continuaba disfrutando de lo que mas le gustaba y seguía aprendiendo.

Culminó sus estudios reglados a la edad de 14 años, tiempo en el que compaginaba sus obligaciones académicas con pequeños trabajos y el estudio de solfeo. Su infancia transcurre en la localidad que le vio nacer, Valencia de Alcántara, con un carácter humilde y en el seno de una familia trabajadora. A la larga, Francisco Higuero se convertiría en un embajador estupendo e incansable de la tierra que le dio la vida y los mejores años de su infancia. Aún recuerdo la profunda ilusión y el esmero con el que organizó el segundo viaje que realizaría la Banda Municipal de Alfacar a su pueblo natal con motivo de su nombramiento comoregonero de las Fiestas Patronales. Fue sin duda un viaje inolvidable, en parte, gracias a las atenciones y dispensas del propio Higuero, quien no dejó pasar la oportunidad para actuar como verdadero embajador de su municipio.

Fue durante la ya inminente adolescencia del compositor cuando, por un imprevisto en la banda municipal al jubilarse el trompeta solista, cuando el director de la misma se fijó en el joven adelantado y estudioso Francisco para ocupar un puesto de tan alta responsabilidad. Este sería el hecho que haría a Higuero consagrar su vida al instrumento de la trompeta. Entre ensayo y ensayo, el joven Francisco también disfrutaba de la adolescencia jugando al fútbol con sus compañeros y amigos en las

¹¹⁸ Clarinete en Mi b.

¹¹⁹ SENA MEDINA, Guillermo, *Francisco Higuero Rosado...*, p. 15.

plazas del municipio. Su afición a este deporte le llevaría años mas tarde a componer el himno del Club Deportivo Valencia de Alcántara, con letra de E. López. En una ocasión, Higuero me contaba que fue el azar y el destino el que hizo que la trompeta llegara a su vida, pero que por nada del mundo habría cambiado ese camino en el que pudo desarrollar gran parte de su carrera.

Pero, sin duda, una de sus grandes pasiones, como en más de una vez confesó públicamente, sería la de la Fiesta Nacional, los toros. Y es que fue, durante los primeros años de aprendizaje musical, antes de estar incorporado en la banda, cuando el joven músico cogía su clarinete y la gorra de músico de su tío Cipriano y se colaba en las corridas para amenizar con su música el espectáculo taurino y disfrutar de las faenas de los toreros de la época. Sería mas tarde, como componente oficial de la banda municipal cuando, con su trompeta, se luciría en las tardes taurinas de su pueblo natal y de los pueblos cercanos.

El pobre chico hizo de todo durante su estancia en la banda, desde “papelero” o archivero, como se llamaría hoy en día, hasta platillero el día que el músico que los tocaba se puso enfermo. El joven Francisco era, sin duda, un amante del arte de la música, interpretase lo que interpretase o hiciese lo que hiciese.

Pero una cosa es segura, se ganó, gracias a su esfuerzo y tesón, la confianza de su superior, el director. Hubo un mandato del alcalde del momento de afiliar a todos los componentes de la banda al Movimiento, bajo pena de ser expulsado el que se negara, que Higuero rechazó. Su director, aún siendo el único discrepante, le defendió y no fue expulsado. Aunque también supongo que pesó el hecho de que fuera el único trompeta de la formación. Curiosamente, jamás oí hablar o referirse a tal anécdota a Francisco Higuero y es que, como el mismo me contó en privado una vez, nunca quiso hablar o pronunciarse acerca del Régimen o lo vivido en esa época. El siempre decía que, si bien le tocó vivir momentos complejos, la vida había hecho que ahora estuviera viviendo momentos inolvidables y que no valía la pena volver la vista atrás para recordar penurias.

El auge de las orquestas que amenizaban las fiestas de los pueblos fue también una oportunidad para el zagalón Francisco de viajar, continuar aprendiendo y sacar algo económico con lo que ayudar en casa, para paliar los malos tiempos del momento.

Corría el año 1951 cuando el joven Francisco decidió, como muchos otros jóvenes, salir del pueblo y marchar a Madrid en busca de un futuro mejor en el mundo

de la música. Y fue en este mismo año, según nos relata Sena cuando el Maestro «compuso su primer pasodoble, el dedicado a su querida Valencia de Alcántara»¹²⁰.

Durante sus actuaciones como trompetista en la orquesta que amenizaba los bailes y las fiestas, el joven Francisco, que tendría unos 16 o 17 años, conocería a la que, posteriormente, sería su esposa y el amor de su vida, Alicia Nevado.

3.1.2. Músico Militar

Recién cumplidos los 18 años, estrenando su mayoría de edad, Higuero sale de su municipio para emprender rumbo a Madrid, donde poder unirse a la música militar y buscar así un sustento de vida para el futuro. Se alista como voluntario en el Ejército de Tierra en diciembre de 1952, ingresando en la banda del Ministerio como educando, tras pasar un pequeño examen en el que tuvo que interpretar con su trompeta «el vals “Dominó”, de moda en aquella fecha»¹²¹. Jura bandera el 18 de enero de 1953 y meses después regresa de permiso a su pueblo donde se presenta en los salones de baile para tocar con su trompeta. Los lugareños solo querían oírlo a él y clamaban por su presencia, agradeciendo con aplausos sus exhibiciones con el instrumento.

De nuevo en Madrid, y convencido de que el solfeo es la base fundamental de la música, afirmación que sostuvo hasta sus últimos años de vida y que intentó inculcarlos a todos sus alumnos; compagina sus actividades militares con el estudio de esta disciplina en el Conservatorio de Madrid y trompeta con profesores particulares, pagando las clases con sus honorarios como trompeta en las orquestas de los salones de baile, actuando en espacios madrileños de moda en la época.

Mientras cumple con sus obligaciones militares y con los contratos musicales, Francisco prepara las oposiciones de ingreso como miembro de las Bandas Militares, ganándola en noviembre de 1954, estudiando, además de música, documentación militar, historia, geografía, etc. Su plaza es la de sargento del Ejército de Tierra, quedando adscrito inicialmente a la Banda de Música del Ministerio del Ejército de Madrid, pasando posteriormente a Granada. Durante su estancia en la Banda, muchas son las salidas para acompañar procesiones, desfiles, conciertos, etc. Aprovecha sus permisos para volver siempre a su pueblo natal con sus familiares, amigos y, por encima

¹²⁰ *Ibidem.*, p. 20.

¹²¹ *Ibid.*, p. 24.

de todo, con su amada Alicia, «con la que ya sí podía bailar, comprobando que él también le agradaba a ella»¹²².

Sería el 5 de marzo de 1955, después de haber ganado la plaza de Sargento Músico de trompeta por oposición, cuando es destinado a la banda de música del Regimiento de Infantería Córdoba 10 de Granada. Ese mismo día, por la mañana, pisa por primera vez Granada tras bajarse del tren en el que llegaba, presentándose en el cuartel donde residiría durante los próximos nueve años. Durante estos años, se alternan los ensayos múltiples para las salidas y actuaciones de la banda, la instrucción y el acercamiento del maestro a la ciudad que lo cobija y lo adopta, sus rincones y sus monumentos. Y fue durante una de estas salidas, la acontecida a Bailén en 1967 en los actos conmemorativos de la Batalla de Bailén donde las tropas andaluzas derrotaron a las napoleónicas en una cruenta batalla, cuando concluyó su primer himno, dedicado a la “Virgen de los Remedios”, Patrona de su pueblo.

Higuero siempre fue una persona muy religiosa y fervorosa y sería su fe por la patrona de su pueblo la que le llevaría a acercarse al género procesional y a afianzar su faceta creyente, como el mismo nos confesara tiempo atrás a un grupo de amigos y allegados.

Francisco Higuero estudió en los conservatorios de Madrid, Granada y Málaga las especialidades de solfeo, piano, contrapunto y fuga, conjunto coral, conjunto instrumental y trompeta, entre 1957 y 1963, en la mayoría de los casos como alumno libre y obteniendo grandes calificaciones. A partir de 1969 se incorpora como profesor de solfeo del Real Conservatorio “Victoria Eugenia”. Fue alumno de D. Valentín Ruíz Aznar, compositor y organista de la Catedral de Granada, de quien Higuero guardaba un gratísimo recuerdo como alumno y, posteriormente, como amigo.

No son pocos los alumnos que han destacado su formación con Higuero, además de su carácter afable y bondadoso. Varias generaciones de alumnos coincidirán en las bondades de poder haber estudiado con Francisco Higuero. En mi caso, no tuve el placer de disfrutarlo como profesor del Conservatorio, pero sí como profesor en la Banda Municipal de Alfacar y jamás olvidaré sus clases preparatorias para mi entrada en el Conservatorio o sus lecciones de solfeo cuando alguna partitura se me hacía más compleja de solfear para poder interpretarla con mi bombardino.

¹²² *Ibid.*, p. 28.

A la vez que desarrollaba su labor como trompetista en su regimiento, Higuero fue invitado en orquestas como la Orquesta Nacional, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de Cámara y Orquesta de Radio Televisión Española. El 11 de Agosto de 1961 ingresó en la Sociedad General de Autores de España (actual SGAE). También a primeros de los años sesenta se funda en Granada “Juventudes Musicales”, asociándose Francisco y teniendo una actividad muy intensa, sobre todo como compositor, estrenándose uno de sus pasodobles mas conocidos *Mujer granadina*. También fue alumno del Instituto Padre Suárez en el denominado horario nocturno. Continuó tocando en la Orquesta Neptuno para sacar algo de beneficio con el que pagar el nuevo piso que se había comprado, lo que le ocasionaba el poder dormir pocas horas ya que debía madrugar para llegar puntual al cuartel.

Por fin, el 22 de abril de 1965 contrae matrimonio con Alicia Nevado, en su pueblo natal, en la Iglesia Arcipestral de Rocamador. Alicia Nevado Carrizo fue la mujer de su vida, a la que entregó todo su amor hasta el mes de Junio de 2011 que la muerte los separó. Fruto de ese matrimonio nacieron Juan Antonio en 1966 y Alicia en 1968, naciendo ambos en el Hospital Militar de Granada, en el realejeño Campo del Príncipe, durante las fiestas del Corpus Christi.

Meses antes de su boda, Francisco Higuero había ascendido a Sargento Primero, concretamente en febrero. Mas tarde, asciende a Brigada el 2 de julio de 1976 y a Subteniente el 1 de diciembre de 1978. Es Alférez por oposición desde el 15 de junio de 1984 y dos años mas tarde pasa a Teniente, el que será su último rango hasta su retiro.

3.1.3. Granada

Si bien Francisco Higuero había comenzado sus andanzas en la música de orquestas de fiestas en su Valencia de Alcántara natal, sería durante su estancia en Granada cuando se intensificaría esa labor, paralelamente a la composición, a la que también dedicaba sus esfuerzos. En efecto, sus composiciones para “Juventudes Musicales” comenzaron a darle cierta fama y, es también durante esta época cuando entabla relación de amistad con prestigiosos músicos de la época, como Maribel Calvín (pianista), Miguel Quirós (oboe) y Dámaso García entre otros. Sus composiciones son, sobre todo, boleros, valeses, Rocks lentos, algún que otro tanguillo y una jota que recuerda su estancia breve en Pamplona, música ligera podríamos decir. Si bien, nunca he tenido la oportunidad de acercarme a esta música, pues, en los años de mi relación con el compositor y músico, pocas veces mencionó este tipo de composiciones.

Pero además, por si no fuera poco, entre 1971 y 1991, Higuero fue profesor de solfeo y teoría de la música en el Real Conservatorio “Victoria Eugenia”. También desarrolla una carrera como concertista, destacando alguno de sus conciertos en la Catedral de Granada junto al organista Juan Alfonso García; en Valencia de Alcántara o en el Hospital de San Juan de Dios para los niños enfermos.

Su ingreso en el Claustro de Profesores del Real Conservatorio tuvo lugar en octubre de 1971, aunque su “Título Profesional” en la especialidad de trompeta no lo obtuvo hasta 1977 por el Conservatorio de Málaga. Paralelamente sigue formándose en diferentes cursos y ejerce, por invitación, como jurado en diversos certámenes o concursos.

En 1984 gana por oposición la plaza de Alférez-Subdirector Músico Militar, lo que le obliga a trasladarse a Pamplona en 1985, donde residirá durante dos años. Será en junio de 1987 cuando, tras obtener la plaza de subdirector de la Banda del Gobierno Militar, regresa a Granada. En 1988 pasa a ser director interino de dicha banda permaneciendo en ella como Teniente director interino desde 1989 hasta 1991, pasando posteriormente a la reserva militar activa.

Durante esta época, continúa componiendo y obteniendo distintas menciones, como la Cruz de la Orden del Mérito Militar con Distintivo Blanco (2 de enero de 1989), el título de Caballero de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo con la categoría de Cruz (4 de diciembre de 1989), etc. Su etapa en Navarra es recordada por el compositor con verdadero afecto, desarrollando labores inherentes a su puesto de subdirector. Compose *Canto a Navarra*, jota de encargo del Teniente Coronel de la compañía de esquiadores que, cuando fue interpretada por la Banda Municipal de Alfacar, hecho que tuvo lugar en varias ocasiones, el compositor nos recordaba a los músicos de la misma sus gratos recuerdos de una breve pero intensa estancia en Navarra.

Tras su regreso a Granada como subdirector de la Banda del Gobierno Militar en 1987, Higuero «siente la necesidad de completar su dedicación con mayores horas diarias de enseñanza y de dirección»¹²³, comenzando a realizar labores de dirección en diferentes bandas civiles y formando un grupo mixto para amenizar las fiestas populares. Pero no será hasta 1991 cuando tome posesión de la dirección de la Banda Municipal de Alfacar (Granada), cargo que desempeñará hasta 2004, cuando tiene lugar

¹²³ *Ibid.*, p. 49.

su jubilación definitiva en este tipo de labores. Su llegada a esta institución se produce en un momento clave, tras la revitalización de una formación que había desaparecido en dos ocasiones durante el siglo XX. El interés de antiguos miembros y los jóvenes del lugar hicieron que en la década de los años ochenta la formación comenzara a funcionar de nuevo. Cuando Higuero hizo aparición todo estaba muy deteriorado y en un estado muy problemático, por lo que, éste no duda en ponerse en contacto con las autoridades locales para transmitirles su preocupación. Tal y como nos narra Sena, el Alcalde le hace saber su confianza y la de la corporación municipal y es a partir de ese momento cuando todos se ponen manos a la obra para buscar soluciones y poner en funcionamiento de nuevo la banda.

Como obsequio, ese mismo año de 1991 compone el himno del pueblo con letra de Rafael García Solana, uno de los revitalizadores de la formación, composición que aún hoy día se continúa interpretando y cantando por los miembros de la banda actual y los habitantes del municipio.

El paso de Francisco Higuero por la Banda Municipal de Alfacar no dejó indiferente a ninguno de los que formamos parte de dicha formación. Ponía especial énfasis en cuidar a los jóvenes alumnos sin descuidar a los más veteranos. Se volcaba personalmente en los nuevos alumnos o nuevos educandos para intentar inculcarles su profundo amor por la música. Aún recuerdo mis primeros días en la banda cuando, tras llegar al local de ensayo el propio Higuero se dirigía a mí para preguntarme si había estudiado esta semana y si me había aprendido las obras que interpretaríamos en el concierto. Al ver que mi cara se descomponía me agarró del brazo muy cariñosamente y se puso a solfear e interpretar conmigo todas y cada una de las partituras, detalle de su carácter cercano, afable y atento para con sus músicos.

Su labor, paralela a sus obligaciones como director, continuó en “Juventudes Musicales”, institución que le concede la Medalla Especial de Plata en 1991, mientras que en 1992 la revista Valbón lo corona como “Valentino del Año”. Su actividad como director de la banda de Alfacar hace que participe en numerosos certámenes de la provincia y de Andalucía, incluyendo en los fastos organizados con motivo del hermanamiento de las localidades de Alfacar y Valencia de Alcántara, en el que el compositor se volcó de lleno. Participan también en un concierto en Castelo do Vide (Portugal), en los Mundiales de Esquí de 1996, en conciertos para la Universidad de Granada, Caja Rural de Granada o Real Conservatorio “Victoria Eugenia”. Durante

estos primeros años, la banda consigue mantener una plantilla de unos 55 músicos y 35 educandos.

3.1.4. Últimos Años y Homenajes

Fue el 19 de diciembre de 2004 cuando Francisco Higuero abandonaba la dirección de la Banda Municipal de Música de Alfacar, tras trece años en el cargo, sucediéndole en el frente un buen compañero y amigo, D. Miguel Quirós. Fue nombrado Hijo Adoptivo de Alfacar.

Higuero entendió, según nos confesaba, que su paso al frente de la Banda Municipal de Música de Alfacar ya había concluido, que era necesario un cambio al frente de la dirección y que, por tanto, lo mejor era que el se marchara para dejar paso a otra persona con mas ganas e ilusión.

Los últimos años del Maestro, tras su retirada definitiva de la carrera militar y de la dirección de bandas civiles, estuvieron dedicados a su familia, a su esposa y a sus hijos, a sus nietos y a la composición. Y es que, hasta prácticamente el último año de su vida, Higuero no ha dejado de escribir música: una música muy particular e íntima que ha fraguado con el paso del tiempo.

Su llama de vida comenzó a apagarse a partir de junio de 2011, cuando tristemente ve fallecer a su queridísima y amada esposa, Alicia. Esa pérdida supuso un enorme varapalo para su salud, para su estado anímico y para su interior. El profundo amor que profesaba a su esposa era tal que no había día que no recordase y añorase su compañía tal y como me contaba en alguna de mis visitas. Tras superar varias enfermedades y numerosas intervenciones quirúrgicas, los últimos años en soledad de Higuero los dedicó a su música y lo que le restaba de familia, poniendo toda su alma en sus hijos y nietos. Pasaba largas temporadas entre Almería, donde residía su hija, su Granada adoptiva y su Valencia de Alcántara natal.

En efecto, los últimos años de su vida, tras la muerte de su esposa, Higuero se refugia en su soledad, provocada por dicha ausencia y, sobre todo, en la composición. Si bien, su ritmo de composición se ralentiza, aún le quedan fuerzas y ganas de seguir componiendo hasta poco antes de morir. En estos años anda con un ambicioso proyecto denominado *Suite Extremadura*, con textos de su amigo Guillermo Sena. Una obra descriptiva que el propio Higuero confesaría se trataría de una obra de consagración de un estilo mas allá del cultivado hasta la fecha, una composición nueva que reflejaría el

profundo amor por su tierra. Desgraciadamente, con su fallecimiento este proyecto quedaría inconcluso y con tan solo algunos esbozos de las melodías.

Murió el 7 de septiembre de 2016 en Almería junto a sus familiares más allegados y queridos. Fue enterrado en su localidad natal junto a los restos de su querida esposa.

Curiosamente, días antes de concluir este trabajo, fallecía su hermano Quintín, el cual profesaba un profundo cariño y una gran admiración hacia Francisco. Una de sus últimas voluntades fue la de reposar junto a su hermano tras su fallecimiento, hecho que llegó a cumplirse y, actualmente, ambos reposan juntos en el cementerio de su localidad natal de Valencia de Alcántara.

Afortunadamente, los últimos años de vida del compositor se vieron colmados de homenajes y reconocimientos hacia su persona y su obra. Desde la Banda Municipal de Granada hasta las distintas hermandades de Granada a las que dedica su música, reconocen su labor por medio de conciertos u obsequios.

El que más entusiasmó y agradó al compositor fue el nombramiento como Hijo Adoptivo de Alfacar, en un bonito homenaje en el que incluso la Alcaldesa le dirigió unas emotivas y bonitas palabras. Tuvo lugar el 24 de abril de 2016 en Alfacar.

Ya en octubre de 2001 la Banda Municipal bajo la batuta de D. Miguel Sánchez Ruzafa ofrece un concierto homenaje compuesto en su totalidad por obras del compositor. Más tarde, sus obras coparían infinidad de programas de dicha formación y de otras formaciones de la geografía andaluza a lo largo de los años. Sin embargo, especial significado cobra el organizado dentro de la XII Muestra de Marchas Procesionales Granadinas¹²⁴, pues será el último homenaje del Maestro en vida, donde recibiría además un bonito presente por parte de la Universidad de Granada de manos de José Luis Pérez Serrabona, Catedrático de Derecho y Director del Colegio Mayor San Bartolomé y Santiago.

En febrero de 2005 realiza la primera “levantá” del Señor de la Redención de la zaidinera cofradía salesiana a la que años atrás había compuesto la marcha *María Santísima de la Salud*. Fue nombrado, ese mismo año, pregonero de las Fiestas de Valencia de Alcántara. Meses después, en enero de 2006 la Cofradía de los Dolores de Granada le designó “Costalero de Honor” «por su constante y desinteresada

¹²⁴ DE LA CHICA, Jorge; «Hoy comienza la XII Muestra de Marchas Procesionales Granadinas», en *Cruz de Guía Granada* [en línea]. <<https://goo.gl/4Gf1h>> [Consultado 02/05/2017].

colaboración con esta cofradía»¹²⁵, a la que años atrás dedicó la marcha *Virgen de los Dolores* con la que, aún hoy día, sigue saliendo su Titular a las calles de Granada desde la Iglesia de San Pedro y San Pablo. En junio del mismo año se le concede la Medalla a las Artes “Manuel de Falla” de la Real Academia de Bellas Artes “Nuestra Señora de las Angustias” de Granada. En Loja, la Hermandad de la Santa Veracruz y Nuestra Señora de las Angustias le concede la Mención Honorífica, en parte como agradecimiento por la dedicación de la marcha *A Ti, mi Virgen de las Angustias de Loja* en el año 2005.

Ya en 2007 obtiene el reconocimiento de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas y Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos como distinción al mérito en la labor músico-cofrade granadina. A esta hermandad le dedica *Madre del Rosario*, su única marcha con cornetas a la que nos referiremos mas adelante. En marzo del mismo año, también es reconocida su labor por parte de la Hermandad de Paciencia y Penas dentro de la III Muestra de Marchas Procesionales Granadinas.

Además de Alfacar, es Hijo Adoptivo de la localidad alpujarreña de Bubión, siendo autor del himno del mismo, y Medalla de Bronce de la ciudad de Loja.

Quizás, el último de los grandes tributos que se le ofreció en público fue el estreno de su última marcha de procesión, *María Santísima de la Merced*, por la Banda Municipal de Granada, durante el transcurso del Pregón Oficial de la Semana Santa 2016, pronunciado por D. Cecilio Cabello, haciéndose eco la prensa de dicho estreno en palabras de Fernando Argüelles¹²⁶. Ese momento fue especialmente emotivo pues, la salud del Maestro ya estaba bastante resentida y el propio Higuero presentía que su final llegaba, por lo que, pudo disfrutar bastante de su último homenaje.

En definitiva, un breve resumen de una vida en la que la música es el hilo conductor y las localidades de Valencia de Alcántara y Granada son la escenografía en la que representar esta trayectoria.

Por ello, en su pueblo natal se prepara un espacio expositivo cultural en el que se depositarán algunas de sus pertenencias y posesiones así como algunas de sus partituras.

Como recapitulación y resumen muy general podría decir que Francisco Higuero creció y se formó en un contexto, tanto histórico como musical, complejo. Nacido en municipio rural de Extremadura a las puertas del conflicto bélico del siglo XX en

¹²⁵ SENA MEDINA, Guillermo, *Francisco Higuero Rosado...*, p. 94.

¹²⁶ ARGÜELLES, Fernando; «Francisco Higuero dedica una nueva marcha a la Merced» [en línea] (08/02/2016). Disponible en: <<https://goo.gl/Y7bsT5>> [Consultado 17/05/2017].

España y desarrollando su carrera profesional durante el Régimen Militar y la Transición española en Madrid, Pamplona y Granada fundamentalmente. Su carácter y personalidad, ligado a su carrera profesional, tienen un importante impacto en su vida social y, sobre todo, en sus composiciones.

Nacido en el seno de una familia humilde y trabajadora, estoy convencido que Higuero debe parte de su personalidad afable y modélica a sus padres y abuelos. También recordar a su tío Quintín, quién además comenzó a inculcarle los valores del trabajo, el esfuerzo y el sacrificio para la obtención de sus metas. Higuero fue una persona profundamente familiar.

Otro de los factores clave en la vida de Francisco Higuero fue su gran amor, su esposa Alicia, y sus hijos, Juan Antonio y Alicia. Para su esposa y su hija compuso y fueron fuentes de inspiración para varias composiciones de su etapa juvenil, incluyendo el vals *El Invierno Llegó* que estrenaría en su propia boda, *Musa de Granada* o *Vals de las Musas*. Y, paralelamente, puedo afirmar que la mujer ha jugado un papel fundamental en la obra compositiva de Francisco Higuero. Como veremos a continuación, la inspiración femenina ha servido para gran cantidad de composiciones, desde marchas procesionales hasta himnos, pasando por pasodobles, valeses y demás composiciones.

Por otro lado, entiendo que su carrera profesional influyó claramente y de manera definitiva en su obra musical. La carrera militar se verá reflejada en gran parte de sus composiciones, bien sea en los himnos o en las marchas procesionales. Los toques de trompeta, los ritmos militares o las melodías sencillas y claras son señas de identidad de una música de indudable tradición militar.

Su paso por el Conservatorio Superior “Victoria Eugenia” de Granada como estudiante y como profesor le confirió el resto de herramientas que necesitaba para pulir y adecuar sus composiciones. Convencido de que el solfeo es la base de la música, Higuero se formó además en disciplinas como contrapunto, formas o armonía; hecho que significaría el refinamiento de su estilo compositivo y la búsqueda de nuevas formas de composición.

También, he percibido que el contacto con bandas semiprofesionales o amateur en la provincia de Granada o las bandas a las que iba como director invitado le aportaron esa dosis de realismo y sencillez que impregna sus obras.

Además, otra de las grandes influencias o puntos de referencia que ya hemos mencionado para Francisco Higuero fue su pueblo natal, su región y su Granada

adoptiva. Y es que, para Higuero su gran referencia geográfica serían los dos municipios a los que consagraría parte de su obra: Valencia de Alcántara y Granada. Los primeros y mas intensos de su vida los pasaría en estas dos localidades, la primera por verle nacer y crecer; y la segunda por consagrarlo como compositor, músico y persona. Valencia de Alcántara ocupa un lugar fundamental en sus composiciones, ya que en dicha localidad comienza su actividad compositora con sus primeras obras de juventud, los primeros himnos o piezas menores, pasodobles y marchas de procesión. Sus vivencias juveniles, su gran amor y posterior pareja o las raíces familiares sirven de enlace continuo para las primeras composiciones y para fomentar los lazos que lo unen a la localidad. Granada se convertirá en el lugar de residencia oficial y, por tanto, en el lugar más fecundo para la composición. En esta ciudad nacerán gran parte de sus composiciones, aún cuando algunas estén dedicadas a otras localidades, municipios, advocaciones o instituciones. La ciudad nazarí será el escenario de la mayoría de sus marchas de procesión, himnos a municipios y pasodobles.

Por último, y mas relacionado con la temática que trato en este trabajo, puedo afirmar que Francisco Higuero fue una persona con una profunda religiosidad interior, muy católico y con un gran fervor sobre todo hacia la Virgen, a la que dedicaría gran parte de su obra procesional; hecho que se traduce en sus marchas procesionales. Estas composiciones están impregnadas de ese sentimiento religioso y espiritual del que el propio Higuero siempre hacía gala.

3.2. Obra no Procesional

Durante toda su vida, Francisco Higuero ha compaginado sus estudios, su carrera militar o su dedicación a la dirección musical con la composición.

Dentro de su catálogo de obras podemos encontrar desde pasodobles hasta marchas procesionales, pasando por boleros, valeses, marchas militares, himnos o jotas. Su *corpus* compositivo es de gran variedad y centrado en la banda de música, formación que conocía a la perfección, y de ahí su instrumentación cuidada y comedida para todos los instrumentos. Posee un estilo muy característico y propio que lo identifica y le confiere unos rasgos y unas particulares que lo hacen único.

Durante su carrera militar, Higuero ha compuesto multitud de obras de carácter militar. Sin embargo, su catálogo también lo integran composiciones que, para este caso, podríamos denominar de carácter civil. Aún así, su música, como afirma el propio

biógrafo, «está impregnada de la marcialidad y sonoridad de la música militar»¹²⁷. También deberíamos citar o referirnos a todas aquellas composiciones de juventud, esas que el propio autor compusiera para sus actuaciones con diversas orquestas festeras, pero que, desgraciadamente se perdieron en una anécdota simpática: fueron roídas por ratones mientras yacían guardadas en un viejo baúl de su casa. Desgraciadamente, solo podremos referirnos a éstas por las apreciaciones o comentarios de su biógrafo.

Si bien es cierto que el listado con sus composiciones es amplio, en nuestro caso abordaremos en profundidad su obra procesional, aunque nos referiremos al resto de composiciones de forma muy somera para mostrar algunas de sus composiciones más destacadas.

A continuación nos referimos a algunas de ellas.

3.2.1. Música Militar

Fueron, sin lugar a duda el inicio de Higuero como compositor, si obviamos las pequeñas piezas de juventud. Su primera marcha fue *Infanta Elena*. Ésta fue compuesta durante su estancia en Navarra, dedicada a la hija del Rey Juan Carlos I, con letra del Capitán de Infantería Jaime Albelda, quien fue el encargado enviar la partitura a la propia Casa Real, obteniendo una afectuosa felicitación de la misma para ambos. p A partir de esta, surgieron las primeras composiciones, algunas incluso con letra, de tipo militar. *La Batalla de Granada*, estrenada en Valencia de Alcántara, es otra de las composiciones militares del Maestro, que, en este caso, compuso también su letra. Se trata de una marcha de tipo militar que ha sido interpretada en varios programas por varias formaciones musicales, entre ellas la Banda Municipal de Música de Granada.

Los himnos, si bien tienen un carácter diferente a la marcha militar en lo que a composición se refiere, son otro de los apartados que componen su obra militar. Hablamos por ejemplo del *Himno al GOE II*, *Himno al Ejército de Tierra* o el himno-marcha *Niños del Mundo* con letra de Garrido Lopera.

La última de sus composiciones militares, *Doctor Álvarez López*, la dedica al Doctor José Álvarez López, urólogo que le trató en la última de sus intervenciones quirúrgicas. La concluyó el 20 de Mayo de 2014 y se estrena semanas después por la Banda Municipal de Música de Granada bajo la dirección de Sánchez Ruzafa.

¹²⁷ *Ibidem.*, p. 57.

3.2.2. Pasodobles

Si duda, junto con las marchas de procesión y los himnos, los pasodobles componen una parte fundamental de la obra compositiva de Francisco Higuero. Desde pasodobles taurinos hasta pasodobles-canción, pasando por dedicatorias a mujeres o a municipios, esta composición resulta importante para el análisis de su obra general. El propio Higuero admitiría que ya desde muy niño se sintió atraído por la música, y en especial, por la música taurina que escucha en los festejos de su pueblo natal. Se confiesa un enamorado del pasodoble, porque, según el, «es lo que mas nos identifica»¹²⁸.

Quizás, uno de sus primeros pasodobles, *Mujer Granáina* refleja la influencia del género femenino en su obra. A parte de las marchas de procesión dedicadas a Titulares Marianas o la marcha militar *Infanta Elena* antes mencionada, Higuero compone pasodobles o pasodobles-canción con la mujer como telón de fondo. El que nos ocupa fue estrenado en 1968 para “Juventudes Musicales” de Granada. Más tarde, otros títulos completarían el homenaje del autor al género femenino, destacando *Musa de Granada* (1974), *Maribel Calvín* (1992), dedicado a la famosa pianista granadina; *Para Rosa* (2003), dedicado a la cantante granadina que nos representó en Eurovisión; o *Canto a Soraya* de más reciente composición y dedicado a su paisana que también nos representaría en Eurovisión años mas tarde.

Además de los antes citados, Higuero compone también para sus amigos más allegados, como el caso de *Paco Picado*, *Periodista Ángel Guerra*; o a su tierra natal, *Valencia de Alcántara*, siendo este el primero de sus pasodobles compuestos. El que hasta la fecha entendemos como su último pasodoble se titula *Sueño Granada*, de clara inspiración granadina y letra de Guillermo Sena.

Pero otro de los campos que cultivó el maestro dentro del pasodoble fue el de la tauromaquia. Un confeso enamorado de la Fiesta Nacional, Higuero no dejó pasar la oportunidad de plasmar su afición en música, en forma de pasodobles taurinos. *Paco Picado* (1973) antes citado fue el primero de esta colección, dedicado a su amigo y novillero Francisco Picado Núñez. *Fandi Fandila*, dedicado al torero granadino David Fandila “El Fandi”, se escribió a petición del periodista José Luis Kastiyó para realzar el fenómeno de un torero que causaba sensación en el momento. Con letra de Guillermo Sena se compone en 2002 y se estrena en 2004 en el coso murciano de La Condomina

¹²⁸ *Ibid.*, p. 76.

mientras el diestro realizaba la faena. *Gloria al Maestro Enrique Ponce*, *Jorge Ibáñez*, *mi torero* y *Plaza de las Salinas de Roquetas de Mar* completan este listado de pasodobles toreros del maestro.

Los últimos años fueron un tanto prolíficos en lo que a pasodobles o pasodobles-canción se refiere. Así, además de los citados anteriormente, Higuero compuso títulos como *A la Victoria de las Navas de Tolosa* (2012) y *Sueño Granada* (2012), ambos con letra de Guillermo Sena; o el *Pasodoble a Loja*, por el que obtuvo la Medalla de Bronce de la Ciudad.

Por último, destacar que Francisco Higuero también tiene un pasodoble dedicado. Se trata de una composición de su compañero militar Aniceto Giner Arranz, con letra de Juan Lorca.

3.2.3. Himnos

Otra parte importa de su obra la componen los himnos. Himnos de distinta índole, desde el dedicado a instituciones o municipios, hasta aquellos que se centran en una imagen o una persona. De cierto carácter militar, estas composiciones incorporan letra de distintos autores y son una verdadera seña de identidad del compositor.

Se podría decir que los primeros himnos fueron los militares citados en el apartado correspondiente. A éstos le seguiría el dedicado a *Nuestra Señora de los Remedios* de Valencia de Alcántara, estrenado en la Iglesia de Rocamador de su pueblo natal en 1968. Si bien el autor lo subtitula como “Marcha de Procesión e Himno”, estamos ante un claro ejemplo de himno, por lo que sería complejo y atrevido encasillarlo dentro de las marchas de procesión. Entre otros motivos, la composición no sigue la forma clásica de la marcha de procesión, a la que, por otro lado, Higuero se adhiere con gran facilidad. Otro de los himnos dedicados a su pueblo natal es que compone para el equipo “Club Deportivo Valencia de Alcántara”.

Además, los dedicados a los municipios tienen gran relevancia dentro de su catálogo. Casi todos están dedicados a municipios de la provincia de Granada: Alfacar, con letra de Rafael Solana; Aldeire, Bubión, Cáñar, con letra de Antonio Funes; Cullar-Vega, con letra de Salvador Alonso López; Huétor-Tájar, con letra de Antonio Rodríguez Lorca; y Órgiva, sobre un poema de Miguel Carrascosa dedicado a la localidad.

Por último, y por citar algo más reciente, destacamos el himno *A la Virgen de la Cabeza*, compuesto en 2009, estrenado en 2010, con letra de Guillermo Sena y, de nuevo, subtitulado como “Himno-Marcha Lenta”. Otro ejemplo, como ya hemos visto

antes, de himno a una titular mariana que, por cuestiones de estructura no encaja en el género de la marcha de procesión, aunque el autor así lo subtitule. El apelativo “marcha lenta” se refiere más bien, al *tempo* al que debe ser interpretada la composición o a la solemnidad que debe dársele a la composición.

3.2.4. Otras Composiciones

Además de lo anteriormente visto, Higuero tiene composiciones que integran y completan su catálogo, sin que estas obras puedan ser encuadradas en las anteriores categorías.

Además de las ya mencionadas con anterioridad de su etapa mas joven que se perdieron en un baúl y que, en su mayoría, eran pequeñas piezas para la orquesta de salón y de baile con la actuaba y trabajaba, Higuero cuenta con obras para banda de música de menor entidad, si bien, son susceptibles de ser citadas.

El vals ha sido uno de los géneros que quizás haya cultivado con mayor acierto. De clara influenciaailable o relacionados con su orquesta de bailes de salón, estas pequeñas composiciones también tienden a evocar sus grandes pasiones. Citamos por ejemplo el *Vals de las Musas* de 1988; *Vals a Extremadura*, dedicado a su tierra natal; o *El Invierno Llegó*, estrenado el 22 de Abril de 1965 durante su enlace matrimonial con Alicia Nevado.

Durante su estancia en Navarra, cultivó el género de la jota, con títulos como *Canto a Navarra*, *Romanza a Raquel* o *Por si acaso*, con letra de María del Carmen Reyes.

En suma, y pasando muy por encima por este tipo de repertorio, si bien, su *corpus* mas reconocido y celebrado lo componen los epígrafes anteriores, podemos decir que Francisco Higuero fue un compositor que adaptó muy bien su obra a las necesidades y anhelos de su tiempo, cultivando un amplio abanico de géneros y tipos de composiciones.

3.3. Obra Procesional

La obra procesional de Francisco Higuero Rosado, ocupa un lugar importante en su catálogo de composiciones, y se podría decir que, junto con los pasodobles y los himnos, es la parte fundamental de su *corpus* compositivo, siendo, además, un apartado muy mimado y querido por el propio compositor. La composición y estreno de sus marchas procesionales le trajeron en su día, grandes momentos de gloria y de reconocimiento a su labor musical y compositiva. El listado de marchas es el siguiente (por orden cronológico de composición):

Nuestra Señora de las Angustias (1988), *Entrada de Jesús en Jerusalén* (1989), *Santa María de la Alhambra Coronada* (1990), *María Santísima de las Penas* (1990), *Madre Universitaria* (1991), *Virgen de los Dolores* (1991), *Oración en el Huerto* (1993), *Virgen del Sacromonte* (1993), *Soledad y Descendimiento* (1993), *María Santísima de la Salud* (1995), *Santa María del Triunfo* (1998), *Madre de los Ferroviarios* (2003), *A Ti, mi Virgen de las Angustias de Loja* (2005), *Al Cristo de la Buena Muerte de La Carolina* (2006), *Madre del Rosario* (2008), *Mater Dolorosa de Purchil* (2013), *Tres Lágrimas de un Espino* (2013-2014) y *María Santísima de la Merced* (2016).

A esta lista inicial habría que añadir dos títulos en los que, si bien, Higuero no se considera el compositor total de la obra, si que interviene en el arreglo e instrumentación de las mismas. Nos referimos a *A la Virgen de las Angustias* (1996) de la localidad granadina de Padul y a *A mi Virgencita...* (2001), de nuevo dedicada a María Santísima de las Penas de Granada. La primera de ellas es obra de José García Villegas en colaboración con Higuero, el cual hizo la instrumentación y los arreglos propios de la estructura y la armonía. Se grabó por la Banda Municipal de Música de Granada, bajo la dirección de D. Miguel Sánchez Ruzafa, con el título de *Bajo tu Manto* en el CD “7 Hermandades”. Mas tarde, la Asociación Musical “Maestro Falla” de Padul la incluyó en su trabajo “Tres Cruces” con el nombre original y en la versión de coro y banda. La segunda de las composiciones corresponde a A. Martín González y Francisco Higuero realiza la instrumentación como tal. De esta composición no nos consta grabación o interpretación alguna.

Además, en esta lista he decidido prescindir de algunos títulos que, si bien, están subtítulos como “marcha de procesión”, se corresponden más bien con himnos a las titulares que se dedican. El hecho de no incluirlos en este catálogo esta relacionado sobre todo con factores estructurales de la composición, alejados de la “forma marcha”

tan asimilada por el compositor, y a su funcionalidad, pues, aunque se podrían interpretar en los desfiles procesionales, se hace mas complicado por la forma que antes hemos mencionado. Si bien, podrían interpretarse a la salida o entrada de las titulares o en puntos estratégicos o importantes del desfile procesional, entiendo que no se trata de una marcha procesional al uso. Me refiero, por ejemplo, a *Nuestra Señora de los Remedios*, compuesta en 1968, con letra y música de nuestro autor, subtitulada como “marcha de procesión e himno” y dedicada a la patrona de su localidad natal. Otro ejemplo podría ser la titulada *A la Virgen de la Cabeza*, cuyo subtítulo reza “himno marcha lenta”, con letra de Guillermo Sena y compuesta en el año 2009.

Si nos fijamos en las fechas de las composiciones, podemos observar que todas se producen tras su segundo y definitivo regreso a Granada. El grueso de las mismas se componen en la década de los años noventa del siglo XX y los primeros años del siglo XXI, en lo que podríamos denominar dos etapas claramente diferenciadas en el tiempo: una primera correspondiente a la década de los años noventa, que se ve interrumpida en 1998; y una segunda que abarcaría los 16 primeros años del siglo XXI, comenzando en 2003. La primera etapa es especialmente prolífica en cuanto a composiciones cofrades se refiere, pues consta de un total de once composiciones, todas dedicadas a titulares de Granada, a excepción de *Santa María del Triunfo*, dedicada a la titular de la localidad de Almuñécar. Es ésta una etapa de consolidación del género en Granada y de consolidación también del estilo de Higuero. La primera marcha, dedicada a la Patrona de Granada, muestra ya los primeros indicios de lo que serán las características básicas de la composición procesional de Francisco Higuero. Así, en las sucesivas composiciones, irá refinando y afianzando el estilo. Podemos observar también que, inicialmente, las composiciones se suceden casi año a año. Especialmente fructífero resultó el año 1993, donde se compusieron un total de tres de sus marchas; seguido de 1990 y 1991, con dos marchas en sendos años. Este ritmo frenético de composición se ve ralentizado a partir de 1993 hasta el final de este primer período, con la composición de dos marchas en los siguientes cinco años, una en 1995 y la última en 1998.

La segunda etapa, comprendida entre 2003 y 2016, es menos prolífica, con un total de siete marchas procesionales y se produce después de un impás en el tiempo de cinco años sin composiciones cofrades. Esta sequía en el plano de las marchas de procesión la rompe *Madre de los Ferroviarios* y la cierra *María Santísima de la Merced*. Este período, mucho más amplio y con composiciones mas escalonadas en el tiempo, se caracteriza, sobre todo, por la composición de marchas procesionales de

encargo o por compromiso, esto es, peticiones particulares de amigos, allegados o conocidos del compositor. Así, los títulos y las propias composiciones, tienen, incluso, participación o colaboración de los propios demandantes, sin perder, por supuesto, el estilo y la esencia del compositor.

En cuanto a las dedicatorias, la gran mayoría de éstas se refieren a Titulares Marianas de la Semana Santa de Granada, si bien, resulta destacado comentar tres marchas dedicadas a Titulares Cristíferos, algo poco habitual en la actualidad, pero que, probablemente, en el momento de su composición era algo intrínseco a la Semana Santa granadina. Nos referimos a: *Entrada de Jesús en Jerusalén*¹²⁹, *Oración en el Huerto*¹³⁰ y, más posteriormente, *Al Cristo de la Buena Muerte de la Carolina*. Fuera de las fronteras de la Semana Santa granadina tenemos las composiciones dedicadas: a la Patrona de la Ciudad de Granada, *Nuestra Señora de las Angustias*; a la titular costera *Santa María del Triunfo*¹³¹; a la titular lojeña, *A Ti, mi Virgen de las Angustias de Loja*; a la Virgen del Pincho de Chauchina, *Tres Lágrimas de un Espino*; o a la dolorosa de Purchil, *Mater Dolorosa de Purchil*. El resto de composiciones se dedican a la Semana Santa de Granada, ya sean Titulares Marianas o las anteriormente vistas de Titulares Cristíferos y, tan solo dos composiciones están dedicadas a titulares que no procesionan durante la Semana Santa y lo hacen en tiempo de Gloria.

La obra procesional de Francisco Higuero, en su gran mayoría, se encuentra grabada en distintos trabajos de Granada y de Andalucía. Así, por ejemplo, en el CD “7 Hermandades”¹³² de la Banda Municipal de Granada con Sánchez Ruzafa a la batuta,

¹²⁹ REPERTORIOS GRANADINOS DE BANDA, *Entrada de Jesús en Jerusalén (F. Higuero) Marcha Procesión de Granada* [Youtube Video], 14 de febrero de 2011. <<https://youtu.be/fFv4DZkjm7Q>> [Consultado 30/05/2017].

¹³⁰ REPERTORIOS GRANADINOS DE BANDA, *Oración en el Huerto (F. Higuero) Marcha Procesión de Granada* [Youtube Video], 13 de febrero de 2011. <https://youtu.be/L_4MfAiTNIc> [Consultado 30/05/2017].

¹³¹ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Santa María del Triunfo – Francisco Higuero Rosado [BM]* [Youtube Video], 9 de diciembre de 2013. <https://youtu.be/sjf_ZRofKNY> [Consultado 30/05/2017].

¹³² BANDA MUNICIPAL DE GRANADA, *7 Hermandades* [Grabación Sonora CD], Granada, Video Clasic SL, 2000.

figuran marchas como: *Soledad y Descendimiento*¹³³, *María Santísima de la Salud*¹³⁴, *Oración en el Huerto* y la anteriormente mencionada *Bajo tu Manto*¹³⁵.

Mas tarde, en 2006, de nuevo la Banda Municipal de Granada incluye *Madre de los Ferroviarios*¹³⁶ en su nueva obra “Semana Santa. Marchas Procesionales. Hermandades Granadinas. Vol. 2”¹³⁷. Al año siguiente, la Sociedad Filarmónica Nuestra Señora del Carmen de Salteras (Sevilla), incluiría en su trabajo discográfico “El Carmen... Quimeras por Granada”¹³⁸, dedicado a Granada las marchas *Santa María de la Alhambra Coronada*¹³⁹ y *María Santísima de la Salud*. En 2009, la Banda Sinfónica Municipal de Ogíjares, incluía en su primer trabajo discográfico¹⁴⁰ la marcha *Entrada de Jesús en Jerusalén*. Además, en este apartado de grabaciones más significativas, destacamos *Madre del Rosario*, grabada en el CD de la Banda Municipal de Granada titulado “Semana Santa de Granada 2010”¹⁴¹ con motivo de la Declaración de Interés Turístico Internacional de la Semana Santa de Granada. La última de las grabaciones que destacamos es *Nuestra Señora de las Angustias*, editada en el CD de la Banda Municipal de Granada dedicado a la Patrona de Granada¹⁴² con motivo del Centenario de su Coronación Canónica.

Además, existe un CD editado con gran parte de su obra procesional que aglutina los títulos antes mencionados y distintas grabaciones sonoras en directo de

¹³³ REPERTORIOS GRANADINOS DE BANDA, *Soledad y Descendimiento* (F. Higuero) *Marcha Procesión de Granada* [Youtube Video], 13 de febrero de 2011. <<https://youtu.be/zoI2ivyEidw>> [Consultado 30/05/2017].

¹³⁴ REPERTORIOS GRANADINOS DE BANDA, *María Santísima de la Salud* (F. Higuero) *Marcha Procesión de Granada* [Youtube Video], 15 de febrero de 2011. <<https://youtu.be/hKPP4IJSdgM>> [Consultado 30/05/2017].

¹³⁵ REPERTORIOS GRANADINOS DE BANDA, *Bajo tu Manto* (José García Villena) *Marcha Procesión de Granada* [Youtube Video], 13 de febrero de 2011. <<https://youtu.be/IdIu-KH1DX8>> [Consultado 30/05/2017].

¹³⁶ REPERTORIOS GRANADINOS DE BANDA, *Madre de los Ferroviarios* (F. Higuero) *Marcha Procesión de Granada* [Youtube Video], 22 de agosto de 2011. <<https://youtu.be/Jz10DU73tlc>> [Consultado 30/05/2017].

¹³⁷ BANDA MUNICIPAL DE GRANADA, *Semana Santa. Marchas Procesionales. Hermandades de Granada. Vol. 2* [Grabación Sonora CD], Granada, CGC Producciones, 2006.

¹³⁸ SOCIEDAD FILARMÓNICA NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN, *El Carmen... Quimeras por Granada* [Grabación Sonora CD], Sevilla, Marita Ediciones-Regina Cofrade, 2007.

¹³⁹ REPERTORIOS GRANADINOS DE BANDA, *Santa María de la Alhambra Coronada* (F. Higuero) *Marcha Procesión de Granada* [Youtube Video], 14 de febrero de 2011. <<https://youtu.be/ZSqtVK98BLc>> [Consultado 30/05/2017].

¹⁴⁰ BANDA MUNICIPAL DE MÚSICA DE OGÍJARES, *Expiración* [Grabación Sonora CD], Granada, CGC Producciones, 2009.

¹⁴¹ BANDA MUNICIPAL DE GRANADA, *Semana Santa de Granada 2010* [Grabación Sonora CD], Granada, Al-Zawiya Producciones, 2010.

¹⁴² BANDA MUNICIPAL DE GRANADA, *Al Paso de la Procesión* [Grabación Sonora CD], Granada, IBS Clásica, 2013.

otras marchas no editadas en grabación sonora. Este trabajo lleva por título “Marchas Procesionales de Francisco Higuero Rosado” y fue editado en 2015.

La composición, estreno y grabación de las marchas de Francisco Higuero le han reportado numerosos reconocimientos y condecoraciones como hemos visto en su biografía, aunque, como dato relevante, podemos afirmar que ninguna de ellas se encuentre editada oficialmente. Si bien, algunas de sus marchas de procesión han sido digitalizadas con softwares musicales para una mejor visión por parte del músico.

A continuación pasamos a describir las características de su obra procesional.

3.3.1. Estructura

La estructura o forma de las marchas de procesión de Francisco Higuero Rosado es bastante parecida a la expuesta en el apartado correspondiente. De hecho, sigue bastante fielmente el patrón establecido para las marchas procesionales sin salirse estructuralmente del mismo. En general, sus marchas comparten una estructura muy parecida, con leves variaciones. Esta estructura corresponde a la siguiente:

Introducción	Tema A		Tema B		Reexposición Tema A	Trío		Coda
	A	A'	B	B'	A	C	C'	

Este es el patrón más común y extendido en las marchas procesionales de Higuero. Sin embargo, hay algunas marchas que rompen este esquema sutilmente. Este es el caso de *Oración en el Huerto*, *Madre del Rosario*, *A Ti, mi Virgen de las Angustias de Loja* o *Al Cristo de la Buena Muerte de La Carolina*, que incorporan un puente, enlace o transición entre la reexposición del Tema A y el Trío; o el de *Virgen de Sacromonte* que utiliza un solo de trompeta como primera parte del Trío, para después reexponer el tema toda la instrumentación. También podemos reseñar la marcha fúnebre *Soledad y Descendimiento* que omite la reexposición del Tema A tras el Tema B y utiliza el final de éste como transición al Trío; o las marchas *Madre de los Ferroviarios* y *María Santísima de la Merced*, que añaden un puente o nexo entre el Tema A y el Tema B.

Pequeñas variaciones que reflejan la consumación de un estilo propio muy cuidado, medido y explotado en este tipo de composiciones. Pasemos a continuación a abordar cada una de las partes que componen las marchas procesionales de Higuero, dejando los aspectos armónicos, melódicos y ornamentales para apartados posteriores, centrándonos en este caso en la estructura o forma de las composiciones cofrades.

En primer lugar, todas sus marchas cuentan con una **Introducción**, si bien, la diferencia entre ellas radica en el número de compases, en la tipología del inicio y en los matices. Por lo general, el compaseado suele ser regular, es decir, suelen ser frases del mismo número de compases, normalmente de número par, aunque también pueden ser de número impar. La subdivisión suele estar hecha también de forma regular, esto es, semifrases o subdivisiones del mismo número de compases en cada sección. El compaseado mas frecuente es el de una sección de 16 compases, divididos en 8+8; o de 12 compases (6+6); aunque también podemos encontrar períodos únicos de 11, 10 u 8 compases o 12 compases divididos en 4+4+4, entendiendo todo esto como líneas generales. Por último, la introducción incorpora un número variable de compases, por lo general entre 2 y 4, de enlace hacia el Tema A. También podemos encontrar marchas que tengan un inicio de compases irregular, como es el caso de *Nuestra Señora de las Angustias*, con un período que tiene el número de compases desigual. Pero en este caso, al ser la primera de sus marchas de procesión, podemos entender que se trata de una marcha inicial, alejada de la madurez que alcanzará posteriormente.

El inicio de las marchas de Francisco Higuero es muy característico y tiene dos vertientes, una de corte más fúnebre y serio y otra de corte más alegre. El primero de estos inicios suele comenzar con la sección grave de la formación en *piano* y, posteriormente, en una segunda parte, se amplía la plantilla y el matiz de la misma, para volver posteriormente al inicio en la repetición de la sección, recurso, por otra parte, muy usado por el compositor en este género. También pueden incorporarse al inicio la madera en registro grave. Entre estas composiciones podemos destacar *Entrada de Jesús en Jerusalén*, *Oración en el Huerto y Soledad y Descendimiento*. La segunda de las vías de inicio de la composición es la que corresponde un inicio alegre y en matiz *forte*. Ésta suele estar iniciada por la sección de metales sobre todo, con apoyo de la madera. La estructura es igual o similar en ambos casos, si bien, en el segundo caso es mas frecuente el uso de estructuras un poco mas libres. En esta segunda forma de inicio podemos encuadrar las marchas *María Santísima de la Salud* y *Santa María del Triunfo*, entre otras.

En el **Tema A**, el compaseado o estructura muestra un predominio por las frases de 16 compases en periodos binarios de dos de éstas frases, con características melódicas y contrapuntísticas que veremos mas adelante. Por lo general, predominan los inicios téticos de estas frases, aunque los inicios anacrúsicos también son muy utilizados. Por lo general, la articulación de esta sección es muy parecida de unas

marchas de procesión a otras, comenzando en matiz *piano* o *mf*, con contrapunto de saxos y bombardinos y pasando a matiz *forte* en la segunda frase, con eliminación del contrapunto anterior y exposición de llamadas de trompetas.

Aún así, existen composiciones que escapan de esta estructura sutilmente, como por ejemplo *Nuestra Señora de las Angustias* que articula esta parte con un período desigual de 16+9 compases; o *Entrada de Jesús en Jerusalén* que también presenta un compaseado irregular entre las frases. En el caso de *Soledad y Descendimiento* la variación surge en el descenso igualitario de compases por frase, que pasa de los 16 habituales a los 13 de esta composición. *Madre de los Ferroviarios* articula esta sección en dos frases de 12+8 compases respectivamente. Por último, tenemos el ejemplo de *Tres Lágrimas de un Espino* y *María Santísima de la Merced* que conforman el Tema A en torno a tres frases de compaseado irregular, variando por tanto el número de compases en cada una de sus frases.

El **Tema B**, también conocido como “fuerte de graves”, es una sección menos extensa que la anterior. Por lo general, abundan los períodos compuestos por dos frases de 8 compases cada una, si bien, existen marchas que se salen de dicha estructura: *Nuestra Señora de las Angustias* con un período de 8+9; *Santa María de la Alhambra Coronada* con una única frase de 16 compases; *Madre Universitaria* con una frase de 9 compases y una extensión de dos mas; la dedicada a la titular lojeña con un período binario de 7+7; o *María Santísima de la Salud* con otro período binario de 9+9, entre otras.

Todas sus marchas procesionales comienzan el Tema B de forma anacrúsica y en matiz *forte*. Hay algunas marchas procesionales cuya segunda frase se encuentra en matiz *piano*, de tal modo que durante la interpretación de esta segunda frase se va *crescendo* hasta el final, donde retomamos el matiz *forte*. Otras, se articulan totalmente en *forte*.

Por último en esta sección, destacar el carácter fanfarrico y modulante que presenta este tema en la marcha *Soledad y Descendimiento* que, además de presentar este carácter se articula en un diálogo de *forte-piano* entre las secciones de la banda.

La última gran parte de las marchas procesionales es el Trío. Pero, generalmente, en las marchas de Francisco Higuero, antes de llegar a esta sección, la música nos lleva a reexponer el Tema A parcialmente. Por lo general, se reexpone la primera de las frases de esta sección antes de saltar al Trío. Sin embargo, y como ya nos tiene acostumbrados el compositor, de nuevo en este punto introduce algunas variaciones de unas marchas a

otras. Así, en *Soledad y Descendimiento* y en *Mater Dolorosa de Purchil* desaparece esta reexposición, actuando el final del propio Tema B como modulación al Trío; y *Oración en el Huerto*, *Madre del Rosario*, *A Ti, mi Virgen de las Angustias de Loja* y *Al Cristo de la Buena Muerte de La Carolina*, incorporan un puente o transición entre esta reexposición y el Trío.

Por lo general, el enlace entre la reexposición y el Trío suele llevar aparejado unos pocos compases que actúan de modulación, ya sean del propio Tema A reexpuesto, del inicio del Trío o del Puente para las marchas que lo incorporen. Esto nos hace que modulemos a la tonalidad que será predominante en el Trío. Pero insisto en que todo lo relativo a armonía se tratará en un apartado específico.

Antes de pasar al Trío de las composiciones, debemos mencionar que existen marchas de procesión que incorporan puentes, enlaces o transiciones en distintos puntos de la composición diferentes a los ya vistos. Estas pequeñas secciones suelen ser de un material melódico y rítmico nuevo, contrastante y sin un compaseado regular o extrapolable a otras composiciones. El número de compases es variable y pueden tener carácter modulante o no, dependiendo de su colocación y su finalidad.

Y por último, la última sección de las composiciones: el **Trío**. El grueso de las composiciones presentan un trío con un período binario compuesto por dos frases de 16 compases cada una. Sin embargo, existen otras marchas con un número que difiere del anterior, comprendidos entre los 15 compases por frase de *Santa María de la Alhambra Coronada* y los 26 compases por frase de *A Ti, mi Virgen de las Angustias de Loja*, pasando por numeraciones intermedias, como los 20 compases por frase de *Madre de los Ferroviarios* y *Tres Lágrimas de un Espino* o los 22 compases de *Madre del Rosario*. Esta división interna en dos frases se corresponde con un inicio de la melodía en *piano*, junto con el ritmo y la armonía, y la repetición del tema en *forte* con la introducción de un contrapunto muy característico de la obra procesional higuera que veremos en el apartado correspondiente.

Es muy frecuente y predominante el inicio anacrúsico de la melodía en el Trío.

El punto discordante, por así decirlo, lo aporta *Madre del Rosario*, introduciendo un pequeño enlace de cinco compases entre cada una de las frases del Trío.

Todas, absolutamente todas las marchas de procesión de Higuero concluyen con una coda de variable extensión. La más común es la que ocupa el compás y medio final, articulándose de dos formas distintas: o bien una blanca en la tercera y cuarta parte del penúltimo compás y una blanca con puntillo en el último compás; o una negra con

puntillo y corchea en la tercera y cuarta parte del penúltimo compás y una blanca con puntillo en el último compás. También hay algunas composiciones que amplían un poco más su coda, añadiendo otros compases en los que son protagonistas los metales graves con una escala ascendente y descendente y la conjugación de las fórmulas anteriores.

En el caso de *Virgen del Sacromonte*, la coda corresponde a material usado en la introducción de la composición, resultando así la coda más extensa junto con *A Ti, mi Virgen de las Angustias de Loja* que además incluye material del Trío.

Estructuralmente hablando y atendiendo a lo expuesto anteriormente, podemos afirmar que existe una correlación directa primeramente e indirecta posteriormente, entre la forma desarrollada por el compositor en las marchas de procesión y el tiempo o avance de los años. Esto es, la forma se estabiliza y se afianza en los primeros años de composición, coincidiendo con la primera etapa antes comentada; y se modifica o varía a partir de la segunda etapa. Así, podemos observar como la forma predilecta por el compositor se configura y afianza durante los primeros años de la década de los noventa, comenzando a introducir sutiles variaciones a partir de *Madre Universitaria* y, más claramente en *Virgen del Sacromonte* en 1993. Esta tendencia se frena en el resto de composiciones y resurge en la segunda etapa compositiva de marchas de procesión, donde introduce las variaciones más claras en cuanto a la forma, introduciendo puentes y enlaces en distintas partes de las composiciones, codas más amplias y frases más irregulares y amplias.

Para finalizar, podemos destacar que *Nuestra Señora de las Angustias*, la primera marcha de procesión compuesta por Francisco Higuero, es la composición con más variaciones o, dicho de otro modo, que menos se ajusta a la forma “marcha” adoptada a grandes rasgos por el compositor. Esto se debe, entiendo, a que al ser la primera composición, el compositor aún no había asimilado totalmente la forma que deseaba plantear para sus composiciones procesionales, si bien, se considera una gran aproximación a lo que serán sus futuras marchas de procesión en lo que a estructura se refiere. Por tanto, debemos de tomar este título como el inicio de un estilo propio y característico que irá perfeccionando y variando posteriormente.

3.3.2. Armonía

Armónicamente las marchas de Francisco Higuero son bastante estables y se ajustan totalmente a los cánones armónicos establecidos para las marchas de procesión. Por lo general utiliza un centro tonal, a lo sumo dos. En el caso en el que use dos

centros tonales, es muy frecuente que use uno de esos centros tonales para la primera parte de la marcha de procesión, esto es, Introducción, Tema A y Tema B; y el otro para el Trío. Por otro lado, aquellas marchas de procesión que se articulan en torno a un único centro tonal, lo hacen usando la dualidad Mayor-menor, es decir, Do menor para una parte de la composición y Do Mayor para la otra, por ejemplo.

El grueso de las composiciones usan un único centro tonal, variando solamente la modalidad entre la primera parte de la composición y el trío. Un número menor utiliza dos centros tonales. Este es el caso de *Madre del Rosario*, que se articula en torno a dos centros tonales, Do Mayor y Fa Mayor, recurso muy usado para las marchas que incorporan cornetas en su instrumentación. *Santa María del Triunfo* es un ejemplo extraño por usar dos tonalidades alejadas aparentemente, como son Mi bemol Mayor y Do Mayor. Por su parte, *María Santísima de la Merced* esta compuesta en dos tonalidades como Do Mayor y Sol M. El ejemplo mas alejado de la estabilidad tonal lo aporta la marcha dedicada a la titular lojeña de las Angustias, pues comienza en Do menor, pasa a Do M, articula el Trío en Fa M y finaliza de nuevo en Do M; siendo un claro caso de devenir armónico amplio. Por último, otro caso armónico que se aleja de la estabilidad clásica lo protagoniza *Virgen del Sacromonte* pues, además de estar escrita en Do M realiza giros melódicos y armónicos sobre la base de Fa y el modo frigio.

El centro tonal preferido de Higuero en sus marchas procesionales es Sol, con un total de cuatro marchas totales y una parcial, Si bien, Do y Fa también tienen su espacio predominante en las composiciones higuierianas. Todas las marchas se encuentran en modo Mayor en el Trío y en modo menor en el resto de la composición, salvo los ejemplos anteriormente descritos.

Podríamos decir claramente que Francisco Higuero huye de la ambigüedad Mayor-menor que plantean otras marchas procesionales de otros compositores contemporáneos o coetáneos en el tiempo, afianzando sus composiciones en la tonalidad claramente sin hacer giros al modo contrario. Esto es, alejarse de las modificaciones modales o cambios de modo durante el desarrollo de alguno de los temas que componen la marcha de procesión. También se aleja claramente de las sonoridades andaluzas o con elementos andaluces, salvo la excepción de *Virgen del Sacromonte* antes mencionada.

Si nos adentramos en la estructura armónica interna, podemos afianzar esa estabilidad a la que antes hacíamos mención. Las marchas de Francisco Higuero son bastante simples es su estructura armónica interior. La Introducción es una zona estable

y con pocos cambios de grados. Así, el compositor establece la tonalidad a base de acordes de tónica y de dominante, colocando la subdominante en el centro de la frase y para el proceso cadencial final. El Tema A es quizás la sección con mayor amplitud armónica, ya que amplía los acordes de la región de la subdominante, incluyendo y alternando acordes de II, IV y VI grado, además de los característicos de I y V para inicio y final de frase. En esta sección, en algunas marchas procesionales introducen dominantes secundarias, sobre todo sobre el II y el VI grado y es bastante frecuente que presenten el VII grado con su tercera rebajada a final de frase. El Tema B es la zona más estable y menos rica armónicamente. En la mayoría abrumadora de los casos es una alternancia de I y V grado, con la introducción del IV solo en el proceso cadencial. Por lo general, el V grado suele llevar séptima, a diferencia de lo que ocurría en las secciones anteriores, donde podía no llevarla. Los puentes o secciones de enlace suelen ser progresiones de acordes para llevarnos a la nueva tonalidad.

Por último, la armonía del Trío es también bastante sencilla con secuencias que siguen este orden generalmente: I-V-I-IV y I-V-IV-V-I. Predomina sobre todo el V grado y pueden aparecer algunos préstamos de los modos menores.

Si nos referimos al ritmo armónico, podemos decir que es bastante lento en la Introducción, con grados o acordes que duran entre uno y dos compases. Este ritmo se ve incrementado en el Tema A cuando tenemos acordes por compás o incluso dos por cada compás. De nuevo se ralentiza en el Tema B, y vuelve al grado o acorde por compás o, incluso, por grupo de compases. Por último, en Trío presenta de nuevo un ritmo armónico fluido con un acorde por compás o incluso dos por cada compás, igual que el Tema A.

En el caso de las secciones en modos menores, Higuero recurre siempre a la escala melódica para la armonía y para la melodía.

El punto quizás discordante lo pone la marcha *Madre de los Ferroviarios*. Se trata de una composición con una mayor densidad armónica en todas sus secciones, con acordes en todas las partes del compás en muchas ocasiones, con una Introducción más rica armónicamente y con variaciones en la tonalidad entre sus secciones como hemos explicado anteriormente.

En el caso de la armonía no he encontrado una correlación entre innovaciones o variaciones y la cronología. Lo que me hace pensar que este aspecto está muy asumido por el compositor desde sus primeras composiciones hasta el final, rechazando innovaciones o modificaciones, afianzándose así un estilo muy personal.

3.3.3. Instrumentación

La instrumentación de las marchas de procesión de Francisco Higuero es totalmente tradicional y adaptada a la plantilla de banda de música que tan bien conocía. La plantilla instrumental que integran sus marchas procesionales, en líneas generales, es la que sigue:

Flauta, Oboe, Requinto, Clarinetes (divididos en principales, 1º, 2º, 3º y, en la mayoría de los casos, bajo), saxos altos (1º y 2º), saxos tenores (1º y 2º), saxo barítono, fagot, trompas en fa (1ª, 2ª y, en la mayoría de los casos, 3ª), trompetas (1ª, 2ª y, en muchas ocasiones, 3ª), fliscornos (1º y 2º), bombardinos (1º y 2º), trombones (1º, 2º y 3º), bajos en do, caja, bombo y platos. Además, en *Virgen de los Dolores* añade el saxo soprano y los timbales, en *Madre del Rosario* la corneta y en *María Santísima de la Merced*, de nuevo los timbales.

El uso del saxo soprano en la instrumentación se debe, en gran medida, a las necesidades de la plantilla de la banda que procesionaba tras el paso de palio de la Titular a las que había sido dedicada la composición. En el caso de los timbales, su presencia se correlaciona con la necesidad de presentar una plantilla mas amplia de percusión en los conciertos que se realizaban para las hermandades y en los que se interpretaban estas composiciones. Por su parte, en *María Santísima de la Merced*, el uso de timbales responde a una amplia plantilla que presenta la Banda Sinfónica Municipal de Ogíjares y la necesidad de adaptar la composición al número de componentes y de intérpretes de percusión, así como reforzar la parte rítmico-armónica de la composición. Por último, *Madre del Rosario*, que incorpora la corneta a su instrumentación, se corresponde con la búsqueda de una sonoridad y un patrón en la composición acercándolo a una marcha de procesión alegre y, en lo que en el argot cofrade se conoce, “de barrio”¹⁴³, pues, la titular a la que se dedica es tradicionalmente de una hermandad alegre y barrera.

De esta plantilla podemos destacar varios aspectos. El primero es el relacionado con la plantilla en sí, pues se trata de una sección instrumental muy arraigada en las bandas de música, sin salirse de los cánones previstos, exceptuando las variaciones antes comentadas. El segundo aspecto es el relacionado con la inclusión de instrumentos mas de tipo sinfónico, como el fagot y el clarinete bajo. Estos instrumentos

¹⁴³ Composición alegre que, por lo general, incorpora elementos como la corneta o diversos instrumentos de percusión, interpretándose en hermandades o cofradías de barrio y de corte alegre, frente a composiciones fúnebres de hermandades o cofradías más serias o silentes. Las características de estas composiciones destacan por melodías alegres con acompañamientos más bulliciosos y rítmicos.

incorporados, mas propios de la tradición bandística valenciana, tardaron varios años en verse en las bandas civiles en nuestra provincia, si bien, las composiciones de Higuero nos hacen pensar que ya en estos años se encontraban incluidos en las plantillas militares o en la de la Banda Municipal de Granada, ya bajo la dirección de Sánchez Ruzafa. Higuero por tanto, establece esta especie de innovación al llevar la plantilla militar a sus composiciones, hecho que, por otro lado, no es de extrañar pues el mismo Higuero dirigía y gestionaba por aquellos entonces la Banda del Gobierno Militar de Granada, actuando incluso en los desfiles procesionales. Sin embargo, si es de destacar que, paralelamente a su actividad militar, también desarrollaba su tarea como director del Círculo Municipal de Música de Alfaca, formación que jamás contó con fagot o clarinete bajo entre sus integrantes, por lo que, deducimos que la plantilla para la instrumentación la toma, por tanto, de las bandas militares.

Por otro lado, podemos destacar del resto de la instrumentación la primacía que le da al fliscorno, incluyendo dos papeles de cada uno en la gran mayoría de composiciones. El fliscorno es un instrumento muy delicado que, en la actualidad comienza a desaparecer de muchas formaciones que realizan desfiles procesionales. El motivo, a parte de su delicadeza en la interpretación, es la desaparición de estudios reglados sobre este instrumento, la ausencia de instrumentistas de calidad que se hagan cargo de dichos papeles y, máxime en Semana Santa debido a su complejidad y al soporte físico que necesitan dichos instrumentistas, o el declive en de su protagonismo en las plantillas bandísticas de las marchas procesionales.

Otras variaciones o aspectos que apreciamos en la instrumentación de las marchas procesionales de Francisco Higuero se centran en los papeles de trompetas y trompas. Estos varían entre dos y tres papeles por instrumento. Por lo general, ambos instrumentos suelen presentar tres divisiones, para, previsiblemente, completar los acordes. Sin embargo, no son pocas las composiciones que prescinden del tercer papel en su plantilla, aunque, todo sea dicho, lo que se aprecia es la inclusión de notas *in divisi* en muchas secciones de los papeles de Trompa 2ª y Trompeta 2ª en aquellos momentos donde es necesario completar el acorde. Todos los papeles de Trompas se encuentran en Fa.

Es muy frecuente el uso de dos papeles de saxo tenor y dos papeles de bombardinos, dejando el segundo bombardino como apoyo a octava de los bajos que, en algunas ocasiones también presenta subdivisión de bajo 1º y bajo 2º, aunque esto es prácticamente anecdótico.

Por último, Francisco Higuero jamás utilizará el flautín en su instrumentación.

Las marchas procesionales de Francisco Higuero, salvo en el ejemplo de *Virgen del Sacromonte* y la trompeta, no tratan ningún instrumento de la plantilla como solista. Todos tienen una función dentro del grupo sin que predomine ninguno. El tratamiento, por lo general, es el de familias de instrumentos con funciones específicas.

Si atendemos a las distintas secciones que componen las marchas procesionales, podemos observar un claro patrón en la distribución de la instrumentación según los planos sonoros. En primer lugar, en la introducción, tal y como hemos visto anteriormente, existen dos vertientes: en la primera de ellas, de corte más serio, fúnebre, y *piano*, la melodía se reserva a los graves de cada sección con apoyo armónico, interrumpida únicamente por llamadas de trompetas, elementos rítmicos o por la irrupción de la melodía con mayor matiz en la madera o el resto de la instrumentación. El soporte armónico en este caso lo realizan el resto de instrumentos de madera. Por el contrario, si el inicio es alegre y de matiz *forte*, la melodía por lo general se reserva a la madera, dejando a los metales con el ritmo y, el resto de madera que no interviene en la melodía, con el relleno armónico.

En el Tema A, la melodía se reserva íntegramente a la madera, sobre todo clarinetes principales y primeros, con el apoyo armónico de los segundos y terceros. La flauta y el oboe también suelen intervenir en la melodía, pero más bien en momentos clave y en lugares donde el matiz es *forte*. Por su parte, el ritmo queda encomendado a bajos, saxo barítono, fagot, trombones y trompas en gran medida y el contrapunto de la primera sección se reserva a saxos altos, tenores y bombardinos, con apoyo del fagot en algunos momentos. El clarinete bajo puede alternar entre melodía y contrapunto y los fliscornos intervienen en la melodía cuando ésta se presenta en matiz *forte*, al igual que el requinto. Las trompetas suelen acompañar a la melodía en momentos muy puntuales y queda reservada su intervención a la segunda frase del tema donde predominan sus llamadas a modo de contrapunto sustituyendo a saxos y bombardinos. La percusión se reserva para el ritmo específicamente.

Si nos referimos al Tema B, la melodía pasa íntegramente a los metales, saxo barítono, clarinete bajo y fagot, excluyendo, por lo general a las trompetas y fliscornos que pasarían al ritmo. Sea en el matiz que sea, el predominio se concentra en dicha sección, pasando el resto de la instrumentación a realizar labores de ritmo, en un dibujo muy característico de esta sección y que reproducimos a continuación:

The image displays three musical staves, labeled A, B, and C, each showing a rhythmic pattern for a clarinet 1st part. Staff A begins at measure 32 and features a sequence of eighth notes with rests, followed by a series of eighth notes with accents. Staff B starts at measure 45 and includes a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning. Staff C begins at measure 46 and continues the rhythmic pattern with eighth notes and rests. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Ilustración 4: Ejemplo de esquema rítmico de Tema B. A) Entrada de Jesús en Jerusalén. B) María Santísima de la Salud. C) Madre del Rosario. Todos de papel de clarinete 1º. Edición propia a partir de manuscritos del compositor.

Es frecuente que, en algunas composiciones este esquema se vea interrumpido por una melodía que pasaría a la madera. El saxo tenor puede ser parte de la melodía o del ritmo, indistintamente y dependiendo de la composición.

En el trío, de nuevo la melodía se encarga a la madera, principalmente clarinetes principales y primeros, con el apoyo armónico de los segundos, terceros y bajo. Pero además, se unen los saxos altos con el mismo diseño y, en algunas marchas, los saxos tenores. La flauta y el oboe solo toman parte en la reexposición y en algún pasaje aislado de la primera frase. El requinto se incorpora en la reexposición junto con fliscornos y trompetas. El ritmo, en ambas frases, queda reservado para bajos, saxo barítono y, en ocasiones, al fagot; con apoyo de trompas y trombones en la primera frase. En la segunda frase, trombones, trompas y bombardinos aparecen con un diseño contrapuntístico muy característico de la obra procesional de Higuero y que trataremos en un apartado exclusivo.

Para finalizar este apartado, los puentes, transiciones o enlaces suelen respetar el patrón anteriormente expuesto, dejando la melodía para la madera y el ritmo para los instrumentos anteriormente descritos. Si bien, cuando se trata de elementos fanfárricos, la predominancia es para los metales con acompañamiento de la madera si fuese necesario.

Al final de este trabajo, en el apartado de anexos, adjuntamos un ejemplo de la plantilla típica de una marcha de procesión de Francisco Higuero Rosado (Anexo B).

3.3.4. Melodía

Si nos referimos a la melodía de las composiciones cofrades de Francisco Higuero, podemos, mediante su estudio y análisis, definir una serie de patrones o características generales a todas y cada una de ellas. Si bien, observamos que se trata de unas características muy generalistas y que nos marcan una tendencia a la generalidad, entendiendo que cada composición puede o ajustarse total o parcialmente a dichas características.

De un modo muy general, las melodías de las marchas procesionales de Francisco Higuero son de compaseado regular, articuladas en torno a la fórmula pregunta-respuesta y mismos compases en cada frase, respetan las progresiones armónicas clásicas (fórmula subdominante-dominante-tónica para cadencias o reposo en la dominante para mitad de frase por ejemplo), rara vez superan la octava de ámbito sonoro, evitan los adornos y las florituras, introducen algunas veces las apoyaturas melódicas, forman arcos melódicos completos y cerrados, tienden a comenzar tanto en anacrusa como *a tempo* en la misma proporción, están soportadas por terceras y quintas dentro del mismo acorde, huyen de giros melódicos a otras tonalidades y se articulan en torno a un ritmo claro, binario y sin estridencias sonoras.

Sin embargo, a parte de estas características generalistas, cada sección puede aportar un estilo propio a las composiciones. Así, por ejemplo, en la Introducción, y como ya hemos visto anteriormente, podemos extraer características dependiendo del tipo en el que nos encontremos. Por ejemplo, si estamos ante un inicio fúnebre y serio, la melodía se centra en los instrumentos graves, con compaseado regular y arco melódico corto, movimiento melódico por grados conjuntos, solo interrumpido por el ritmo de la instrumentación grave, las llamadas brillantes de las trompetas o el contrapunto de otra sección de la banda. A continuación un ejemplo:

The image shows a musical score for four instruments: Fliscorno 1º Si b, Fliscorno 2º Si b, Bombardino Do, and Bajo Do. The score is in 2/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat). The Fliscorno parts play a rhythmic pattern of eighth notes, marked with *mf* and a triplet '3'. The Bombardino and Bajo parts play a melodic line of quarter notes, marked with *p* and *mf*. The score is divided into four measures.

Ilustración 5: Ejemplo de melodía de inicio de *Entrada de Jesús en Jerusalén* con respuesta de trompetas y fliscornos. Edición propia a partir de manuscritos del compositor.

Por otro lado, las melodías de las marchas procesionales que comienzan de forma alegre, suelen ser escritas para la sección de metal agudo (trompetas, trompas y fliscornos) y trombones en forma de fanfarria. En este caso, la madera apoya al metal y, en ambos tipos de inicio, resuelve la Introducción con su intervención culminando con una melodía a modo de respuesta. A continuación vemos un ejemplo del inicio de una marcha de tipo alegre:

The musical score consists of eight staves. The top three staves are for saxophones: Saxo Tenor 1º Si b, Saxo Tenor 2º Si b, and Saxo Barítono Mi b. The bottom five staves are for trumpets: Trompa 1ª Fa, Trompa 2ª Fa, Trompa 3ª Fa, Trompeta 1ª Si b, and Trompeta 2ª Si b. The saxophones play a melodic line starting with a forte (f) dynamic, while the trumpets play a rhythmic accompaniment with triplets and accents.

Ilustración 6: Ejemplo de melodía de inicio de *María Santísima de la Salud* con respuesta de saxos. Edición propia a partir de manuscritos del compositor.

El Tema A sigue, por lo general, las características expuestas anteriormente. Si bien, podemos destacar algunas de ellas, como por ejemplo, el predominio de melodías con gran soporte armónico completando los distintos acordes melódicos, la búsqueda de una nota estable al final de cada célula musical para dejar paso al contrapunto, los saltos de 4ª, 5ª y octava en el inicio de las células melódicas y los movimientos por grados conjuntos en el resto de la melodía, el uso de melodías anacrúsicas o téticas indistintamente, los contrastes de matices dentro de las propias frases o los arcos melódicos mas amplios que en la Introducción. A continuación aportamos un fragmento que ilustra alguna de estas características:

Musical score for Illustración 7, featuring four staves: Clarinet 1st and 2nd (Cl. 1º y 2º), Bass Clarinet (Cl. Bajo), and Saxophone 1st (S. Alt. 1º). The score shows a melodic line with dynamics markings of *mf* and *p*.

Ilustración 7: Ejemplo de melodía de Tema A de *Entrada de Jesús en Jerusalén* con contrapunto de saxos y, en este caso, clarinete bajo. Edición propia a partir de manuscritos del compositor.

Por su parte, la melodía del Tema B, encomendada casi exclusivamente a la sección de metal, excluyendo a trompetas y fliscornos, y con el apoyo de saxo barítono, clarinete bajo y fagot, carece de unas características tan definidas como lo visto anteriormente. Sin embargo, si que podemos extraer algunas conclusiones claras acerca de estas melodías. En primer lugar, todas comienzan de forma anacrúsica, ya sea por medio de fórmulas rítmicas como tresillos de corcheas, corcheas con puntillo y semicorcheas o dos corcheas, o por anacrusas mas cortas de corcheas, negras o semicorcheas. Las frases suelen tener una clara estructura de pregunta-respuesta, con variedad en los matices, comenzando y terminando siempre *forte*, con algunas frases en *piano* y dejando el ritmo íntegramente al resto de la instrumentación, con un compaseado regular y un esquema motivico de poca figuración, es decir, basado en negras y pequeños diseños rítmicos basados en la anacrusa. Veamos un ejemplo:

Musical score for Illustración 8, featuring five staves: Trumpet 1st and 2nd (Tpt. 1º y 2º), and three Trombones (Tbn. 1º, 2º, 3º). The score shows a rhythmic pattern with a triplet marking.

Ilustración 8: Ejemplo de melodía de Tema B de *Entrada de Jesús en Jerusalén* con esquema rítmico de trompetas. Edición propia a partir de manuscritos del compositor.

Por último, el Trío es la última sección melódica importante. Como hemos visto anteriormente consta de una frase que se reexpone posteriormente con la acción del contrapunto característico que veremos mas adelante. En este caso, esta sección sigue mayoritariamente las características del Tema A, si bien, podemos aportar algunas nuevas. Por ejemplo, el inicio de las melodías o frases anacrúsicas suele seguir un patrón más o menos estable que comienza en la segunda parte del compás, realiza un salto de 3ª ascendente o descendente para caer de nuevo en el nuevo compás. Sin embargo, hay muchas melodías que comienzan *a tempo* y no siguen el patrón anterior, pero conservan muchas de las formas del Tema A, como movimientos por grados conjuntos, arcos melódicos amplios, refuerzo armónico de la melodía, ritmo comedido y sin estridencias, ausencia de cambios tonales o modales y patrones armónicos claros y clásicos. También comparte la estabilidad de las notas final de motivo para dar paso y protagonismo al contrapunto característico que veremos a continuación.

Para finalizar presentamos dos ejemplos: uno para mostrar el inicio anacrúsico característico del autor en dos ejemplos y otro para mostrar el inicio temático con mayor amplitud instrumental.

Ilustración 9: Ejemplos de inicio melódico anacrúsico.
 Arriba: *Entrada de Jesús en Jerusalén* → Clarinete 1º
 Abajo: *María Santísima de la Salud* → Saxo Alto 1º
 Edición propia a partir de manuscrito del autor.



Ilustración 10: Ejemplo de inicio melódico en el Trío de la marcha *María Santísima de la Salud*. Edición propia a partir de manuscritos del compositor.

3.3.5. Contrapunto

El contrapunto, como ya hemos mencionado en varias ocasiones, es una de las características más representativas de las marchas de procesión de Francisco Higuero. Este, ya sea en el Tema A, Tema B o Trío, muestra unos patrones que, por lo general, se trasladan a todas sus composiciones. En el caso del contrapunto del Trío, que se manifiesta en la reexposición del tema en *forte*, es, sin duda, uno de los motivos más representativos de sus composiciones cofrades. Por tanto, comenzaremos hablando del mismo con ejemplos.

El contrapunto del trío se trata de un diseño de corcheas y corcheas con puntillo con semicorcheas alternándose entre sí. Constituye un elemento melódico propio que no sigue ningún patrón anterior de la composición y que, por definición, se contrapone al tema principal de la sección complementándolo. Instrumentalmente se circunscribe a bombardinos, trombones, fagot, y, en algunas ocasiones, a trompas, saxos tenores y clarinete bajo. A continuación se muestran algunos ejemplos de dichos diseños:

The image displays four musical staves, labeled A, B, C, and D, each showing a different contrapuntal pattern. All staves are in bass clef and begin with a dynamic marking of *f* (forte) and a 'trio' symbol. Staff A is in G major and features a pattern of eighth and sixteenth notes with rests. Staff B is in F major and shows a similar rhythmic structure. Staff C is in G major and includes a slur over a group of notes. Staff D is in F major and features a more complex pattern with slurs and ties. The patterns are designed to be played by instruments like the bombardino.

Ilustración 11: Cuatro ejemplos de contrapunto característico de reexposición de Trío de Francisco Higuero. Edición propia a partir de manuscrito del autor.

- A) *Entrada de Jesús en Jerusalén.*
- B) *Soledad y Descendimiento.*
- C) *María Santísima de la Salud.*
- D) *Madre del Rosario.* Ejemplo de variación de contrapunto pero con misma base e idea.

Parte de Bombardino 1º.

En el Tema A, el contrapunto, en este caso presentado en los saxos y bombardinos, con apoyo en algunas ocasiones de fagot y clarinete bajo, tiene, de nuevo,

entidad propia y constituye un elemento temático más de la composición, contraponiéndose a la melodía y complementándola. Se presenta, por lo general, en la primera frase de dicha sección. Sin embargo, en este caso no podemos hablar de un patrón claro para todas las composiciones, sino que cada composición plantea o muestra un contrapunto temático diferente y adaptado a la melodía principal del Tema A. Este contrapunto suele tener matices que van desde *p* hasta *mf*. A continuación, representamos algunos ejemplos característicos de algunas composiciones:

Ilustración 12: Tres ejemplos de contrapunto de Tema A (Primera frase). Todos de la parte de Saxo Tenor 1º. Edición propia a partir de manuscrito del autor.

- A) *Entrada de Jesús en Jerusalén.*
- B) *Madre del Rosario.*
- C) *María Santísima de la Salud.*

Por su parte, la segunda frase del Tema A incorpora otro tipo de contrapunto o, en este caso, otro elemento temático contrapuesto a la melodía, materializado en la parte de trompeta. Este elemento se articula en torno a un diseño, generalmente ascendente, de corchea con puntillo y semicorchea en la mayoría de los casos y sobre un acorde desplegado en las distintas voces de la cuerda de trompetas. Se presentan en matiz *forte* y a veces, es frecuente el uso de sordina. A continuación planteamos una serie de ejemplos para visualizar mejor estos diseños:

A

B

C

D

Ilustración 13: Cuatro ejemplos de contrapunto de Tema A (segunda frase). Todos los ejemplos tomados de las partes de Trompeta (1ª, 2ª y/o 3ª). Edición propia a partir de manuscrito del autor.

- A) *Entrada de Jesús en Jerusalén.*
- B) *Madre del Rosario.*
- C) *María Santísima de la Salud.*
- D) *María Santísima de la Salud.*

El Tema B no presenta contrapunto alguno, a pesar de que algunos autores si que aportan un contrapunto, generalmente con llamadas de trompetas. Así mismo, los puentes, enlaces o transiciones tampoco son destacables en este recurso melódico.

3.3.6. Ritmo

El ritmo de las marchas de procesión de Francisco Higuero no presenta demasiados rasgos distintivos con respecto a otros compositores u otras composiciones. La distribución instrumental, los diseños rítmicos o la integración con la melodía son sellos que muchas composiciones cofrades para banda de música comparten, siendo complejo la extracción de rasgos propios de cada compositor que verdaderamente se alejen de lo común.

Lo más característico y extendido es el uso de fórmulas que potencien las partes fuertes del compás para motivar un correcto desfile. Las partes débiles también se interpretan pero conociéndose mas bien “contratiempo”, frente a las partes fuertes llamadas “tiempo”. Por lo general, las partes “a tiempo” se consideran la primera y la tercera y las partes débiles se consideran la segunda y cuarta, aunque, todo sea dicho,



Ilustración 16: ejemplo de patrón rítmico en Tema A y Trío de *Virgen de los Dolores*. Edición propia a partir del manuscrito del compositor.

Por último, en lo que a patrones rítmicos se refiere, podemos decir que el Tema B sigue la rítmica que se representa en la Ilustración 4.

Y para finalizar este apartado, podemos referirnos a otra característica de las marchas procesionales de Francisco Higuero en lo que a ritmo se refiere. Pero en este caso, la peculiaridad reside en ser una característica ausente en lugar de presente. Esto es, la ausencia de indicación agógica y metronómica. Y es que, en efecto, ninguna de las marchas procesionales de Higuero aporta ninguna indicación en lo que a ritmo se refiere, ya sea agógicamente o metronómicamente. Esto es una característica propia, ya que en declaraciones del propio autor, éste admitía que no era necesario colocar dichas indicaciones ya que los intérpretes de este tipo de composiciones saben perfectamente cual es el *tempo* y el carácter que requieren sus composiciones. Si bien, en algún caso también llegó a manifestar que cada momento, cada composición, cada lugar y cada interpretación requería de un *tempo* y un carácter específico difícil de cuantificar con una palabra o una indicación. Es por todo ello que, salvo en *Soledad y Descendimiento*, donde el autor especifica claramente que se trata de una “marcha fúnebre” con todo lo que ello comporta; en el resto de sus composiciones cofrades no especifica ni hace mención alguna al *tempo* claro de la misma.

4. El Fenómeno de la Marcha de Procesión en Francisco Higuero

Como ya he comentado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, el fenómeno de la composición de marchas de procesión es algo complejo y difícil de analizar, sobre todo en lo que a motivaciones y aportaciones se refiere. Sin embargo, a través de un pequeño trabajo de campo enfocado en la figura de Francisco Higuero, pretendo esclarecer algunos de los puntos que puedan resultar más interesantes acerca de este fenómeno, como puedan ser: las distintas motivaciones que llevan a este tipo de composiciones, que implicaciones sociales pueden tener o el aporte patrimonial dentro de la Semana Santa y, de forma más general, al Patrimonio Musical.

En primer lugar, debo destacar que todos los encuestados, de un modo u otro, conocían al compositor y a su música procesional. De una forma más o menos íntima, todos los encuestados conocían o habían tratado de forma personal, a veces incluso íntima a nuestro compositor. Además, todos ellos confiesan conocer de primera mano, ya sea solo con audición, con interpretación o dirección, sus marchas procesionales. Por lo tanto, esto ha facilitado sobremanera la realización de este pequeño estudio.

Los dos encuestados músicos, Manuel Elvira¹⁴⁴ y Luis Castelló¹⁴⁵ apuntan que los principales factores que les han llevado a interpretar o programar su música cofrade son su importancia como figura de la composición de marchas procesionales granadinas y la creación de un estilo muy propio, si bien, por su parte Luis Castelló apunta que también se debe a la relación afectiva de amistad que tenía con el compositor. En el caso de Manuel Elvira, también comenta que es una obligación de las bandas granadinas recuperar e interpretar aquellas marchas que están dedicadas a nuestra Semana Santa y a los o las Titulares que en ella procesionan. Por lo que puedo extraer que la elección de estas marchas se debe en parte a la figura del compositor y su estilo propio, y también en parte a la importancia de sus composiciones para la Semana Santa granadina y sus Titulares.

Todos los encuestados y yo mismo, coincidimos en que Francisco Higuero y sus composiciones cofrades tienen un sello o unas características muy distintivas. Si bien, en el caso de José Antonio Lacárcel¹⁴⁶ destaca sobre todo sus melodías sencillas,

¹⁴⁴ Entrevista a Manuel Elvira Jerez. Martes 13 de Junio de 2017 (Granada) (Ver transcripción en el Anexo C, apartado d)

¹⁴⁵ Entrevista a Luis Castelló Rizo. Sábado 10 de Junio de 2017 (Ogíjares – Granada) (Ver transcripción en el Anexo C, apartado c)

¹⁴⁶ Entrevista a José Antonio Lacárcel Fernández. Viernes 9 de Junio de 2017 (Granada) (Ver transcripción en el Anexo C, apartado a).

“cantables” y elaboradas, sobre todo por grados conjuntos o saltos de 4^a o 5^a; Guillermo Sena¹⁴⁷ se refiere a esa hipotética separación entre las marchas dedicadas a Vírgenes y a Cristos, afirmando que existe mas dulzura en las primeras que en las segundas. Por su parte, Castelló afirma que un sello muy distintivo es el ritmo típico en el “fuerte de graves” de tipo “zangas”¹⁴⁸; y Elvira apunta que algunas de sus principales características se encuentran en el contrapunto de los trombones en la reexposición del Trío y en las codas finales, aunque también se refiere a las melodías sencillas y sentidas del compositor. Además, todos coinciden que sus composiciones procesionales se enmarcan perfectamente dentro de la forma “marcha de procesión” clásica, si bien, alguno de ellos apunta que introduce su sello personal, con ciertas influencias militares en algunos ritmos o incluso alguna reminiscencia del estilo de Emilio Cebrián, a quien, según Lacárcel, Higuero admiraba y celebraba. Su hijo, Juan Antonio Higuero¹⁴⁹, se refiere también a sus modulaciones pasajeras al modo menor o lo considera directamente como un “melodista”, buscando siempre llegar con sus melodías al público y al pueblo.

Todo esto me lleva a pensar que, además de coincidir en muchas de las características aportadas por los encuestados, Higuero tiene un estilo muy característico que, tanto los directores como las personas que defienden su música, han valorado por encima de otros factores para programar su música cofrade, como por ejemplo su popularidad o su trayectoria personal y militar. Es indudable, que ese estilo también se enmarca dentro del canon establecido desde principios del siglo XX de la marcha de procesión, si bien, introduce su propio estilo con cierto influjo de la música de Cebrián, tal y como apunta Lacárcel. Por lo tanto, se ha valorado tanto su estilo propio como su trasfondo de la forma marcha procesional tradicional.

Pero si avanzamos un poco más en el estudio de este fenómeno y las posibles causas que llevan a los compositores a cultivar este género, podemos usar la referencia de Francisco Higuero para hacer una aproximación al mismo. Así, todos los encuestados coinciden al hilo de las posibles motivaciones del propio compositor en que Higuero era una persona muy creyente y religiosa y esa podría ser una de las causas. Si bien, Manuel Elvira apunta que otra de las posibles motivaciones sería el «gran cariño

¹⁴⁷ Entrevista a Guillermo Sena Medina. Martes 13 de Junio de 2017 (Granada) (Ver transcripción en el Anexo C, apartado b)

¹⁴⁸ Ritmo muy típico en el Tema B que se expone en la sección de madera fundamentalmente y visto en la Ilustración 4.

¹⁴⁹ Entrevista a Juan Antonio Higuero Nevado. Lunes 19 de Junio de 2017 (Granada) (Ver transcripción en el Anexo C, apartado e).

hacia el patrimonio musical cofrade de Granada»¹⁵⁰ en un momento en el que el número de composiciones dedicadas a Granada era muy escaso. También cobran importancia los encargos que las propias hermandades hacían a su figura y la profunda devoción a la Virgen, como atestigua su propio hijo, y la satisfacción personal de componer y ver sus composiciones siendo interpretada detrás de los pasos procesionales.

Sin embargo, curiosamente, todos, absolutamente todos, coinciden en señalar que jamás tuvo motivación económica alguna. Todos coinciden, de forma más o menos clara, que Higuero jamás percibió cantidad económica alguna por sus composiciones cofrades, mas allá de los derechos económicos derivados de su explicación, ya sea en grabaciones sonoras o conciertos autorizados, ya que algunas de sus marchas figuran registradas en la SGAE. Si que se puede constatar el reconocimiento social de algunas de las hermandades a las que dedicó alguna de sus composiciones. Este reconocimiento se plasma en forma de placas, medallas, diplomas y otros presentes regalados por las propias hermandades en estrenos o conciertos en los que se recuerdan sus marchas.

Todo esto me lleva a pensar que el fenómeno de la composición de marchas procesionales puede llevar aparejado consigo diversas motivaciones. Está claro, que la económica puede ser una de ellas, aunque vemos como hay compositores que obvian este aspecto, por lo que, podemos concluir que no es el más relevante o el más acuciante a la hora de decantarse por este género. Sin embargo, parece claro que hay que tener cierto fervor o religiosidad para acercarse a este mundo, como sí es el caso de Francisco Higuero. A mi entender, se hace bastante evidente la necesidad de acercarse al mundo cofrade desde un punto de vista religioso para obtener cierto éxito en las composiciones. Este es un hecho que hemos podido constatar en la figura de Higuero y sus composiciones cofrades, aunque, tampoco puedo perder de vista algunos compositores que no siguen este criterio y solo entienden estas composiciones dentro del más estricto academicismo.

Por otro lado, según los encuestados, las aportaciones de Higuero al género han sido varias. En primer lugar, José Antonio Lacárcel comenta las melodías sencillas de sus composiciones y argumenta además que «sus pasodobles o su música popular han contribuido de forma clara al patrimonio musical tradicional»¹⁵¹. Por su parte, Guillermo Sena nos alude a «la mezcla de lo militar y lo civil en cuanto a la música»¹⁵²,

¹⁵⁰ Entrevista a Manuel Elvira.

¹⁵¹ Entrevista a José Antonio Lacárcel.

¹⁵² Entrevista a Guillermo Sena.

algo que, aún pareciendo obvio por su formación y su ejercicio laboral, ha sabido, a mi entender, añadir a sus composiciones de una forma magistral y velada, de tal modo que se potencie esa mezcla a la que nos alude Sena. Y por último, Manuel Elvira destaca la composición para Titulares de Granada, muchas de las cuales aún no contaban con marchas procesionales dedicadas y la consumación de un estilo propio, abriendo las puertas también a un estilo “granadino”. Este último comentario me merece una profunda reflexión que Elvira esboza pero que ningún otro encuestado menciona. Y es que, Francisco Higuero, a tenor de lo visto anteriormente, no solo consuma un estilo propio abriendo las puertas a ese estilo “granadino” que habría que analizar, sino que también marca el camino para la composición con dedicatorias a la Semana Santa de Granada y sus Titulares, un hecho que hay que tener muy en cuenta, pues, como apuntarán posteriormente los encuestados, Higuero servirá de nexo entre Faus y Megías y el resto de compositores contemporáneos. Sería el primero en comenzar esa tendencia a comienzos de los años noventa del siglo pasado, tomando el testigo posteriormente compositores como Sánchez Ruzafa, Giner Arranz, López Carreño, Barros Jódar y tantos otros que apostarían por composiciones con dedicatorias a nuestra Semana de Pasión. Por ello, me atrevería a decir que Higuero, además de hacer de nexo entre todos estos compositores, fue el instigador de esta nueva tendencia de la música procesional granadina.

Sin embargo, y a pesar de todo esto, ni su figura ni, en ocasiones, sus composiciones han sido lo suficientemente valoradas. Aunque Sena y su hijo no coincidan con el resto de encuestados, pues ambos admiten que su figura y su música han alcanzado altas cotas, sobre todo gracias a la promoción de la Banda Municipal y Sánchez Ruzafa y el número de composiciones. Sena si que admite que su música pasará por un estadio en la que quedará un tanto aislada para volver posteriormente a ser retomada y apreciada. Lacárcel entiende que su personalidad ha contribuido a que su música no sea lo suficientemente valorada y entendida, al igual que opina Castelló, quien además añade que es un trabajo que viene también por parte de las hermandades y que la música de Higuero debe ser analizada y darle una mayor atención. Elvira, por su parte, cree que además de lo anteriormente expuesto, el mundo cofrade ha preferido exportar marchas procesionales de otras capitales en lugar de apostar por nuestro patrimonio.

Las marchas procesionales de Francisco Higuero han contribuido, como digo, a crear un estilo propio y a la vez sentar las bases de esa posible ruptura con ostras

composiciones de otras capitales, como pueda ser la hispalense. Así, por ejemplo, el papel de Higuero fue fundamental para frenar ese influjo incesante de exportar composiciones para crear esa corriente granadina. Castelló afirma que «la música procesional en Granada se basa un poco en modas [...] se ha contribuido a dejar a autores muy buenos y con un estilo personalísimo fuera de los repertorios, como ha podido ocurrir con Paco Higuero en estos últimos años.»¹⁵³, lo que nos demuestra una vez más esa falta de valoración de nuestro repertorio. Sin embargo, Lacárcel afirma que el impacto de las composiciones cofrades higuierianas ha sido amplio en las cofradías granadinas, dando «un toque de “aire fresco” a un repertorio que ya estaba demasiado explotado, como por ejemplo “Amarguras” o “Soleá dame la mano”»¹⁵⁴. Y es que en efecto, su contribución no solo fue de estilo y personal, sino también en el repertorio. Ahora las bandas ya podrían nutrir sus listados de marchas con composiciones nuevas, originales y poco explotadas.

Su hijo destaca, por encima de todo, sus melodías, que pretendían llegar al corazón y al público, y su gran religiosidad y devoción por la Virgen. Nos relata como, a partir de una fotografía, su padre se inspiraba para sus composiciones, lo que demuestra el profundo sentimiento que en ellas volcaba. Nunca buscó el “estrellato” y se sintió muy valorado por los que le rodeaban, sin saber si llegó a ser consciente de su gran aporte a nuestra Semana Santa. Por último y como dato revelador, Juan Antonio Higuero nos afirma que fue *Madre de los Ferroviarios* la marcha que colmaría la satisfacción compositiva del maestro.

En definitiva, su figura y composiciones, a pesar de ser bien conocidas, sobre todo en los años noventa del siglo pasado, han pasado a un segundo plano en los repertorios actuales procesionales, y tan solo unas pocas formaciones y músicos se afanan por su recuperación. Un fenómeno que también ha afectado a otros compositores a lo largo del tiempo en otros muchos lugares, y que después, poco a poco se han ido recuperando y poniendo en valor, como afirma Sena que pasará con Francisco Higuero. Su estilo propio y su carácter y personalidad han sido claves para su programación y puesta en valor, a pesar del olvido del mundo cofrade y las hermandades. Higuero jamás cobró directamente por sus marchas, lo que hace pensar que este pueda ser un motivo por el que no se haya valorado suficiente. Sus únicos reconocimientos fueron en forma de presentes por sus composiciones, lo que también le ha producido cierto

¹⁵³ Entrevista a Luis Castelló.

¹⁵⁴ Entrevista a José Antonio Lacárcel.

reconocimiento social. Y por último, resulta indudable su aportación al Patrimonio Musical, sobre todo en lo que a una tradición de hondo arraigo en nuestra tierra.

Conclusiones

Si relacionamos las conclusiones obtenidas en esta investigación con los objetivos que me planteaba al principio de la misma, me atrevería a poner de manifiesto que el estudio y catalogación de las marchas de procesión de Francisco Higuero ha arrojado conclusiones muy interesantes, variadas y amplias.

En primer lugar, el primer objetivo que me planteaba era la realización del catálogo de dicha producción musical. Su realización me ha permitido averiguar gran cantidad de información, partiendo de la premisa inicial de que no existía ninguno en lo que a sus marchas procesionales se refiere. Por ejemplo, de forma inmediata he podido concluir el número total de composiciones cofrades, descartando aquellas que, aún subtituladas como “marcha de procesión” se encuadran mejor en la categoría de “himnos” y, descartando también aquellas composiciones en las que el maestro participa de forma directa como instrumentador o arreglista, pero no es el compositor como tal de la música. Esto me ha permitido, entre otras cosas, descubrir marchas que ni siquiera sabía que existían, como *María Santísima de las Penas* o *Virgen del Sacromonte*; recordar algunas que había olvidado, como *Tres Lágrimas de un Espino* o *Al Cristo de la Buena Muerte de La Carolina* y encuadrar mejor otras que, a pesar de conocer, no asociaba a su producción cofrade, como *Mater Dolorosa de Purchil* o *A Ti, mi Virgen de las Angustias de Loja*. Al mismo tiempo, he podido poner de manifiesto las distintas fechas de composición, extracción de partituras del guión original en algunas composiciones, fechas de estrenos o conciertos más relevantes. En el catálogo también he introducido apartados dedicados a grabaciones y videografía, con lo que he obtenido una muestra mas o menos fiable de todas las grabaciones oficiales de sus marchas de procesión, concluyendo que ha sido la Banda Municipal de Granada la mas interesada en la recuperación y puesta en valor de su producción cofrade, junto con otras formaciones mas recientes, como la Banda Sinfónica Municipal de Ogijares, la Banda y Unidad de Música “Ángeles” de Granada, la Banda “Ave María” de Granada y la Sociedad Filarmónica “Nuestra Señora del Carmen” de Salteras (Sevilla).

Al realizar este catálogo también he podido constatar la plantilla instrumental para la que compone Francisco Higuero, llegando a la conclusión de que existe un patrón instrumental muy claro y prácticamente igual para todas las composiciones, tan solo variado por la inclusión de cornetas, timbales o la variación en otros instrumentos

de menor importancia. Además, he podido averiguar el número de compases de cada composición, correlacionándolo posteriormente con la estructura de las composiciones.

La investigación para la realización de este catálogo también ha arrojado información acerca del registro oficial de las composiciones, concluyendo que ninguna de ellas ha sido editada oficialmente, que tan solo un grupo de composiciones fue donada en su día al Centro de Documentación Musical de Andalucía y que todas menos la última escrita han sido registradas en la Propiedad Intelectual y obran también en el registro de la SGAE. Esto motivó en su momento la desaparición de la ficha de entradas relacionadas con la fecha de registro y el número identificador del Depósito Legal, y la realización de una nueva tabla con las obras registradas en la SGAE.

Por último, también he podido clasificar sus marchas en torno a su tipología, descubriendo que tan solo hay dos anotaciones del propio compositor: una para la gran mayoría de marchas, subtitulándolas como “marcha de procesión”; y otra para *Soledad y Descendimiento*, la cual subtitula como “marcha fúnebre”.

El resto de conclusiones musicológicas, aunque relacionadas con este primer objetivo, están mas en consonancia con el segundo de nuestros objetivos.

Como complemento al primer objetivo, el segundo hacía referencia a las características o estilo de las marchas procesionales de Francisco Higuero. Después de un estudio musicológico y un análisis en profundidad he podido extraer conclusiones muy interesantes acerca de sus marchas de procesión.

En lo que a estructura se refiere, puedo concluir que las marchas de procesión de Francisco Higuero siguen un patrón muy claro y establecido inicialmente con leves variaciones, correlacionándose con la cronología de forma directa. Este esquema es el que sigue:

Introducción – Tema A – Tema B – Reexposición Tema A – Trío – Coda.

Además, poseen un compaseado regular y simétrico por lo general, con un uso de inicios temáticos téticos y anacrúsicos indistintamente en el Tema A, aunque predominando los anacrúsicos en los Tríos y siempre anacrúsicos en el Tema B; con dos tipos de inicios, uno de corte mas serio y fúnebre y otro alegre; una alternancia de matiz que oscila entre el *p* y *mf* al inicio de cada sección y el *f* en la segunda parte de cada sección, a excepción del Tema B, donde este fenómeno se revierte o puede que toda la sección se encuentre en *f*. Y por último, una localización y un estilo en el contrapunto muy bien definido. Todas sus marchas concluyen con una Coda de diversa longitud, aunque predominan las codas de compás y medio.

Si nos referimos a la armonía, concluyo que sus marchas son muy estables armónicamente, huyendo de ambigüedades tonales y modales, alejadas de sonoridades andaluzas, construidas sobre progresiones de grados armónicos muy clásicos y articuladas en torno a uno o dos centros tonales. Principalmente, sus marchas de procesión tienen un centro tonal para la Introducción, el Tema A y el Tema B, y otro para el Trío, cambiando, por lo general, solo el modo (M-m) o la tonalidad completa.

La instrumentación también sigue un patrón para todas sus marchas procesionales, con una plantilla casi idéntica en todas ellas, introduciendo instrumentos sinfónicos como el fagot o el clarinete bajo. Salvo en *Virgen del Sacromonte*, no trata ningún instrumento como solista, apuesta también por el fliscorno como instrumento importante, en algunos casos elimina la parte de trompa y trompeta 3ª, y aporta una distribución de las voces y las funciones muy uniforme y parecida en todas sus composiciones cofrades.

También concluyo que las melodías de Francisco Higuero para sus marchas procesionales son bastante simples y sencillas, muy regulares y sin ornamentaciones, con la aparición en ocasiones de algunas apoyaturas y desarrolladas por grados conjuntos o con uso de saltos de 4ª, 5ª u 8ª. Se estructuran, por lo general, en torno a la fórmula de “pregunta-respuesta” y forman arcos melódicos. Suelen iniciarse de forma anacrúsica o tética indistintamente, salvo en el Tema B que se inician siempre de forma anacrúsica. Por último, estas melodías están soportadas por una armonía simple y un ritmo que, en ocasiones, tiene ciertos tintes militares.

El contrapunto, por su parte, puedo concluir que es una de las características más representativas de las marchas procesionales de Higuero, sobre todo el que se desarrolla en la reexposición temática del Trío. Éste se articula en torno a unas células rítmicas muy distintivas y es interpretado por un conjunto instrumental muy característico. Por su parte, el contrapunto que se desarrolla en el Tema A también tiene rasgos distintivos, tanto en la primera frase, que constituye una verdadera melodía paralela propia, como el de la segunda frase, caracterizado por las llamadas de las trompetas en un diseño muy característico. También he observado la ausencia de contrapunto en el Tema B en todas sus composiciones de música procesional.

Por último, para concluir con las conclusiones derivadas de este segundo objetivo, puedo apreciar que el ritmo de las composiciones cofrades del compositor se encuentra dentro de los patrones rítmicos clásicos de estas composiciones. Si bien, he podido extraer algunas características propias, como la ausencia de indicaciones

metronómicas y de agógica, la fusión de varios estilos en los patrones rítmicos del Tema A y el Trío o el patrón rítmico de la introducción en algunas composiciones serias.

El tercer objetivo, relacionado con el fenómeno de la composición de marchas de procesión y nuestro autor, nos aporta varias conclusiones. La primera de ellas es que las principales motivaciones a la hora de componer marchas de procesión del autor son su profunda religiosidad, su necesidad de componer y los encargos de las hermandades, descartando, solo en nuestro caso, la motivación económica, algo que no preocupaba al compositor. La composición que más contentó personalmente al maestro fue *Madre de los Ferroviarios*. Si bien, estas conclusiones no puedo extrapolarlas a todo un fenómeno de gran amplitud. Su reconocimiento, en gran medida, fue social y la propia satisfacción del compositor de ver y escuchar sus composiciones en conciertos, CD's o detrás de los pasos procesionales. En segundo lugar, la figura del compositor y sus composiciones cofrades a pesar de ser bien conocidas no han sido lo suficientemente valoradas por el mundo cofrade, si bien, he podido constatar que sus aportaciones al Patrimonio Musical y a la música cofrade granadina han sido enormes. Destacando las dedicatorias a los titulares granadinos, la apertura del camino hacia la implantación de este fenómeno en la Semana Santa de Granada, su estilo personal y sus características propias, el haber sido el nexo de unión entre varias generaciones de compositores y el impregnar sus composiciones de ciertos influjos militares de una forma magistral y velada. Por último, concluyo que la puesta en valor de su música ha venido de la mano de D. Miguel Sánchez Ruzafa y la Banda Municipal de Música de Granada y de sus amigos y familiares mas allegados, quienes, con su empeño han conseguido que su música no caiga en el olvido y reciba el interés que merece.

Para finalizar, la actualización de los aspectos o datos biográficos ha arrojado varias conclusiones. La primera de ellas está relacionada con los pilares fundamentales de su vida. Éstos he concluido que son: su tierra natal y su tierra de adopción, Valencia de Alcántara y Granada respectivamente; su familia, especialmente su amada esposa y sus dos hijos; y su profundo amor por la música. Estos son y han sido los hilos conductores de su biografía. Además, he podido concluir que sus últimos años de vida, los que comprenden los meses posteriores al fallecimiento de su esposa hasta su fallecimiento, fueron de soledad interior y de refugio constante en la composición y en su música, antes de que la enfermedad terminara por consumirlo totalmente, con importante apoyo familiar y de sus amigos. También fueron frecuentes en esta etapa los homenajes y reconocimientos a su labor musical y, particularmente, compositiva.

Bibliografía

A) Bibliografía General

- ALIER, Roger, *Historia de la Ópera. Los orígenes, los protagonistas y la evolución del género lírico hasta la actualidad*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2011, Manon Troppo, 378 p.
- CASARES RODICIO, Emilio (coord. y dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. José López-Caló e Ismael Fernández Cuesta (dir. adj.), Madrid, Sociedad General de Autores y Escritores, 1999, 10 vols.
- CRUCES BLANCO, E.; «Uso de las fuentes documentales y de los instrumentos de información en archivos para la investigación científica», en Tomás Quesada Quesada, *Homenaje*, Granada, Editorial Universidad de Granada – Facultad de Filosofía y Letras, 1998, pp. 655-685.
- LEÓN RAVINA, Gema; *La ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II*, Cádiz, 2007, 237 p.
- MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música andaluza*, Granada, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 362 p.
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen; *Prontuario de Musicología. Música, sonido, sociedad*, Barcelona, Clivis, 2002, Colección Neuma, 238 p.

B) Bibliografía Específica

- ÁLVAREZ-BEIGBEDER PÉREZ, Servando; *Germán Álvarez Beigbeder. Un músico jerezano para la historia*. CDMA (colab.), Cádiz, EH Editores, 2008, 157 p.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio; «López Farfán, Manuel», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999, vol. 6, p. 1017.
- _____. «Pantión Pérez, Antonio», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999, vol. 8, p. 442.
- _____. «Gómez Zarzuela, Vicente», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999, vol. 5, pp. 725-726.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio; CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO, CELSA; «Font», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999, vol. 5, pp. 209-211.

- ARREDONDO PÉREZ, Herminia y GARCÍA GALLARDO, Francisco José (coord.) (2014), *Andalucía en la Música: expresión de comunidad, construcción de identidad*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza. Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía, 242 p.
- AYALA HERRERA, Isabel María; «Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas de música civiles en España (1931-1986). Estudio de la provincia de Jaén». Antonio Martín Moreno, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2013. <<http://hdl.handle.net/10481/31697>> [Consultado el 03/01/2017].
- _____. «Música de palio: aproximación a la música para banda de la Semana Santa andaluza», en *Anuario de la Federación de Cofradías de la Semana Santa de Guadix*, año 0, n.º1, Guadix, 2007, pp. 70-81.
- BANDA MUNICIPAL DE GRANADA, *7 Hermandades* [Grabación Sonora CD], Granada, Video Clasic SL, 2000.
- _____. *Semana Santa. Marchas Procesionales. Hermandades de Granada. Vol. 2* [Grabación Sonora CD], Granada, CGC Producciones, 2006.
- _____. *Semana Santa de Granada 2010* [Grabación Sonora CD], Granada, Al-Zawiya Producciones, 2010.
- _____. *Al Paso de la Procesión* [Grabación Sonora CD], Granada, IBS Clásica, 2013.
- BANDA MUNICIPAL DE MÚSICA DE OGÍJARES, *Expiración* [Grabación Sonora CD], Granada, CGC Producciones, 2009.
- BERLANGA, Miguel Ángel; *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2009, 342 p.
- _____. «Saetas en Andalucía: un proyecto de investigación», en Giménez Rodríguez, F. J.; López González, J.; Pérez Colodrero, C. (edit.), *El Patrimonio Musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. 1ª Edición, Granada, Editorial Universidad de Granada en colaboración con CDMA, 2008, pp. 299-314.
- BERLANGA, Miguel Ángel (coord.); *Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza*, Ciudad Real, Lozano Artes Gráficas, 2009, 180 p.
- CASEY, Bryan; «Funeral music genres: with a stylistic/topical lexicon and transcriptions for a variety of instrumental ensembles», Kenneth Singleton, dir. Tesis Doctoral. University of Northern Colorado, College of Performing and Visual Arts School of Music Wind Conducting, 2007, 301 p.

- CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De Bandas y Repertorios: La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*, Sevilla, Editorial Samarcanda, 2016, 504 p.
- CATALÁN, María del Mar; «Polifonías tradicionales en Andalucía: Miserere y Stabat Mater: Baeza, Linares, Castro del Río, Espejo», en Miguel Ángel Berlanga (coord.), *Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza*, Ciudad Real, Lozano Artes Gráficas, 2009, pp. 55-72.
- COHEN, Richard Scott; «The musical society community bands of Valencia, Spain: a global study of their administration, instrumentation, repertorie and performance activities», Northwestern University, Illinois, School of Music, 1991, 757 p.
- DE LA CHICA, Jorge, *La Música Procesional Granadina*, García Sánchez, José Antonio (Coord. Edit.), Granada, Editorial Comares, 1999, Serie Granada, 275 p.
- GONZÁLEZ COBAS, Modesto; «Braña Martínez, Pedro», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999, vol. 2, p. 674.
- GUTIÉRREZ JUAN, F. Javier, *La Forma Marcha*, Sevilla, Álvarez Beigbeder Editores y Consultores, 2009, 476 p.
- HERNÁNDEZ LEÓN, E. y QUINTERO MORÓN, V., «La documentación de las manifestaciones musicales. Una aproximación desde la Antropología», en Valdivieso García, Esteban (dir.), *Patrimonio Musical*, Granada, Junta de Andalucía – Consejería de Cultura, 2002, pp. 53-62.
- MARTÍ, Josep, «Las fronteras interiores de nuestro universo musical. El caso de las músicas populares», en Valdivieso García, Esteban (dir.), *Patrimonio Musical*, Granada, Junta de Andalucía – Consejería de Cultura, 2002, pp. 107-120.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, L. C., «La imagen de Andalucía en la música cofrade», en García Gallardo, Francisco José y Arredondo Pérez, Herminia (coord.), *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*, Sevilla, Junta de Andalucía - Fundación Pública Andaluza – Centro de Estudios Andaluces – Consejería de Presidencia, 2014, pp. 205-221.
- MARTÍNEZ, Jorge, «Crónica de un Domingo de Ramos», *Granada 2000*, 09-04-1990, p. 4.
- MARTÍNEZ, Jorge, «Dos nuevas marchas procesionales para la Semana Santa granadina», *Granada 2000*, 13-03-1990, p. 11.
- MAZUELA, Ascensión; «La tradición musical en el Viernes Santo de Loja. Miserere, Stabat Mater e Incensarios», en Miguel Ángel Berlanga (coord.), *Polifonías*

- Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza*, Ciudad Real, Lozano Artes Gráficas, 2009, pp. 75-103.
- LÓPEZ CALO, José, *El Miserere de Semana Santa en la Catedral de Sevilla*, Centro de Documentación Musical de Andalucía (Coord.), Sevilla, Junta de Andalucía – Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2015, 460 p.
- _____. *El Miserere de Vicente Palacios*, Centro de Documentación Musical de Andalucía (coord.), Granada, Junta de Andalucía – Consejería de Cultura, 2006, 261 p.
- MORENO, Abel; «La Marcha Procesional», Antigua y Fervorosa Hermandad Sacramental de Ánimas y Archicofradía del Señor de la Santa Vera-Cruz y Nuestra Señora de la Esperanza (edit.), *Semana Santa Marchena 1990*, (1990), pp. 4-5.
- ORIOLA VELLÓ, Frederic; «Las Bandas Militares en la España de la Restauración», *Nassarre, Revista aragonesa de musicología*, n.º 30, (2014), pp. 163-194.
- OTERO NIETO, Ignacio; «La música de Sevilla en la postguerra y Don Pedro Braña», Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (edit.), *Temas de Estética y Arte*, N° 20 (2006), pp. 167-183.
- _____. «Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla», Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (edit.), *Temas de Estética y Arte*, N° 26 (2012), pp. 239-258.
- POLONIO, Álvaro; «La Semana Santa de Baena y sus Misereres», en Miguel Ángel Berlanga (coord.), *Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza*, Ciudad Real, Lozano Artes Gráficas, 2009, pp. 151-162.
- POOLE, W. Gerard; «El Rocío: a case study of music and ritual in Andalucía», Carolina Robertson, dir. Tesis Doctoral. University of Maryland, Faculty of the Graduate School, 2007, 616 p.
- SCHWANDT, Erich; «March», en Stanley Sadie (edit.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., Londres, Macmillan, 1980, vol. 11, p. 650.
- SENA MEDINA, Guillermo, *Francisco Higuero Rosado: Músico Militar Extremeño y Granadino de Corazón*, Francisco Higuero Rosado (edit.), Granada, Imprenta Guevara, 2013, 144 p.
- SOCIEDAD FILARMÓNICA NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN, *El Carmen... Quimeras por Granada* [Grabación Sonora CD], Sevilla, Marita Ediciones-Regina Cofrade, 2007.

TRÍAS MERCANT, Sebastián, «Los documentos y la cultura tradicional», en Valdivieso García, Esteban (dir.), *Patrimonio Musical*, Granada, Junta de Andalucía – Consejería de Cultura, 2002, pp. 21-32.

VALLES DEL POZO, María José; «Prácticas y procesos de cambio en la música procesional de la Semana Santa de Valladolid». Enrique Cámara de Landa, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 2007. <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/54>> [Consultado el 03/01/2017].

WEBSTER, Susan Verdi; «The procession al sculpture of penitential confraternities in Early Modern Seville», Jeffrey Chipps Smith, dir. Tesis Doctoral. University of Texas at Austin, Faculty of the Graduate School, 1992, 366 p.

C) Bibliografía Digital

ARGÜELLES, Fernando; «Francisco Higuero dedica una nueva marcha a la Merced» [en línea] (08/02/2016). Disponible en: <<https://goo.gl/Y7bsT5>> [Consultado 17/05/2017].

DE LA CHICA, Jorge; «Hoy comienza la XII Muestra de Marchas Procesionales Granadinas», en *Cruz de Guía Granada* [en línea] <<https://goo.gl/4GIF1h>> [Consultado 02/05/2017].

DÍAZ, E., ORTEGA, J. y CALLE, R., «Francisco Higuero, el alma de un compositor» [en línea], en *El Monárquico*, 18 de diciembre de 2016. <<https://goo.gl/SXY5Hv>> [Consultado 10/05/2017].

GALIANO DÍAZ, Juan Carlos; «Una breve aproximación a la música procesional instrumental andaluza» [en línea], en *Gruñidos de Música*, n.º 9 (2016) <<https://goo.gl/Brw2xF>> [Consultado 08/02/2017].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Virgen del Valle – Vicente Gómez-Zarzuela y Pérez [BM]* [Youtube video], 13 de abril de 2009. <<https://youtu.be/1UIZkc0RX9Y>> [Consultado 26/04/2017].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Getsemaní – Ricardo Dorado Janeiro [BM]* [Youtube video], 14 de abril de 2009. <<https://youtu.be/nhkOOwq9Wb4>> [Consultado 26/04/2017].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Jesús de las Penas – Antonio Pantión Pérez [BM]* [Youtube video], 14 de abril de 2009. <<https://youtu.be/f4FHD9sW-ME>> [Consultado 26/04/2017].

- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Mater Mea – Ricardo Dorado Janeiro [BM]* [Youtube video], 14 de abril de 2009. <<https://youtu.be/NsXyrYwMTJs>> [Consultado 26/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Nuestro Padre Jesús – Emilio Cebrián Ruíz [BM]* [Youtube video], 15 de abril de 2009. <<https://youtu.be/J6DyM8DUJ3Q>> [Consultado 26/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Virgen de la Paz – Pedro Morales Muñoz [BM]* [Youtube video], 15 de abril de 2009. <https://youtu.be/_ie0VJZDOAU> [Consultado 26/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *La Quinta Angustia – Francisco Grau Vegara [BM]* [Youtube video], 16 de abril de 2009. <<https://youtu.be/f3II6FutD74>> [Consultado 26/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Quinta Angustia – José Font Marimont [BM]* [Youtube video], 16 de abril de 2009. <<https://youtu.be/he-do-EQyoI>> [Consultado 26/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Cristo de la Expiración – Germán Álvarez Beigbeder [BM]* [Youtube video], 26 de abril de 2009. <<https://youtu.be/AbsF7FH038A>> [Consultado 26/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Oremos – Ricardo Dorado Janeiro [BM]* [Youtube video], 26 de septiembre de 2009. <<https://youtu.be/NZJJRkS0TPs>> [Consultado 26/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Candelaria – Manuel Marvizón Carvallo [BM]* [Youtube video], 21 de enero de 2013. <<https://youtu.be/wYkEY3EuOeU>> [Consultado 26/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Coronación de la Macarena – Pedro Braña Martínez [BM]* [Youtube video], 21 de enero de 2013. <<https://youtu.be/veHON12la04>> [Consultado 26/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Palio Blanco – Miguel Sánchez Ruzafa [BM]* [Youtube video], 21 de enero de 2013. <<https://youtu.be/X4VAjpo0tV8>> [Consultado 27/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Consolatrix Afflictorum – Juan Antonio Barros Jódar [BM]* [Youtube video], 5 de febrero de 2013. <<https://youtu.be/bkVX-kEZOIU>> [Consultado 27/04/2017].

- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Passio Granatensis – Ángel López Carreño [BM]* [Youtube video], 5 de febrero de 2013. <https://youtu.be/Hjs4gX0j_2o> [Consultado 27/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Santa María de la Alhambra – Luis Megías García [BM]* [Youtube video], 5 de febrero de 2013. <<https://youtu.be/MDxrSQePIqw>> [Consultado 27/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Virgen de las Maravillas – José Faus Rodríguez [BM]* [Youtube video], 5 de febrero de 2013. <<https://youtu.be/v8FKVIXnAHo>> [Consultado 27/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Virgen de la Luz – Aniceto Giner Arranz [BM]* [Youtube video], 5 de febrero de 2013. <https://youtu.be/-82_28OArU0> [Consultado 27/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Nazareno de la Salutación – Perfecto Artola Prats [BM]* [Youtube video], 13 de marzo de 2013. < <https://youtu.be/d4cUeIJBdjA>> [Consultado 26/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Mi Amargura – Víctor Manuel Ferrer Castillo [BM]* [Youtube video], 29 de abril de 2013. <<https://youtu.be/V8ErFMUFe0Q>> [Consultado 27/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Santa María del Triunfo – Francisco Higuero Rosado [BM]* [Youtube Video], 9 de diciembre de 2013. < https://youtu.be/sjf_ZRofKNY> [Consultado 30/05/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Pasa la Virgen Macarena – Pedro Gámez Laserna [BM]* [Youtube video], 5 de mayo de 2014. <<https://youtu.be/HErPbMr4YjQ>> [Consultado 26/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *María Santísima del Dulce Nombre – Luis Lerate Santaella [BM]* [Youtube video], 3 de diciembre de 2014. <<https://youtu.be/6WRQ87Fg3Wg>> [Consultado 26/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *La Estrella Sublime – Manuel López Farfán [BM]* [Youtube video], 18 de marzo de 2015. <<https://youtu.be/w3Tiaan7xL0>> [Consultado 26/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Madre del Rosario – Francisco Higuero Rosado [BM]* [Youtube video], 19 de enero de 2016. <https://youtu.be/HAG_BdGLndQ> [Consultado 27/04/2017].

- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Como tú, Ninguna – David Hurtado Torres [BM]* [Youtube video], 28 de enero de 2016. <<https://youtu.be/t-27wm-NWNw>> [Consultado 26/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Pasan los Campanilleros – Manuel López Farfán [BM]* [Youtube video], 28 de marzo de 2017. <<https://youtu.be/yBVDp-SlroQ>> [Consultado 25/05/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Amarguras – Manuel Font de Anta [BM]* [Youtube video], 11 de abril de 2017. <<https://youtu.be/12or8Flh0Rk>> [Consultado 26/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Macarena – Abel Moreno Gómez [BM]* [Youtube video], 20 de abril de 2017. <https://youtu.be/dmGR63tMU_A> [Consultado 26/04/2017].
- MARCHAS DE PROCESIÓN, *Rosario de Montesión – Juan Velázquez Sánchez [BM]* [Youtube video], 20 de abril de 2017. <<https://youtu.be/hv6L6D4yl3E>> [Consultado 26/04/2017].
- REPERTORIOS GRANADINOS DE BANDA, *María Santísima de la Salud (José García Villena) Marcha Procesión de Granada* [Youtube Video], 13 de febrero de 2011. <<https://youtu.be/Idlu-KH1DX8>> [Consultado 30/05/2017].
- REPERTORIOS GRANADINOS DE BANDA, *Oración en el Huerto (F. Higuero) Marcha Procesión de Granada* [Youtube Video], 13 de febrero de 2011. <https://youtu.be/L_4MfAiTNic> [Consultado 30/05/2017].
- REPERTORIOS GRANADINOS DE BANDA, *Soledad y Descendimiento (F. Higuero) Marcha Procesión de Granada* [Youtube Video], 13 de febrero de 2011. <<https://youtu.be/zoizivyEidw>> [Consultado 30/05/2017].
- REPERTORIOS GRANADINOS DE BANDA, *Entrada de Jesús en Jerusalén (F. Higuero) Marcha Procesión de Granada* [Youtube Video], 14 de febrero de 2011. <<https://youtu.be/fFv4DZkjm7Q>> [Consultado 30/05/2017].
- REPERTORIOS GRANADINOS DE BANDA, *Santa María de la Alhambra Coronada (F. Higuero) Marcha Procesión de Granada* [Youtube Video], 14 de febrero de 2011. <<https://youtu.be/ZSqtVK98BLc>> [Consultado 30/05/2017].
- REPERTORIOS GRANADINOS DE BANDA, *María Santísima de la Salud (F. Higuero) Marcha Procesión de Granada* [Youtube Video], 15 de febrero de 2011. <<https://youtu.be/hKPP4IJSdgM>> [Consultado 30/05/2017].
- REPERTORIOS GRANADINOS DE BANDA, *Madre de los Ferroviarios (F. Higuero) Marcha Procesión de Granada* [Youtube Video], 22 de agosto de 2011. <<https://youtu.be/Jz10DU73tIc>> [Consultado 30/05/2017].

Anexos

A) Catálogo de Marchas Procesionales de Francisco Higuero

a. Nuestra Señora de las Angustias

Nuestra Señora de las Angustias				
Fechas	Composición	Septiembre 1988	Estreno	15/Septiembre/1988
Discografía	→“Al Paso de la Procesión” por la Banda Municipal de Granada.			
Videografía	No consta			
Dedicatoria	Según escribe el propio autor: “Con cariño a la Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Sacramental de Nuestra Señora de las Angustias , Patrona de la bella Ciudad de Granada, con motivo de cumplirse el 75 aniversario de la Coronación”			
Nº Compases	86 compases	Tipología	Marcha de Procesión	
Instrumentación	Fl., Ob., Fgt., Req., Cls. (Pral., 1º, 2º, 3º y Bj.), S. Alt. (1º y 2º), S. Ten. (1º y 2º), S. Bar., Tptas. (1ª, 2ª y 3ª), Flisc. (1º y 2º), Tpas. (1ª, 2ª y 3ª), Tbnos. (1º, 2º y 3º), Bdnos. (1º y 2º), Bajos Do, Caja y Bbo. y Plts.			
Estructura y Armonía	<p>→ Estructura</p> <p>La introducción consta de dos frases, una de 8 compases y la segunda de 9 compases para resolver. Dos compases de enlace hacia el Tema A.</p> <p>TEMA A: dos frases, la primera de 16 compases, en <i>piano</i> y con contrapunto de bombardinos, saxos y fagot con inicio anacrúsico; y la segunda de 9 compases en <i>forte</i>, con intervención del metal como contrapunto.</p> <p>TEMA B (fuerte de graves): Dos frases de 8 y 9 compases respectivamente, ambas en <i>forte</i>.</p> <p>Reexposición Tema A: reexpone la primera frase (16 c.), variando el final y modulando para llevarnos al Trío con cambio de tonalidad.</p> <p>TRÍO: dos frases de 15 compases. La primera frase en <i>piano</i> y la segunda en <i>forte</i> con el contrapunto característico.</p> <p>CODA: cuatro últimos compases de modo conclusivo con intervención del metal grave y dos acordes finales (blanca en la tercera y cuarta parte del penúltimo compás y blanca con puntillo en el último).</p> <p>→ Armonía: Un único centro tonal acompaña toda la composición: Re. Toda la primera parte de la marcha (Introducción, Tema A y Tema B) están en Re menor. El trío se encuentra en Re Mayor.</p>			
Observaciones	<p>Entendemos que se trata de la primera marcha de procesión del compositor, si obviamos algunos himnos que el propio compositor subtítulo como “marcha procesional”, pero que poco se ajustan a la estructura del género.</p> <p>Esta primera composición destaca por su juventud compositiva en este campo, observándose sobre todo en la asimetría de las frases o en las frases de compases de número impar. Sin embargo, es una gran aproximación a lo que será su estilo compositivo en lo que a armonía o melodía se refiere. También destaca la instrumentación, pues, a pesar de ser la primera marcha de procesión, se ajusta muy bien a la plantilla básica de la banda de música que, por otro lado, tan bien conocía y entendía el compositor.</p>			

b. Entrada de Jesús en Jerusalén

Entrada de Jesús en Jerusalén				
Fechas	Composición	Marzo de 1989	Estreno	11 de Marzo de 1990
Discografía	→“Expiración” por la Banda Sinfónica Municipal de Ogijares			
Videografía	Repertorios Granadinos de Banda: https://youtu.be/fFv4DZkjm7Q [16/05/17] Banda y Unidad de Música Ángeles Granada: https://youtu.be/M4vLVslkWqQ [Consultado 16/05/2017]			
Dedicatoria	Dedicada a la Ilustre Cofradía de la Entrada de Jesús en Jerusalén y Nuestra Señora de la Paz (Granada).			
Nº Compases	101 compases	Tipología	Marcha de Procesión	
Instrumentación	Fl., Ob., Fgt., Req.,Cls. (Pral., 1º, 2º y 3º), S. Alt. (1º y 2º), S. Ten. (1º y 2º), S. Bar., Tptas. (1ª, 2ª y 3ª), Flisc. (1º y 2º), Tpas. (1ª, 2ª y 3ª), Tbnes. (1º, 2º y 3º), Bdnos. (1º y 2º), Bajos Do, Caja y Bbo. y Plts.			
Estructura y Armonía	<p>→ Estructura</p> <p>La introducción consta de dos frases de 12 compases cada una, divididas a su vez en secciones de 4 compases. Alternando matiz en <i>p</i> y <i>mf</i>. Dos compases de enlace hacia el Tema A.</p> <p>TEMA A: dos frases anacrúscas, la primera de 16 compases en <i>piano</i>, una armonía muy comedida y contrapunto en saxos y bombardinos. La segunda es de 15 compases, mas densa armónicamente, con ausencia del contrapunto anterior y presencia de las llamadas de trompetas.</p> <p>TEMA B (fuerte de graves): Dos frases de 8 compases, ambas en <i>forte</i>.</p> <p>Reexposición Tema A: reexpone la primera frase (16 c.), variando el final para actuar como modulación y enlace al Trío.</p> <p>TRÍO: dos frases de 16 compases con inicio anacrúsico. La primera frase en <i>piano</i> y la segunda en <i>forte</i> con el contrapunto característico.</p> <p>CODA: cuatro últimos compases a modo de acordes y respuesta de los graves.</p> <p>→ Armonía: Un único centro tonal acompaña toda la composición: Sol. Toda la primera parte de la marcha (Introducción, Tema A y Tema B) están en Sol menor. El trío se encuentra en Sol Mayor.</p>			
Observaciones	<p>“Entrada de Jesús en Jerusalén” fue la segunda marcha de procesión del compositor, la primera para la Semana Santa de Granada y, curiosamente, dedicada a un Titular Cristífero en lugar de una Titular Mariana. La explicación es clara, y es que, según narran las crónicas de la época, la Banda del Gobierno Militar, dirigida por el propio autor, era la que acompañaba procesionalmente al Señor de la Entrada en Jerusalén por las calles de Granada durante su Estación de Penitencia.</p> <p>Se trata, por tanto, uno de los pocos ejemplos de marcha de procesión dedicado a Titular Cristífero del autor.</p> <p>Se estrenó por la Banda del Gobierno Militar, dirigida por el propio autor en el Auditorio Manuel de Falla el domingo 11 de Marzo de 1990 junto con otras obras del compositor. En desfile procesional, se estrena el Jueves Santo del mismo año.</p> <p>Tanto la culminación de la composición como la extracción de las <i>particellas</i> estas fechadas en Marzo de 1989.</p>			

c. Santa María de la Alhambra Coronada

Santa María de la Alhambra “Coronada”			
Fechas	Composición	Enero 1990	Estreno
	Semana Santa 1990		
Discografía	→“El Carmen... Quimeras por Granada” por la Sociedad Filarmónica “Nuestra Señora del Carmen” (Salteras – Sevilla).		
Videografía	Repertorios Granadinos de Banda: https://youtu.be/ZSqtVK98BLc [Consulta 13/05/17] Marchas de Procesión: https://youtu.be/mwejTC9EXGo [Cons. 13/05/17].		
Dedicatoria	Dedicada a la Muy Antigua Hdad. Sacramental de la Santísima Trinidad y Nombre de Jesús y Real e Ilustre Cofradía de Penitencia de Ntra. Sra. de las Angustias Coronada de Sta. María de la Alhambra (Granada).		
Nº Compases	98 compases	Tipología	Marcha de Procesión
Instrumentación	Fl., Ob., Fgt., Req.,Cls. (Pral., 1º, 2º, 3º y Bj.), S. Alt. (1º y 2º), S. Ten. (1º y 2º), S. Bar., Tptas. (1ª, 2ª y 3ª), Flisc. (1º y 2º), Tpas. (1ª, 2ª y 3ª), Tbnos. (1º, 2º y 3º), Bdnos. (1º y 2º), Bajos Do, Caja y Bbo. y Plts.		
Estructura y Armonía	<p>→ Estructura</p> <p>La introducción consta de dos frases de 12 compases cada una a modo de “pregunta-respuesta” con contrastes instrumentales y de matiz. Dos compases de enlace hacia el Tema A.</p> <p>TEMA A: dos frases de 16 compases cada una con inicio anacrúsico. En la primera la melodía se reserva a la madera y el contrapunto, desde el inicio del Tema, a bombardinos y saxos. Primera frase en <i>piano</i> y segunda en <i>forte</i> con llamadas de las trompetas y ausencia del contrapunto de bdnos. y saxos.</p> <p>TEMA B (fuerte de graves): Una única frase de 16 compases.</p> <p>Reexposición Tema A: reexpone la primera frase (16 c.), variando el final para concluir con la cadencia perfecta en lugar de dejarlo suspensivo.</p> <p>TRÍO: dos frases de 15 compases con inicio anacrúsico. La primera frase en <i>piano</i> y la segunda en <i>forte</i> con el contrapunto característico.</p> <p>CODA: dos últimos compases a modo de acordes (blanca en la tercera y cuarta parte del penúltimo compás y blanca con puntillo en el último).</p> <p>→ Armonía: Un único centro tonal acompaña toda la composición: La. Toda la primera parte de la marcha (Introducción, Tema A y Tema B) están en La menor. El trío se encuentra en La Mayor.</p>		
Observaciones	<p>Una de las peculiaridades de esta marcha es mas bien una anécdota. Esta marcha fue compuesta y presentada diez años antes de la Coronación Canónica de la Imagen (2000) y nueve años antes de la firma del Decreto Arzobispal (1999) que autorizaba dicha efeméride.</p> <p>Fue la primera marcha en sonar tras la salida de las Angustias Coronada de Santa María de la Alhambra por la puerta de la Encarnación de la Catedral de Granada.</p> <p>Se estrenó en 1990 a las puertas de la sede canónica de la hermandad, con la Banda del Gobierno Militar bajo la dirección del propio autor.</p>		

d. María Santísima de las Penas

María Santísima de las Penas				
Fechas	Composición	Octubre 1990	Estreno	No consta
Discografía	No consta			
Videografía	No consta			
Dedicatoria	Dedicada a la Imperial y Venerable Hermandad Sacramental del Apóstol San Matías e Ilustre y Fervorosa Cofradía de Penitencia de Nuestro Padre Jesús de la Paciencia y María Santísima de las Penas (Granada).			
Nº Compases	91 compases	Tipología	Marcha de Procesión	
Instrumentación	Fl., Ob., Fgt., Req., Cls. (Pral., 1º, 2º y 3º), S. Alt. (1º y 2º), S. Ten. (1º y 2º), S. Bar., Tptas. (1ª y 2ª), Flisc. (1º y 2º), Tpas. (1ª, 2ª y 3ª), Tbnes. (1º, 2º y 3º), Bdnos. (1º y 2º), Bajos Do, Caja y Bbo. y Plts.			
Estructura y Armonía	<p>→ Estructura</p> <p>La introducción consta de dos frases de 8 compases cada una con contraste entre las dos mitades de cada frase en la instrumentación y en el matiz. Compás de enlace hacia el Tema A.</p> <p>TEMA A: dos frases de 16 compases cada una con inicio anacrúsico. La primera frase, en <i>piano</i>, completa la melodía de la madera con el contrapunto de saxos, bombardinos y fagot. La segunda frase, en <i>forte</i> elimina el contrapunto e introduce las llamadas de las trompetas.</p> <p>TEMA B (fuerte de graves): Dos frases de 8 compases, ambas en <i>forte</i> a modo de pregunta y respuesta.</p> <p>Reexposición Tema A: reexpone la primera frase (16 c.), con la variación o modulación de final de frase para acercarnos al Trío de la composición.</p> <p>TRÍO: dos frases de 16 compases con inicio anacrúsico. La primera frase en <i>piano</i> y la segunda en <i>forte</i> con el contrapunto característico.</p> <p>CODA: dos últimos compases a modo de acordes (dos negras en la tercera y cuarta parte del penúltimo compás y blanca con puntillo en el último).</p> <p>→ Armonía: Un único centro tonal acompaña toda la composición: Sol. Toda la primera parte de la marcha (Introducción, Tema A y Tema B) están en Sol menor. El trío se encuentra en Sol Mayor.</p>			
Observaciones	<p>Nos encontramos ante la que quizás sea la marcha mas desconocida y menos interpretada junto con “Virgen del Sacromonte” del autor. De ella sabemos que se interpretó (creemos que fue el estreno, pero no podemos asegurarlo) el 19 de octubre de 1991 en el Paraninfo de la Facultad de Derecho junto con otras marchas del autor con la Banda Municipal de Alfacar y el propio autor a la dirección.</p> <p>La Hermandad la custodia como patrimonio, pero desconocemos si se incluye en el repertorio para su salida procesional como ocurre con otras marchas dedicadas a María Santísima de las Penas.</p> <p>No nos constan grabaciones, ediciones e interpretaciones en conciertos de dicha composición.</p>			

e. Madre Universitaria

Madre Universitaria				
Fechas	Composición	Enero 1991	Estreno	19/Octubre/1991
Discografía	→ “Marchas Procesionales de Francisco Higuero Rosado”. Grabación en directo del día del estreno.			
Videografía	No consta			
Dedicatoria	Dedicada a la Muy Antigua e Ilustre Hermandad de la Esclavitud del Santísimo Sacramento y Cofradía Universitaria de Nuestro Señor de la Meditación y María Santísima de los Remedios (Universitaria – Granada).			
Nº Compases	92 compases	Tipología	Marcha de Procesión	
Instrumentación	Fl., Ob., Fgt., Req., Cls. (Pral., 1º, 2º y 3º), S. Alt. (1º y 2º), S. Ten. (1º y 2º), S. Bar., Tptas. (1ª y 2ª), Flisc. (1º y 2º), Tpas. (1ª, 2ª y 3ª), Tbnes. (1º, 2º y 3º), Bdnos. (1º y 2º), Bajos Do, Caja y Bbo. y Plts.			
Estructura y Armonía	<p>→ Estructura</p> <p>La introducción se divide en dos frases de 12 compases cada una (6+6). La primera semifrase en <i>piano</i> y la segunda en <i>mf</i>. Dos compases de enlace hacia el Tema A.</p> <p>TEMA A: dos frases de 16 compases cada una con inicio anacrúsico. La primera frase, en <i>piano</i>, con melodía de la madera y contrapunto de saxos, bombardinos y fagot. La segunda frase, en <i>forte</i> elimina el contrapunto e introduce las llamadas de las trompetas.</p> <p>TEMA B (fuerte de graves): 9 compases con una extensión de dos.</p> <p>Reexposición Tema A: reexpone la primera frase (16 c.). Los últimos dos compases actúan como modulación e introducción del Trío con llamadas de trompeta.</p> <p>TRÍO: dos frases de 16 compases con inicio anacrúsico. La primera frase en <i>piano</i> y la segunda en <i>forte</i> con el contrapunto característico.</p> <p>CODA: dos últimos compases a modo de acordes (negra con puntillo y corcha en la tercera y cuarta parte del penúltimo compás y blanca con puntillo en el último).</p> <p>→ Armonía: Un único centro tonal acompaña toda la composición: Do. Toda la primera parte de la marcha (Introducción, Tema A y Tema B) están en Do menor. El trío se encuentra en Do Mayor.</p>			
Observaciones	<p>La composición como tal se culmina en Enero de 1991. Sin embargo, la extracción de <i>particellas</i> se lleva a cabo desde finales de Enero y, sobre todo, durante el mes de Febrero del mismo año. La fecha última la encontramos en el día 24 del citado mes.</p> <p>Esta marcha procesional se estrenó en el 19 de Octubre de 1991 en el Paraninfo de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, con la Banda Municipal de Alfacar, bajo la batuta del propio compositor. En el mismo concierto se introdujeron marchas de Higuero como “Entrada de Jesús en Jerusalén” o “Santa María de la Alhambra Coronada”.</p>			

f. Virgen de los Dolores

Virgen de los Dolores				
Fechas	Composición	Septiembre 1991	Estreno	Semana Santa 1992
Discografía	→ Marchas Procesionales de Francisco Higuero. Grabación en directo de la Banda Municipal de Granada en la Basílica de San Juan de Dios el 1 de Febrero de 2005 bajo la dirección de D. Miguel Sánchez Ruzafa.			
Videografía	No consta			
Dedicatoria	Según cita el propio autor: “Con afecto y cariño a la Real Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores” (Granada).			
Nº Compases	95 compases	Tipología	Marcha de Procesión	
Instrumentación	Fl., Ob., Fgt., Req., Cls. (Pral., 1º, 2º y 3º), S. Alt. (1º y 2º), S. Ten. (1º y 2º), S. Bar., Tptas. (1ª, 2ª y 3ª), Flisc. (1º y 2º), Tpas. (1ª, 2ª y 3ª), Tbnes. (1º, 2º y 3º), Bdnos. (1º y 2º), Bajos Do, Caja y Bbo. y Plts. Posteriormente añade S. Sop. y Timbales.			
Estructura y Armonía	<p>→ Estructura</p> <p>La Introducción consta de 8 compases que se repiten con suspensión al final de la primera frase y cadencia al final de la segunda. Se subdivide a su vez en dos semifrases, la primera en <i>piano</i> y la segunda en <i>mf</i>. Dos compases de enlace al Tema A.</p> <p>TEMA A: dos frases de 16 compases cada una. La primera en <i>piano</i> con melodía en la madera y contrapunto y la segunda en <i>forte</i> con “llamadas” de trompetas y ausencia de contrapunto. Inicio tético de las frases.</p> <p>TEMA B (fuerte de graves): dos frases de ocho compases, ambas en <i>forte</i> a modo de pregunta-respuesta. Inicio anacrúsico en ambas frases.</p> <p>Reexposición del Tema A: reexpone la primera frase del Tema A y añade un compás de enlace al Trío.</p> <p>TRÍO: dos frases de 16 compases con inicio anacrúsico. La primera frase en <i>piano</i> y la segunda en <i>forte</i> con el contrapunto característico.</p> <p>CODA: dos últimos compases a modo de acordes (blanca en la tercera y cuarta parte del penúltimo compás y blanca con puntillo en el último).</p> <p>→ Armonía: Toda la composición se encuentra en Mi bemol Mayor. No hay cambio de tono ni de modo.</p>			
Observaciones	<p>Se trata de una de las composiciones de Higuero que más se han interpretado tras un paso de palio, pues, la Cofradía tiene por costumbre que suene nada más salir a las calles de Granada desde San Pedro y San Pablo en la Carrera del Darro.</p> <p>Aún así, curiosamente, es una de las pocas composiciones de Higuero que no se encuentran grabadas como tal en un CD. Las grabaciones que se tienen son de conciertos en directo.</p> <p>Por último, a pesar de ser compuesta en Septiembre de 1991, no fue estrenada hasta la Semana Santa de 1992 tras el paso de palio de Nuestra Señora de los Dolores.</p>			

g. Oración en el Huerto

Oración en el Huerto			
Fechas	Composición	27-Febrero-1993	Estreno
			Semana Santa 1993
Discografía	→“Siete Hermandades” por la Banda Municipal de Música de Granada.		
Videografía	Repertorios Granadinos de Banda: https://youtu.be/L_4MfAiTNIc [11/05/17]		
Dedicatoria	Dedicada a la Muy Ilustre y Comendadora Hdad. Sacramental de Santa María, Madre de Dios y Cofradía de Penitencia de la Oración de Ntro. Señor en el Huerto de los Olivos y M ^a Stma. de la Amargura Coronada.		
Nº Compases	100 compases	Tipología	Marcha de Procesión
Instrumentación	Fl., Ob., Fgt., Req., Cls. (Pral., 1º, 2º, 3º y Bj.), S. Alt. (1º y 2º), S. Ten. (1º y 2º), S. Bar., Tptas. (1ª, 2ª y 3ª), Flisc. (1º y 2º), Tpas. (1ª, 2ª y 3ª), Tbnos. (1º, 2º y 3º), Bdnos. (1º y 2º), Bajos Do, Caja y Bbo. y Plts.		
Estructura y Armonía	<p>→ Estructura</p> <p>La introducción consta de dos frases de 8 compases cada una a modo de “pregunta-respuesta” con leve variación en la segunda semifrase de la segunda frase. Compás de enlace hacia el Tema A.</p> <p>TEMA A: dos frases de 16 compases cada una con inicio tético. La melodía reservada a la madera y el contrapunto desde el inicio del Tema a bombardinos y saxos. Primera frase en <i>piano</i> y segunda en <i>forte</i> con llamadas de las trompetas y ausencia del contrapunto de bdnos. y saxos.</p> <p>TEMA B (fuerte de graves): Dos frases de 8 compases (preg.-resp.) primero en <i>forte</i> y después en <i>piano</i>.</p> <p>Reexposición Tema A: reexpone la primera frase (16 c.), variando el final para concluir con la cadencia perfecta en lugar de dejarlo suspensivo.</p> <p>PUENTE: 5 compases a modo de puente modulante a la nueva tonalidad en forma de fanfarria de metales.</p> <p>TRÍO: dos frases de 16 compases con inicio anacrúsico. La primera frase en <i>piano</i> y la segunda en <i>forte</i> con el contrapunto característico.</p> <p>CODA: dos últimos compases a modo de acordes (blanca en la tercera y cuarta parte del penúltimo compás y blanca con puntillo en el último).</p> <p>→ Armonía: Un único centro tonal acompaña toda la composición: Sol. Parte de la primera parte de la marcha (Introducción y Tema A) esta en Sol menor. El trío y Tema B se encuentran en Sol Mayor.</p>		
Observaciones	<p>Esta marcha, junto con “Entrada de Jesús en Jerusalén” y “Al Cristo de la Buena Muerte de la Carolina” son las únicas dedicadas a titulares cristíferos en lugar de a titulares marianas, como suele ser más habitual.</p> <p>Si bien la finalización de la marcha se fecha a finales de febrero, el proceso de extracción de <i>particellas</i> se extiende hasta primeros de marzo.</p> <p>Por último, y a modo de anécdota, señalar que la marcha tuvo que posponer su estreno pues, Pedro Pírfano, director de la Banda de la Policía Nacional declinó programarla en el concierto que se celebraría para la Semana Santa de 1993, pues entendió que no encajaba en el contenido del mismo.</p>		

h. Virgen del Sacromonte

Virgen del Sacromonte				
Fechas	Composición	14 – Marzo – 1993	Estreno	11 de Marzo de 2005
Discografía	→ Marchas Procesionales de Francisco Higuero. Grabación en directo de la Banda Municipal de Granada en la Basílica de San Juan de Dios el 1 de Febrero de 2005 bajo la dirección de D. Miguel Sánchez Ruzafa.			
Videografía	No consta			
Dedicatoria	Según cita el propio autor: “Con afecto y cariño a la Insigne, Pontificia, Real, Colegial, Magistral y Sacramental Cofradía del Santísimo Cristo del Consuelo y María Santísima del Sacromonte” (Los Gitanos - Granada).			
Nº Compases	97 compases	Tipología	Marcha de Procesión	
Instrumentación	Fl., Ob., Fgt., Req., Cls. (Pral., 1º, 2º, 3º y Bj.), S. Alt. (1º y 2º), S. Ten. (1º y 2º), S. Bar., Tptas. (1ª, 2ª y 3ª), Flisc. (1º y 2º), Tpas. (1ª, 2ª y 3ª), Tbnos. (1º, 2º y 3º), Bdnos. (1º y 2º), Bajos Do, Caja y Bbo. y Plts.			
Estructura y Armonía	<p>→ Estructura</p> <p>La introducción se articula con dos frases de 8 compases cada una a modo de “pregunta-respuesta”.</p> <p>TEMA A: dos frases de 16 compases cada una con inicio tético. La melodía reservada a la madera y el contrapunto desde el inicio del Tema a bombardinos y saxos. Primera frase en <i>piano</i> y segunda en <i>forte</i> con llamadas de las trompetas y ausencia del contrapunto de bdnos. y saxos.</p> <p>TEMA B (fuerte de graves): Dos frases de 8 compases (preg.-resp.) primero en <i>forte</i> y después en <i>piano</i>. Inicio anacrúsico de ambas frases.</p> <p>Reexposición Tema A: reexpone la primera frase (16 c.), variando el final para concluir con la cadencia perfecta en lugar de dejarlo suspensivo.</p> <p>TRÍO: dos frases de 16 compases con inicio anacrúsico. La caja inicia la sección sola para que intervenga la trompeta a solo con el tema. La reexposición del tema se hace en <i>forte</i> con toda la instrumentación y el contrapunto en saxos y bombardinos.</p> <p>CODA: 8 últimos compases a modo de fanfarria de toda la instrumentación, recordando el inicio de la composición</p> <p>→ Armonía: La composición gira completamente en torno a Do Mayor, si bien, tiene algunos giros melódicos a Fa M-m o Sol m. En el trío predomina la modalidad frigia o andaluza.</p>			
Observaciones	<p>Esta composición tiene varias peculiaridades. La primera es que ha tenido un largo recorrido desde su concepción hasta su estreno. Compuesta y registrada en 1993, nos consta una revisión en 1998, y no fue hasta 2005 cuando se estrenó definitivamente.</p> <p>Seguramente sea una de las marchas mas desconocidas del autor pues, entre otras cosas, no consta en ninguna grabación oficial, salvo la reseñada arriba del concierto en directo de su estreno.</p> <p>Por otro lado, se trata de la única marcha de procesión de Higuero que incluye un solo de trompeta como tema principal en una de las secciones.</p>			

i. Soledad y Descendimiento

Soledad y Descendimiento				
Fechas	Composición	Agosto-Sept. 1993	Estreno	25/Marzo/1994
Discografía	→ “Siete Hermandades”. Banda Municipal de Música de Granada.			
Videografía	Repertorios Granadinos de Banda: https://youtu.be/zoi2ivyEidw [25/05/2017] Marchas de Procesión: https://youtu.be/PoMBavQsRoY [Consulta 25/05/2017] Enriquez web: https://youtu.be/tHhT6nRxaSI [Consulta 25/05/2017]			
Dedicatoria	Dedicada a la Pontificia y Real Cofradía y Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad y Descendimiento del Señor (Las Chías – Granada).			
Nº Compases	101 compases	Tipología	Marcha de Procesión Fúnebre	
Instrumentación	Fl., Ob., Fgt., Req.,Cls. (Pral., 1º, 2º, 3º y Bj.), S. Alt. (1º y 2º), S. Ten. (1º y 2º), S. Bar., Tptas. (1ª, 2ª y 3ª), Flisc. (1º y 2º), Tpas. (1ª, 2ª y 3ª), Tbnos. (1º, 2º y 3º), Bdnos. (1º y 2º), Bajos Do, Caja y Bbo. y Plts.			
Estructura y Armonía	<p>→ Estructura</p> <p>Introducción: dos frases, la primera de 16 compases (8+8) y la segunda de 8 compases (4+4). Ambas se subdividen en <i>p</i> y <i>mf</i> en cada semifrase. Un compás de enlace al Tema A</p> <p>TEMA A: dos frases de 13 compases cada una con inicio <i>a tempo</i>. La primera frase, en <i>piano</i>, completa la melodía de la madera con el contrapunto de saxos, bombardinos y fagot. La segunda frase, en <i>forte</i> elimina el contrapunto e introduce las llamadas de las trompetas.</p> <p>TEMA B (fuerte de graves): Dos frases de 8 compases, ambas aparecen en contraste de <i>forte</i> y <i>piano</i>, en su subdivisión. Enlazan directamente con el Trío modulando el último compás. Compás de enlace.</p> <p>TRÍO: dos frases de 16 compases con inicio anacrúsico. La primera frase en <i>piano</i> y la segunda en <i>forte</i> con el contrapunto característico.</p> <p>CODA: dos últimos compases a modo de acordes (blanca en la tercera y cuarta parte del penúltimo compás y blanca con puntillo en el último).</p> <p>→ Armonía: Un único centro tonal acompaña toda la composición: Fa. Toda la primera parte de la marcha (Introducción y Tema A) están en Fa menor. El trío y el Tema B se encuentran en Fa Mayor.</p>			
Observaciones	<p>La marcha que tenemos entre manos es la única de todo el catálogo del autor subtitulada como “Marcha Fúnebre”. Además, entre otras particularidades compositivas, es la única que no presenta una reexposición del Tema A tras el Tema B, sino que es el propio Tema B el que nos conduce al Trío de la composición.</p> <p>Por otro lado, la composición esta fechada entre Agosto y Septiembre del año 1993, en las localidades de Granada y Almería, por lo que entendemos que se trata de un trabajo realizado entre ambas ciudades.</p> <p>Por último, destacar que esta composición era una de las más queridas por el autor y que en varias ocasiones, el propio Higuero había mostrado su interés en que se interpretara en el día de su funeral. Desconocemos si finalmente este hecho llegó a producirse, pues sus honras fúnebres se llevaron a cabo en su pueblo natal, el cual, hasta la fecha, carecía de banda de música.</p>			

j. María Santísima de la Salud

María Santísima de la Salud				
Fechas	Composición	Diciembre 1995	Estreno	Cuaresma 1996
Discografía	→ “El Carmen... Quimeras por Granada”, por la Sociedad Filarmónica “Nuestra Señora del Carmen” de Salteras (Sevilla). → “Siete Hermandades” por la Banda Municipal de Música de Granada.			
Videografía	Repertorios Granadinos de Banda : https://youtu.be/hKPP4IJSdgM [09/05/17]			
Dedicatoria	A Ntra. Señora de la Salud de la Real Cofradía de Penitencia y Hermandad Salesiana del Santísimo Cristo de la Redención y Nuestra Señora de la Salud (Granada) con motivo del X Aniversario de su Bendición.			
Nº Compases	100 compases	Tipología	Marcha de Procesión	
Instrumentación	Fl., Ob., Fgt., Req., Cls. (Pral., 1º, 2º, 3º y Bj.), S. Alt. (1º y 2º), S. Ten. (1º y 2º), S. Bar., Tptas. (1ª y 2ª), Flisc. (1º y 2º), Tpas. (1ª, 2ª y 3ª), Tbnos. (1º, 2º y 3º), Bdnos. (1º y 2º), Bajos Do, Caja y Bbo. y Plts.			
Estructura y Armonía	→ Estructura. Consta de una introducción de 8 compases que se repite, con dos compases de enlace al Tema A TEMA A: son 16 compases anacrúsicos (la segunda vez pierde dos que actúan como enlace al siguiente tema) que se repiten variando la instrumentación y cambiando la disposición de la melodía y el contrapunto en los instrumentos. TEMA B (fuerte de graves): 18 compases divididos en dos semifrases de 9 compases cada una. Reexposición Tema A: repite los primeros 14 compases del tema. El último actúa como modulación al nuevo tono y a la nueva sección. TRÍO: El primer compás sirve para afianzar la tonalidad y el segundo introduce, de forma anacrúsica el tema principal de esta sección. A continuación, 18 compases del tema del Trío que se repiten, primero en <i>piano</i> y después en <i>forte</i> . En la repetición, el contrapunto se manifiesta en una sección muy específica de la instrumentación. CODA: dos últimos compases a modo de acordes (negra con puntillo y corchea en la tercera y cuarta parte del primer compás, y blanca con puntillo en el siguiente) → Armonía: Un único centro tonal acompaña toda la composición: Do. Toda la primera parte de la marcha (Introducción, Tema A y Tema B) están en Do menor. El trío se encuentra en Do Mayor.			
Observaciones	Como curiosidad destacar que en el Tema A, en ocasiones, el autor escribe la melodía para los instrumentos que tradicionalmente llevan el contrapunto (saxos y bombardinos) y deja la labor contrapuntística a los instrumentos que, generalmente, suelen llevar escrita la melodía (clarinetes, flautas y oboe). La finalización de la marcha parece estar comprendida entre Noviembre y Diciembre de 1995. La extracción y realización de las diferentes particellas con las firmas del autor revela dicha finalización. Si bien, hay algunos papeles fechados en torno a Octubre del mismo año o Enero de 1996, el grueso de la instrumentación se encuentra en el rango de fechas antes citado.			

k. Santa María del Triunfo

Santa María del Triunfo				
Fechas	Composición	23/Agosto/1998	Estreno	Cuaresma 1999
Discografía	→ “Semana Santa en Almuñécar”, Banda de Música de Almuñécar.			
Videografía	Marchas de Procesión: https://youtu.be/sjf_ZRofKNY [Consulta 14/05/17]. Banda de Armilla: https://youtu.be/mgA4552UAwg [Consulta 14/05/17].			
Dedicatoria	Según firma el propio autor: “Con afecto dedicada a Santa María del Triunfo de Almuñécar” (Almuñécar – Granada).			
Nº Compases	102 compases	Tipología	Marcha de Procesión	
Instrumentación	Fl., Ob., Fgt., Req.,Cls. (Pral., 1º, 2º, 3º y Bj.), S. Alt. (1º y 2º), S. Ten. (1º y 2º), S. Bar., Tptas. (1ª y 2ª), Flisc. (1º y 2º), Tpas. (1ª y 2ª), Tbnos. (1º, 2º y 3º), Bdnos. (1º y 2º), Bajos Do, Caja y Bbo. y Plts.			
Estructura y Armonía	<p>→ Estructura</p> <p>Los primeros 16 compases se corresponden con la Introducción, con división de 8+8 compases en modo pregunta-respuesta. Un compás de enlace hacia el Tema A.</p> <p>TEMA A: dos frases de 16 compases cada una con inicio <i>a tempo</i>. La primera frase, en <i>piano</i>, completa la melodía de la madera con el contrapunto de saxos, bombardinos y fagot. La segunda frase, en <i>forte</i> elimina el contrapunto anterior e introduce las llamadas de las trompetas.</p> <p>TEMA B (fuerte de graves): Dos frases de 8 compases, la primera en <i>forte</i> y la segunda en <i>piano</i> a modo de pregunta y respuesta.</p> <p>Reexposición Tema A: reexpone la primera frase (16 c.), eliminando dos compases y actuando de nexo hacia el Trío. Dos compases de enlace.</p> <p>TRÍO: dos frases de 17 compases con inicio anacrúsico. La primera frase en <i>piano</i> y la segunda en <i>forte</i> con el contrapunto característico.</p> <p>CODA: tres últimos compases a modo de acordes (dos negras en la tercera y cuarta parte del antepenúltimo compás, blanca y dos negras en el penúltimo compás y blanca con puntillo en el último).</p> <p>→ Armonía: Composición con dos centros tonales. La Introducción, el Tema A y el Tema B se encuentran en Mi bemol Mayor; mientras que el Trío se encuentra en Do Mayor.</p>			
Observaciones	<p>Esta composición, una de las mas alegres que el Maestro compusiera junto con “Madre del Rosario” entre otras, está dedicada a una Titular Mariana de otra localidad que no es Granada. Se trata de Santa María del Triunfo, de la localidad costera de Almuñécar, que realiza su Estación de Gloria cada Domingo de Resurrección en horario de mañana.</p> <p>La anécdota de esta marcha la marca su registro, pues al proceder a ello, al Maestro le comentaron que ya existía una composición con el nombre que el pretendía registrar y hubo de cambiarle el nombre hasta llegar al actual.</p> <p>Por otro lado, y debido al enorme parecido con la titular del Domingo de Resurrección de Granada, el propio autor tuvo que aclarar la dedicatoria y a quién iba dirigida la composición, pues no fueron pocos cofrades los que asignaron esta composición a la titular granadina.</p> <p>Por último, la composición fue estrenada en la Casa de la Cultura de Almuñécar en la Cuaresma de 1999, por la banda del municipio.</p>			

1. Madre de los Ferroviarios

Madre de los Ferroviarios				
Fechas	Composición	26-Junio-2003	Estreno	Cuaresma 2005
Discografía	→“Hermandades de Granada. Vol. 2” por la Banda Municipal de Música de Granada bajo la dirección de D. Miguel Sánchez Ruzafa.			
Videografía	Repertorios Granadinos de Banda: https://youtu.be/Jz10DU73tIc [12/05/17]			
Dedicatoria	Dedicada a la Titular Mariana de la Fervorosa Cofradía de Penitencia del Santísimo Cristo de la Buena Muerte y Nuestra Señora del Amor y del Trabajo (Ferroviarios – Granada).			
Nº Compases	108 compases	Tipología	Marcha de Procesión con letra	
Instrumentación	Fl., Ob., Req., Cls. (Pral., 1º, 2º y 3º), S. Alt. (1º y 2º), S. Ten. (1º y 2º), S. Bar., Tptas. (1ª y 2ª), Flisc. (1º y 2º), Tpas. (1ª y 2ª), Tbnos. (1º, 2º y 3º), Bdnos. (1º y 2º), Bajos Do, Caja y Bbo. y Plts. Posteriormente añade Fagot, Cl. Bajo y Tpa. 3ª (2006).			
Estructura y Armonía	<p>→ Estructura</p> <p>La introducción consta de dos frases de 8 compases cada una a modo de “pregunta-respuesta” con leve variación en la segunda semifrase de la segunda frase. Compás de enlace hacia el Tema A.</p> <p>TEMA A: dos frases, una de 12 compases y la otra de 8 compases. Toda la sección se encuentra en matiz suave e incorpora el contrapunto de saxos tenores y bombardinos. Se trata de un tema rítmico que en ocasiones altera la instrumentación de la melodía cambiándola de instrumentos.</p> <p>ENLACE: 12 compases que actúan como enlace de ambos temas. Se caracteriza por un diálogo entre metales en <i>forte</i> al inicio y al final y una pequeña sección central en <i>piano</i> de la madera.</p> <p>TEMA B (fuerte de graves): Dos frases de 8 compases (preg.-resp.) primero en <i>forte</i> y después en <i>piano</i>.</p> <p>Reexposición Tema A: reexpone la primera frase (12 c.), variando el final que actúa como modulación a la nueva tonalidad.</p> <p>TRÍO: dos frases de 20 compases con inicio <i>a tempo</i>. La primera frase en <i>piano</i> y la segunda en <i>forte</i> con el contrapunto característico.</p> <p>CODA: cuatro últimos compases, primero con a modo de acordes (blanca en la tercera y cuarta parte del penúltimo compás y blanca con puntillo en el último).</p> <p>→ Armonía: Un único centro tonal acompaña toda la composición: Re. Toda la primera parte de la marcha (Introducción, Tema A y Tema B) se encuentra en Re menor, mientras que el Trío está en Re Mayor.</p>			
Observaciones	<p>Única marcha de procesión de Francisco Higuero con letra.</p> <p>Se compuso en 2003. Sin embargo, la extracción de las <i>particellas</i> no tuvo lugar hasta 2004, concretamente en Febrero para la madera y Agosto y Septiembre para el metal y la percusión.</p> <p>Se estrena durante el Pregón de la Cofradía en la Cuaresma de 2005 con la Banda Municipal de Íllora.</p> <p>Se trata de una composición de su última etapa que rompe un poco con los esquemas formales prefijados e introduce algunas novedades estructurales, diferenciándola del resto de composiciones en ese aspecto.</p>			

m. A Ti, mi Virgen de las Angustias de Loja

A Ti mi Virgen de las Angustias de Loja				
Fechas	Composición	7/Febrero/2005	Estreno	1 Febrero 2007
Discografía	→ “Marchas Procesionales de Francisco Higuero”, Grabación en directo por la Banda Municipal de Música de Granada en el día del estreno.			
Videografía	Joparpepio Padilla: https://youtu.be/rcmDJ3BVUBo [Consulta 17/05/17].			
Dedicatoria	Según firma el propio autor: “A la memoria de Olga Morente del Castillo” y a la Hermandad de la Vera-Cruz y Ntra. Sra. de las Angustias (Loja).			
Nº Compases	123 compases	Tipología	Marcha de Procesión	
Instrumentación	Fl., Ob., Fgt., Req., Cls. (Pral., 1º, 2º, 3º y Bj.), S. Alt. (1º y 2º), S. Ten. (1º y 2º), S. Bar., Tptas. (1ª y 2ª), Flisc. (1º y 2º), Tpas. (1ª, 2ª y 3ª), Tbnes. (1º, 2º y 3º), Bdnos. (1º y 2º), Bajos Do, Caja y Bbo. y Plts.			
Estructura y Armonía	<p>→ Estructura</p> <p>La Introducción consta de 12 compases, entre los que incluimos dos de enlace al Tema A. El inicio es en <i>forte</i> a modo fanfárrico.</p> <p>TEMA A: dos frases de 12 compases cada una con inicio <i>a tempo</i>. La primera frase, en <i>piano</i>, completa la melodía de la madera con el contrapunto de saxos, bombardinos y fagot. La segunda frase, en <i>forte</i> introduce, además de lo anterior, las llamadas de las trompetas.</p> <p>TEMA B (fuerte de graves): una frase de 14 compases dividida en dos secciones, la primera en <i>forte</i> y la segunda en <i>piano</i>.</p> <p>Reexposición Tema A: reexpone la primera frase (12 c.) del Tema A.</p> <p>PUENTE: utiliza material de la Introducción para unir ambas secciones. No tiene carácter modulante salvo el último compás.</p> <p>TRÍO: dos frases de 26 compases con inicio <i>a tempo</i>. La primera frase en <i>piano</i> y la segunda en <i>forte</i> con el contrapunto característico.</p> <p>CODA: nueve últimos compases con material y motivos del propio Trío y con carácter modulante para finalizar en un tono diferente.</p> <p>→ Armonía: Composición con dos centros tonales. La Introducción, Tema A y B se encuentran en Do menor. El Puente en Do Mayor. El Trío en Fa Mayor y finaliza la composición en Do M, modulando en la Coda</p>			
Observaciones	<p>La composición de esta marcha tuvo lugar en recuerdo de Olga Morente, joven música tristemente fallecida en un accidente, por encargo e insistencia de la propia joven.</p> <p>Se estrena en la Basílica de San Juan de Dios el 1 de Febrero de 2005 con la Banda Municipal de Música de Granada bajo la dirección de Sánchez Ruzafa. Posteriormente sería interpretada en la localidad de Loja, en el Pregón Oficial de la Semana Santa con la dirección del hermano de la fallecida, Luis Morente.</p> <p>Se trata de una marcha de procesión que incorpora innovaciones en la estructura y en la armonía con respecto a lo que nos tiene acostumbrados el autor en el resto de sus composiciones cofrades.</p> <p>Estamos ante la marcha mas larga en duración y número de compases de toda la producción cofrade para banda de música de Francisco Higuero.</p>			

n. Al Cristo de la Buena Muerte de La Carolina

Al Cristo de la Buena Muerte de La Carolina			
Fechas	Composición	11/Diciembre/2006	Estreno 4 de Marzo de 2007
Discografía	→“Marchas Procesionales de Francisco Higuero Rosado”. Orquesta Sinfónica de Baza (Ramón Llorente, director). Teatro Isabel la Católica de Granada. Grabación en directo.		
Videografía	No consta.		
Dedicatoria	Dedicada a la Cofradía del Santísimo Cristo de la Buena Muerte de La Carolina (Jaén).		
Nº Compases	93 compases	Tipología	Marcha de Procesión
Instrumentación	Fl., Ob., Fgt., Req., Cls. (Pral., 1º, 2º, 3º y Bj.), S. Alt. (1º y 2º), S. Ten. (1º y 2º), S. Bar., Tptas. (1ª, 2ª y 3ª), Flisc. (1º y 2º), Tpas. (1ª, 2ª y 3ª), Tbnos. (1º, 2º y 3º), Bdnos. (1º y 2º), Bajos Do, Caja y Bbo. y Plts.		
Estructura y Armonía	<p>→ Estructura</p> <p>La Introducción se compone de una única frase de 11 compases, incluyendo dos de enlace hacia el Tema A. El matiz es <i>forte</i>.</p> <p>TEMA A: dos frases de 20 compases cada una con inicio anacrúsico. En la primera la melodía se reserva a la madera y el contrapunto, desde el inicio del Tema, a bombardinos y saxos. La segunda vez, desaparece el contrapunto de saxos y bombardinos y aparecen las llamadas de las trompetas.</p> <p>TEMA B (fuerte de graves): Dos frases de 8 compases cada una, primero en <i>forte</i> y después en <i>piano</i> a modo de pregunta-respuesta.</p> <p>Reexposición Tema A: reexpone la primera frase, acortándola a la mitad y enlazando directamente con el Puente.</p> <p>PUENTE: 5 compases que actúan de nexos con el Trío de forma modulante.</p> <p>TRÍO: dos frases de 20 compases con inicio anacrúsico. La primera frase en <i>piano</i> y la segunda en <i>forte</i> con el contrapunto característico.</p> <p>CODA: dos últimos compases a modo de acorde: dos blancas y polirritmia en el penúltimo compás y blanca con puntillo en el último.</p> <p>→ Armonía: Un único centro tonal acompaña toda la composición: Sol. Toda la primera parte de la marcha (Introducción, Tema A y Tema B) están en Sol menor con predominio de la escala melódica. El trío se encuentra en Sol Mayor.</p>		
Observaciones	<p>Esta marcha, junto con “Entrada de Jesús en Jerusalén” y “Oración en el Huerto”, está dedicada a un titular cristífero.</p> <p>Se estrenó en el Teatro Carlos III de La Carolina el 4 de marzo de 2007 con la Banda Municipal de Alfacar y D. Miguel Quirós como director.</p> <p>La particularidad de esta marcha es que es la única del compositor transcrita para orquesta sinfónica e interpretada en concierto. El concierto se llevó a cabo por la Orquesta Ciudad de Baza, con Ramón Llorente como director en el Teatro Isabel la Católica de Granada. Testigo de ello es la grabación que aparece en esta ficha.</p>		

o. Madre del Rosario

Madre del Rosario				
Fechas	Composición	22 - Junio - 2008	Estreno	Cuaresma de 2009
Discografía	→“Semana Santa de Granada 2010” por la Banda Municipal de Música de Granada bajo la dirección de D. Miguel Sánchez Ruzafa.			
Videografía	Repertorios Granadinos de Banda: https://youtu.be/f3uZXNV6gmc [10/05/17] BSMO Sinfónica Ogijares: https://youtu.be/KXeld330Zn8 [Consulta 10/05/17]			
Dedicatoria	Según cita el propio autor: “Con afecto y cariño a la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas y Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos de la Muy Antigua, Pontificia, Real e Ilustre Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario” (Granada)			
Nº Compases	99 compases	Tipología	Marcha de Procesión con Cornetas	
Instrumentación	Fl., Ob., Fgt., Req., Cls. (Pral., 1º, 2º, 3º y Bj.), S. Alt. (1º y 2º), S. Ten. (1º y 2º), S. Bar., Tptas. (1ª, 2ª y 3ª), Cnts., Flisc. (1º y 2º), Tpas. (1ª, 2ª y 3ª), Tbnos. (1º, 2º y 3º), Bdnos., Bajos Do, Caja y Bbo. y Plts.			
Estructura y Armonía	<p>→ Estructura</p> <p>La introducción consta de diez compases, incluyendo dos de enlace al Tema A.</p> <p>TEMA A: dos frases de 16 compases cada una con inicio tético. La melodía reservada a la madera y el contrapunto desde el inicio del Tema a bombardinos y saxos. Ambas frases se articulan en <i>mf</i> e intervienen las trompetas y cornetas con llamadas distintivas de una marcha alegre.</p> <p>TEMA B (fuerte de graves): Dos frases de 8 compases (preg.-resp.) primero en <i>forte</i> y después en <i>piano</i>.</p> <p>Reexposición Tema A: reexpone parte de la primera frase (16 c.), variando el final para enlazar con el puente modulante.</p> <p>PUENTE: 7 compases a modo de enlace con el Trío.</p> <p>TRÍO: dos frases de 22 compases con inicio tético. La primera frase en <i>piano</i> y la segunda en <i>forte</i> con el contrapunto característico. Tres compases de enlace entre ambas secciones con predominio de la sección de metal.</p> <p>CODA: dos últimos compases a modo de acordes (dos negras en la tercera y cuarta parte del penúltimo compás y blanca con puntillo en el último).</p> <p>→ Armonía: Presenta dos centros tonales. Toda la primera parte de la marcha (Introducción, Tema A y Tema B) se articula en torno a Do Mayor con algunas incursiones en Do menor. El trío se encuentra en Fa Mayor con leves incursiones a Fa menor.</p>			
Observaciones	<p>Nos encontramos ante la única marcha de Francisco Higuero que incluye la corneta en la instrumentación. Instrumento de claro tinte cofrade que busca darle mayor realce y alegría a la composición, dado que la cofradía a la que se dedica es de indudable carácter alegre y de barrio.</p> <p>Su estreno tuvo lugar dentro del Certamen “Ciudad de Granada” que organiza dicha cofradía y por la Banda de Música del Carmen de Salteras (Sevilla), formación que pone su música al palio de la Esperanza Macarena de Sevilla cada Madrugá del Jueves al Viernes Santo.</p> <p>La composición se realiza como obsequio por el premio a la trayectoria músico-cofrade concedido al compositor un año antes por la cofradía.</p>			

p. Mater Dolorosa de Purchil

Madre del Rosario				
Fechas	Composición	15 – 09 – 2012	Estreno	8-Marzo-2013
Discografía	→“Marchas Procesionales de Francisco Higuero Rosado”. Grabación en directo Banda “Ave María” (Granada) con Ricardo Espigares a la batuta.			
Videografía	No consta.			
Dedicatoria	Dedicada a Nuestra Señora de los Dolores de la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores y Nuestro Padre Jesús Nazareno de Purchil (Vegas del Genil – Granada).			
Nº Compases	80 compases	Tipología	Marcha de Procesión	
Instrumentación	Fl., Ob., Fgt., Req., Cls. (Pral., 1º, 2º, 3º y Bj.), S. Alt. (1º y 2º), S. Ten. (1º y 2º), S. Bar., Tptas. (1ª, 2ª y 3ª), Flisc. (1º y 2º), Tpas. (1ª, 2ª y 3ª), Tbnes. (1º, 2º y 3º), Bdnos. (1º y 2º), Bajos Do, Caja y Bbo. y Plts.			
Estructura y Armonía	<p>→ Estructura</p> <p>La introducción consta una frase de 8 compases y otra de siete y comienza en anacrusa.</p> <p>TEMA A: una única frase de 16 compases con inicio anacrúsico. En matiz <i>mf</i>, el grueso de la instrumentación lleva la melodía con algunas respuestas contrapuntísticas por parte de saxos y bombardinos. Intervenciones puntuales de llamadas de trompetas.</p> <p>TEMA B (fuerte de graves): Dos frases de 8 compases (preg.-resp.). Comienzan los metales a modo de fanfarria en <i>f</i> y responde la madera melódicamente en matiz <i>mf</i>.</p> <p>Ausencia de reexposición del Tema A.</p> <p>TRÍO: dos frases de 16 compases con inicio anacrúsico. La primera frase en <i>piano</i> y la segunda en <i>forte</i> con el contrapunto característico.</p> <p>CODA: diez últimos compases a modo de fanfarria de los metales y respuesta de la madera. Finaliza con dos negras a modo de acordes en la tercera y cuarta parte del penúltimo compás y blanca con puntillo en el último compás de la marcha.</p> <p>→ Armonía: Presenta dos centros tonales. Toda la primera parte de la marcha (Introducción, Tema A y Tema B) se articula en torno a Mi Bemol Mayor. El trío y la coda se encuentran en La Bemol Mayor.</p>			
Observaciones	<p>“Mater Dolorosa de Purchil” se estrenó en presencia del autor en la fecha antes referida en la Iglesia de San Pedro y San Pablo de Granada a cargo de la Banda “Ave María” de Granada, bajo la batuta de Ricardo J. Espigares en un homenaje con otras obras del compositor. Una semana después, con la misma formación, se interpretó en Purchil, a los pies de la Titular dolorosa y a las órdenes del propio compositor.</p> <p>Nos encontramos ante composición con clara influencia de otras personas en el desarrollo temático, si bien, conserva la esencia del compositor en lo que armonía, contrapunto y ritmo se refiere. Queda probada la participación de otra persona en la elaboración de la misma, sobre todo en elementos melódicos y en la estructura. El propio compositor admitiría la participación del Hermano Mayor de la cofradía en algunos aspectos de la marcha procesional incluyendo parte de la dedicatoria para la difunta esposa de la citada persona.</p>			

q. Tres Lágrimas de un Espino

Tres Lágrimas de un Espino				
Fechas	Composición	2013-2014	Estreno	Marzo de 2014
Discografía	No Consta.			
Videografía	No Consta.			
Dedicatoria	Dedicada a Nuestra Señora del Espino Coronada (Pincho) de Chauchina (Granada).			
Nº Compases	124 compases	Tipología	Marcha de Procesión	
Instrumentación	Fl., Ob., Fgt., Req., Cls. (Pral., 1º, 2º, 3º y Bj.), S. Alt. (1º y 2º), S. Ten. (1º y 2º), S. Bar., Tptas. (1ª, 2ª y 3ª), Flisc. (1º y 2º), Tpas. (1ª, 2ª y 3ª), Tbnos. (1º, 2º y 3º), Bdnos. (1º y 2º), Bajos Do, Caja y Bbo. y Plts.			
Estructura y Armonía	<p>→ Estructura</p> <p>La introducción consta de dos frases de 4 compases cada una con protagonismo de trompetas y fliscornos a modo de fanfarria. Un compás de enlace al Tema A.</p> <p>TEMA A: tres frases de 16, 15 y 15 compases respectivamente, con inicio tético. Incluye el contrapunto característico en saxos, clarinete bajo, fagot y bombardinos. Se alternan distintos matices a lo largo del Tema.</p> <p>TEMA B (fuerte de graves): Una única frase de 8 compases.</p> <p>Reexposición Tema A: reexpone la primera frase (16 c.), variando el final con dos compases de enlace al Trío y dos de enlace adicionales en el Trío.</p> <p>TRÍO: dos frases de 28 compases con inicio anacrúsico. La primera frase en <i>piano</i> y la segunda en <i>forte</i> con el contrapunto característico. Compás de enlace entre ambas frases.</p> <p>CODA: dos últimos compases a modo de acordes (dos negras en la tercera y cuarta parte del penúltimo compás y blanca con puntillo en el último).</p> <p>→ Armonía: Dos centros tonales. Toda la primera parte de la marcha (Introducción, Tema A y Tema B) están en Do Mayor. El trío se encuentra en Fa Mayor.</p>			
Observaciones	<p>Marcha muy desconocida del autor. Se compuso por encargo de la Cofradía chauchinera y por un grupo de hermanos músicos que deseaban una composición del Maestro. Se estrenó en la ermita de la Virgen del Pincho el 29 de Marzo de 2014 con la Banda “La Victoria” de Fuente Vaqueros. No tenemos grabaciones ni audios de la misma.</p> <p>Debido a la descompensación y longitud temática y algunos datos melódicos, podemos aventurarnos a afirmar que el Maestro tuvo algún tipo de colaboración, imposición o inspiración exterior en esta composición, pues se sale de los márgenes que el compositor ha mostrado en el resto de sus composiciones procesionales.</p>			

r. María Santísima de la Merced

María Santísima de la Merced				
Fechas	Composición	Inicios de 2016	Estreno	14/Febrero/2016
Discografía	No Consta.			
Videografía	BSMO Sinfónica Ogíjares: https://youtu.be/GYjYJITQgkQ [Consulta 19/05/17].			
Dedicatoria	Dedicada a la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de la Merced (Granada).			
Nº Compases	99 compases	Tipología	Marcha de Procesión	
Instrumentación	Ftn., Fl., Ob., Fgt., Req., Cls. (Pral., 1º, 2º, 3º y Bj.), S. Alt. (1º y 2º), S. Ten. (1º y 2º), S. Bar., Tptas. (1ª, 2ª y 3ª), Flisc. (1º y 2º), Tpas. (1ª, 2ª y 3ª), Tbnos. (1º, 2º y 3º), Bdnos., Bajos Do, Caja, Bbo. y Plts y Timbales.			
Estructura y Armonía	<p>→ Estructura</p> <p>La introducción consta de 8 compases con un compás de enlace hacia el Tema A.</p> <p>TEMA A: Tres frases de 8 compases cada una. Las dos primeras actúan como pregunta-respuesta y la tercera como cierre de la sección. Los matices se alternan, predominando <i>piano</i>, <i>mp</i> y <i>mf</i>.</p> <p>PUENTE: 5 compases en <i>mf</i> que actúan como nexo.</p> <p>TEMA B: dos frases de ocho compases, ambas en <i>forte</i> a modo de pregunta-respuesta.</p> <p>Reexposición Tema A: reexpone las dos primeras frases (16 c.), variando el final para llegar al Trío. Además, 5 compases de enlace.</p> <p>TRÍO: dos frases de 18 compases con inicio anacrúsico. La primera frase en <i>piano</i> y la segunda en <i>forte</i> con el contrapunto característico.</p> <p>CODA: dos últimos compases a modo de acordes (dos negras en la tercera y cuarta parte del penúltimo compás y blanca en el último).</p> <p>→ Armonía: Dos centros tonales: Sol y Do. Toda la primera parte de la marcha (Introducción, Tema A y Tema B) están en Sol Mayor. El trío se encuentra en Do Mayor.</p>			
Observaciones	<p>La última de las composiciones procesionales del autor y la última que pudo estrenar en vida. Se estrenó en la fecha antes mencionada, en el Pregón Oficial de la Semana Santa de Granada, con la Banda Municipal bajo la dirección de D. Miguel Sánchez Ruzafa en el Teatro Municipal Isabel la Católica. Días después, el 20 de Febrero, sería interpretada para la Hermandad en su sede canónica por la Banda Sinfónica Municipal de Ogíjares, con la dirección de D. Luis Castelló Rizo.</p> <p>La versión que nos llega es una revisión de D. Luis Castelló, por lo que, es muy probable que parte de la instrumentación o de la propia estructura sea obra del arreglista para la formación que dirige. No obstante, la composición conserva los rasgos característicos de las composiciones de Francisco Higuero.</p>			

B) Plantilla Instrumental Marcha Procesional

María Santísima de la Salud

Fco. Higuero

The musical score is arranged for a large instrumental ensemble. The instruments listed on the left are: Flauta, Oboe, Fagot, Requinto Mi b, Clarinete Pral. Si b, Clarinete 1º Si b, Clarinete 2º Si b, Clarinete 3º Si b, Clarinete Bajo Si b, Saxo Alto 1º Mi b, Saxo Alto 2º Mi b, Saxo Tenor 1º Si b, Saxo Tenor 2º Si b, Saxo Baritono Mi b, Trompa 1ª Fa, Trompa 2ª Fa, Trompa 3ª Fa, Trompeta 1ª Si b, Trompeta 2ª Si b, Trombón 1º, Trombón 2º, Trombón 3º, Fliscorno 1º Si b, Fliscorno 2º Si b, Bombardino 1º Do, Bombardino 2º Do, Bajo Do, Caja, Platos, and Bombo. The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *f* (forte) are indicated throughout. The score is divided into two systems, with first and second endings marked at the top right.

Copyright © Ediciones Musicales JLTC 2017

Elaboración propia a partir del manuscrito del compositor.

C) Transcripciones de las Entrevistas

a. Entrevista a D. José Antonio Lacárcel Fernández

Entrevista a D. José Antonio Lacárcel

José Antonio Lacárcel Fernández, profesor del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, amigo personal y alumno de Francisco Higuero y su familia, bueno conocedor de su obra procesional y Pregonero de la Semana Santa de Granada en el año 2010.

Entrevista realizada el viernes 9 de Junio de 2017 en su despacho profesional.

1.- ¿Considera que la música procesional del Maestro Higuero tiene un sello distintivo o unas características destacables? En caso afirmativo, ¿podría indicarme alguna de esas características?

Si, sobre todo la parte melódica la cuida mucho y además tiene un sello que al oírlo lo relacionas directamente con el compositor. Una melodía muy fácil y sencilla, “cantabile” pero muy elaborada a la vez. He podido asistir a la gestación de muchas de sus marchas y puedo afirmar que son un fiel reflejo de su propio carácter, bondadoso y afable. Intenta que dentro del dramatismo de una marcha de palio siempre contenga esas melodías afables con intervalos pequeños de tercera o quinta. También podemos hablar de un estilo muy académico, debido a su propia trayectoria.

2.- ¿Cree que podríamos hablar de unas características distintivas de la música procesional del Maestro Higuero? O, por el contrario, ¿su música se encuentra de los márgenes que permite la composición de marchas de procesión en general, sin arrojar unas características propias que las hagan diferentes?

Hay que destacar que toda su producción está influenciada por su carrera militar, aunque prima la religiosidad, muy ligada a Higuero. Así mismo, las marchas de Higuero presentan una influencia lejana de Emilio Cebrián, compositor al que el maestro admiraba. Esto se puede ver en la cadencia, la estructura rítmica de negra-dos corcheas o tresillo de corcheas. Sus composiciones se encuentran dentro de los márgenes de la estructura que, por otro lado, proviene del minueto clásico, con unos criterios muy rígidos y es totalmente escolástico dentro de la libertad que se le puede dejar al compositor.

3.- ¿Qué papel cree que ha tenido la música procesional del Maestro Higuero en la Semana Santa granadina? O, ¿Qué impacto cree que ha tenido?

Un impacto bastante amplio dentro de las cofradías granadinas que le han solicitado una composición, aunque siempre sin cobrar nada por ello; con una incorporación de su música a la Banda Municipal de Granada y su incorporación también a los repertorios de las bandas de música. Por otro lado, ha aportado un toque de “aire fresco” a un repertorio que ya estaba demasiado explotado, como por ejemplo “Amarguras” o “Soleá dame la mano”, otro camino diferente a lo ya establecido.

4.- ¿Cuáles diría, según su criterio, que han sido las aportaciones del Maestro Higuero para la música procesional y la Semana Santa en general y su música al patrimonio?

Muchas de esas canciones “sencillas”, siendo contrario a las etiquetas de obras como pequeñas obras o sinfonías de gente no especialista; sus pasodobles o su música popular han contribuido de forma clara al patrimonio musical tradicional.

5.- ¿Qué reputación cree que ha alcanzado en nuestra ciudad su música y su figura? O ¿Cree que se han valorado lo suficiente sus composiciones, sus aportaciones y su figura? Por parte de cofrades, hermandades o mundo musical en general.

Yo creo que nunca son lo suficientemente valoradas. Creo que su buen carácter y su ausencia de pedantería han contribuido a que su figura no sea lo suficientemente valorada. Hay que analizar y estudiar su obra sin prejuicios. Entiendo que en el mundo cofrade sí que se ha valorado en algunos aspectos, pero en general, su música procesional ha pasado un tanto desapercibida. Hay que destacar el interés en la promoción de su música de la Banda Municipal de Granada y Sánchez Ruzafa.

6.- ¿Por qué cree que Francisco Higuero componía marchas procesionales? ¿Cree que pensaba en el rédito social o económico cuando lo hacía?

Por motivación económica no, porque no llegó a cobrar ninguna. Lo hacía por dos razones. La primera de ellas es que Francisco Higuero era muy religioso, no un beato, sino religioso. Era creyente y practicante y sus emociones religiosas le llevaba a escribir estas composiciones. Y, también, porque se las pedían, porque Paco era una persona que no sabía decir que no a nadie. A veces se cargaba de un trabajo que nadie se lo iba a recompensar porque era incapaz de negarse. Lo social le importaba muy poco.

7.- ¿Le consta que haya recibido alguna gratificación económica por sus composiciones cofrades? ¿Y algún otro tipo de gratificación: social, etc.?

Puede haber percibido a través de los derechos de autor con el registro en la SGAE de sus composiciones. A veces la liquidación le arrojaba beneficios a este respecto, pero cobrar por la composición de una marcha, jamás.

8.- Alguna otra cuestión que quiera destacar o aportar acerca de Francisco Higuero o su música procesional.

Yo creo que hemos hablado de su enlace de la música granadina sobre la música procesional. Es un “punto de unión entre los compositores tipo Faus y las nuevas generaciones” con Sánchez Ruzafa, López Carreño o Víctor Ferrer. Tres generaciones totalmente distintas que asimilan de su entorno. También la religiosidad y las hermandades van evolucionando y la música debe hacerlo paralelamente.

b. Entrevista a D. Guillermo Sena Medina

Entrevista a D. Guillermo Sena Medina

Guillermo Sena Medina, Fiscal Jefe en funciones de la Fiscalía Superior de Andalucía, Ceuta y Melilla, amigo personal y biógrafo de Francisco Higuero, buen conocedor de toda su obra y responsable, en parte, de la misma. Escritor de las letras y poemarios de algunas de sus composiciones.

Entrevista realizada el sábado 10 de Junio de 2017 en Granada.

1.- ¿Considera que la música procesional del Maestro Higuero tiene un sello distintivo o unas características destacables? En caso afirmativo, ¿podría indicarme alguna de esas características?

Indudablemente que las tiene. Existe una evidente separación entre la música dedicada a las Vírgenes y a los Cristos. Me gusta la sencillez melódica y su buena instrumentación. Tienen una mayor sensibilidad las dedicadas a las Vírgenes que a los Cristos. Aunque tiene una gran composición dedicada a Guillermo Sena para el “Cristo de la Buena Muerte de La Carolina”. Es una composición espectacular, sobre todo en la interpretación de la Orquesta Sinfónica de Baza. También creo que se puede apreciar esa dulzura y esa sencillez en su música para Vírgenes, debido a que Paco fue muy mariano en ese aspecto.

2.- ¿Cree que podríamos hablar de unas características distintivas de la música procesional del Maestro Higuero? O, por el contrario, ¿su música se encuentra de los márgenes que permite la composición de marchas de procesión en general, sin arrojar unas características propias que las hagan diferentes?

Yo no tengo conocimientos musicales como para distinguir algunos aspectos. Las melodías centrales de sus composiciones son muy bonitas e inspiradas. Su forma de ser militar también se puede destacar en sus composiciones por motivos obvios. Le confiere una idea de ritmo y marcialidad que quizás en otros compositores quede mas diluido. Higuero consiguió darle a cada marcha el sentido o la adaptación al Titular al que la dedica.

3.- ¿Qué papel cree que ha tenido la música procesional del Maestro Higuero en la Semana Santa granadina? O, ¿Qué impacto cree que ha tenido?

Para mi es importantísimo. A este hilo, siento bastante el cambio de estilo más sevillano que se está produciendo frente al recogimiento mas deseado. Me gustan mas las marchas tradicionales como las de Higuero, José Faus o Sánchez Ruzafa. Creo que tienen un sentido carácter tradicional granadino contrapuesto al sevillano que es el que se está imponiendo. Los músicos granadinos no deberían dejar que se perdieran las tradicionales marchas procesionales de Granada.

4.- ¿Cuáles diría, según su criterio, que han sido las aportaciones del Maestro Higuero para la música procesional y la Semana Santa en general y su música al patrimonio?

La mezcla de lo militar y lo civil en cuanto a la música. Hay composiciones civiles que de pronto suenan a militar o música militar que a veces suena a pasodoble. Se trata de una mezcla que él lo llevaba dentro pero que sabía distinguir muy bien. Paco se encontraba muy a gusto en el género procesional y en los pasodobles, la

música más de banda, ya que Higuero no es un músico de orquesta aunque alguna música se pudiera orquestar.

5.- ¿Qué reputación cree que ha alcanzado en nuestra ciudad su música y su figura? O ¿Cree que se han valorado lo suficiente sus composiciones, sus aportaciones y su figura? Por parte de cofrades, hermandades o mundo musical en general.

Muy importante y valorada, sobre todo de la mano de Sánchez Ruzafa. Es raro que en los conciertos de la Banda Municipal no se programen marchas de Francisco Higuero. Hay un inconveniente, hay muchos y muy buenos compositores granadinos. Si hiciera una escala numérica del 1 al 10 en cuanto a compositores, Higuero ocuparía una posición central, un 5. En las posiciones cabeceras estarían Faus o Ruzafa, e Higuero podría estar a su altura. Hay dos o tres músicos actuales muy buenos, como Víctor Ferrer, con cierta influencia sevillana, conservando el carácter tradicional granadino.

Con las perspectivas que da el tiempo, la música de Higuero ha sido valorada. Ahora habrá un tiempo en el que, tras su reciente fallecimiento, sus composiciones caigan en el olvido, pero, poco a poco tenderán a recuperarse de nuevo, sin caer en un olvido generalizado. No obstante, considero que un buen comienzo sería la grabación y promoción de sus marchas procesionales.

6.- ¿Por qué cree que Francisco Higuero componía marchas procesionales? ¿Cree que pensaba en el rédito social o económico cuando lo hacía?

En primer lugar, su religiosidad. Él era una persona muy creyente y muy buena persona. Muy mariano. A partir del fervor a la patrona de su pueblo y el fervor granadino a la Virgen de las Angustias.

El mérito musical sí que lo tenía en cuenta. El rédito social no, ya que él era una persona muy sencilla. Todo el mundo busca cierto reconocimiento, pero lo que a él realmente le gustaba era sacar su marcha y escucharla en las calles, o cuando las dirigía.

7.- ¿Le consta que haya recibido alguna gratificación económica por sus composiciones cofrades? ¿Y algún otro tipo de gratificación: social, etc.?

Que yo sepa, por ninguna. Ha recibido reconocimientos, regalos, medallas de las cofradías, diplomas, pero económico, no. No tengo constancia de ello. Si es cierto que por derechos de autor ha percibido ciertas cantidades.

8.- Alguna otra cuestión que quiera destacar o aportar acerca de Francisco Higuero o su música procesional.

Ya he aportado todo lo que podía.

c. Entrevista a D. Luis Castelló Rizo

Entrevista a D. Luis Castelló Rizo

Luis Castelló Rizo, Director Titular de la Banda Sinfónica Municipal de Ogijares y Profesor de la Banda Municipal de Música de Granada. Amigo personal de Francisco Higuero, buen conocedor de su obra procesional ya que la ha programado y dirigido en numerosas ocasiones. Estrenó su última composición cofrade.

Entrevista realizada el sábado 10 de Junio de 2017 en Lomalinda, Ogijares, Granada.

1.- ¿Qué le llevó a conocer su música procesional para interpretarla, estudiarla o programarla?

Como músico de la Banda Municipal he interpretado la práctica totalidad de sus marchas procesionales, canciones españolas, etc. La amistad que me une con él fue un detonante para la programación de sus obras. Paco Higuero quería a mis hijas como si fueran suyas. Además, Paco Higuero ha sido un referente de la música procesional granadina, creando un estilo compositivo.

2.- ¿Considera que la música procesional del Maestro Higuero tiene un sello distintivo o unas características destacables? En caso afirmativo, ¿podría indicarme alguna de esas características?

Si, en la música de Paco Higuero hay un predominio de un ritmo en concreto en los temas y de las tradicionales “zangas”. Estos están presentes en todas sus marchas, incluyendo las zangas que solo se eliminan en la marcha dedicada a la Soledad de San Jerónimo de corte más fúnebre.

3.- ¿Cree que podríamos hablar de unas características distintivas de la música procesional del Maestro Higuero? O, por el contrario, ¿su música se encuentra de los márgenes que permite la composición de marchas de procesión en general, sin arrojar unas características propias que las hagan diferentes?

Creo que Paco sigue el canon establecido. Al ser de la “antigua escuela” continúa con la estructura de introducción, el fuerte de metales con las zangas y el trío con su reexposición con contrapunto y maderas agudas.

4.- ¿Qué papel cree que ha tenido la música procesional del Maestro Higuero en la Semana Santa granadina? O, ¿Qué impacto cree que ha tenido?

Creo que la música procesional en Granada se basa un poco en modas. Creo que según el autor de moda y la composición de moda los cofrades se van por ese camino. En ese aspecto se ha fallado bastante porque, entre otras cosas, se ha contribuido a dejar a autores muy buenos y con un estilo personalísimo fuera de los repertorios, como ha podido ocurrir con Paco Higuero en estos últimos años.

5.- ¿Cuáles diría, según su criterio, que han sido las aportaciones del Maestro Higuero para la música procesional y la Semana Santa en general y su música al patrimonio?

Pregunta no realizada por no ser un buen conocedor del ambiente cofrade granadino.

6.- ¿Qué reputación cree que ha alcanzado en nuestra ciudad su música y su figura? O ¿Cree que se han valorado lo suficiente sus composiciones, sus aportaciones y su figura? Por parte de cofrades, hermandades o mundo musical en general.

Yo creo que desde el punto de vista cofrade no han sabido valorar sus composiciones. Creo que a Paco hay que darle otro punto de vista y un poco más de interés. Creó su estilo de composición y, a veces, las cofradías no han sabido valorar ni distinguir su música. Su música ha estado en un punto en el que las cofradías no han sabido integrarlas en sus repertorios. Un claro ejemplo es la última marcha compuesta y dedicada a María Santísima de la Merced donde, por el estilo de la hermandad y el estilo de la composición, quizás un poco más alegre y dentro del estilo de Paco Higuero, no han terminado de encajar. En cambio, para la Soledad de San Jerónimo si que hizo una composición muy acorde con el tipo de cofradía y de Titular.

7.- ¿Por qué cree que Francisco Higuero componía marchas procesionales? ¿Cree que pensaba en el rédito social o económico cuando lo hacía?

Yo creo que hay un poco de todo. Paco era una persona muy espiritual, muy en común con Dios y siempre me hablaba de eso. En una ocasión que pude desayunar con él y con mi familia, me contaba que ya se encontraba mal y que sentía que eran sus últimos pasos en la vida, y se sentía muy en comunión con Dios. Paco ha tenido un poco de todo, ha compuesto para su ego personal, para poder satisfacer su necesidad de componer, para una necesidad de las cofradías por encargo y otras veces por amistad. Supongo que le habrán dado alguna remuneración en algún caso.

8.- ¿Le consta que haya recibido alguna gratificación económica por sus composiciones cofrades? ¿Y algún otro tipo de gratificación: social, etc.?

Desconozco este aspecto.

9.- Alguna otra cuestión que quiera destacar o aportar acerca de Francisco Higuero o su música procesional.

Es una persona a la que estimo mucho y querido mucho. Sentí enormemente su pérdida por el acercamiento familiar. Siempre he respetado enormemente su figura. Como todos los autores, tiene cosas muy buenas y cosas menos buenas. No voy a decir cosas malas porque no sería cierto. En el mundo de la canción española también ha creado su línea y su estilo de composición.

d. Entrevista a D. Manuel Elvira Jerez

Entrevista a D. Manuel Elvira Jeréz

Manuel Elvira Jerez, Director Titular de la Banda y Unidad de Música “Ángeles” de Granada y reconocido músico cofrade de la ciudad de Granada que, en los últimos meses ha rescatado y puesto en valor diferentes composiciones de Francisco Higuero. Buen conocedor de su obra procesional granadina.

Entrevista realizada el sábado 13 de Junio de 2017 en Granada.

1.- ¿Qué le llevó a conocer su música procesional para interpretarla, estudiarla o programarla?

El Maestro Higuero es una figura importante como músico y como persona en el panorama musical de Granada, destacando su figura como director de la desaparecida Banda Córdoba 10 de Granada. Desde pequeño he conocido sus obras, pasodobles y marchas procesionales. Higuero ha dedicado muchas marchas a Titulares granadinos y esa es la base que me llevó a recuperar marchas que hoy en día habían caído en el olvido. Estas dedicatorias fueron con mucho cariño y son marchas de mucha calidad que se dedicaron a nuestra Semana Mayor por parte de un referente de la composición.

2.- ¿Considera que la música procesional del Maestro Higuero tiene un sello distintivo o unas características destacables? En caso afirmativo, ¿podría indicarme alguna de esas características?

Totalmente. Primeramente utiliza la forma “marcha” de una forma muy correcta, aplicándola a la perfección sin salirse de su ámbito. Higuero tiene un sello particular y muy personal que se plasma en sus composiciones. Destaco el contrapunto de los trombones en la reexposición del Trío. También los finales con esas Codas tan características en forma de acordes y unas melodías muy sencillas, sentidas y sentimentales que llegan muy bien al público, como la de “Entrada de Jesús en Jerusalén”, recientemente rescatada. Son marchas muy fáciles para el músico y que suenan tanto para plantillas amplias como para plantillas de músicos mas reducidas,, lo que demuestra una instrumentación muy cuidada.

3.- ¿Cree que podríamos hablar de unas características distintivas de la música procesional del Maestro Higuero? O, por el contrario, ¿su música se encuentra de los márgenes que permite la composición de marchas de procesión en general, sin arrojar unas características propias que las hagan diferentes?

Personalmente, creo que entra dentro del canon específico de la forma “marcha”.

4.- ¿Qué papel cree que ha tenido la música procesional del Maestro Higuero en la Semana Santa granadina? O, ¿Qué impacto cree que ha tenido?

Haciendo uso de un refrán: No esta hecha la miel para la boca del asno. Higuero trabajo mucho para hacer un tipo de composición para nuestras cofradías de Granada y realmente no están valoradas. Quienes valoramos su música sabemos de su valía, como por ejemplo la Banda Municipal de Granada que ha grabado gran parte de sus marchas. Sin embargo, en el aspecto cofrade granadino no ha terminado de cuajar ya que se ha mirado demasiado a otros lugares para exportar esa música cofrade que se aleja de la claridad y la sencillez que desprende la música de Higuero.

5.- ¿Cuáles diría, según su criterio, que han sido las aportaciones del Maestro Higuero para la música procesional y la Semana Santa en general y su música al patrimonio?

Por ejemplo, el dedicar composiciones a titulares que no tenían ninguna dedicada, añadiendo un patrimonio musical a nuestra Semana Santa. También crea un estilo propio y abre la puerta a un estilo “granadino” por llamarlo de alguna forma.

6.- ¿Qué reputación cree que ha alcanzado en nuestra ciudad su música y su figura? O ¿Cree que se han valorado lo suficiente sus composiciones, sus aportaciones y su figura? Por parte de cofrades, hermandades o mundo musical en general.

Importantísima, ya que su aporte musical, no solo cofrade, sino también pasodobles o pasodobles cantados como “Mujer Granadina” ha sido muy destacado. También su figura fue muy respetada por su puesto como director de la banda Córdoba 10 con sede en la Capitanía General de Granada o en la Banda de Alfacar.

Y por desgracia, sus composiciones no se han valorado lo suficiente, aunque hay hermandades como los Dolores que se sienten muy orgullosos de su marcha y se interpreta bastante. No podemos generalizar, pero a grandes rasgos, su música no ha sido valorada lo suficiente, por los gustos o el desconocimiento musical.

7.- ¿Por qué cree que Francisco Higuero componía marchas procesionales? ¿Cree que pensaba en el rédito social o económico cuando lo hacía?

No sabría decirte el motivo exacto. Mi relación no era tan cercana como para poder preguntarle estos datos. Yo si creo que lo hacía con un gran cariño hacia el patrimonio musical cofrade de Granada, ya que en su época no había tantas marchas compuestas, si obviamos las de Faus o Megías.

8.- ¿Le consta que haya recibido alguna gratificación económica por sus composiciones cofrades? ¿Y algún otro tipo de gratificación: social, etc.?

No sabría responderte a esta pregunta. Desconozco este aspecto.

9.- Alguna otra cuestión que quiera destacar o aportar acerca de Francisco Higuero o su música procesional.

La figura de Higuero, tanto en lo personal como en lo musical, ha contribuido a poner de manifiesto una música que transmitía mucho de su personalidad, una persona humilde, sencilla y buena. Simplemente un deseo: que las formaciones de Granada recuperen su música, ya no solo en lo que a marchas procesionales se refiere; y que las hermandades recuperen su patrimonio musical dedicado por parte de la figura de Higuero, porque es patrimonio nuestro. Que sus pasodobles sirvan para programas de concierto en certámenes, ya que una de sus características es que llegan muy bien al oyente debido a su facilidad y a la vez su calidad.

e. Entrevista a D. Juan Antonio Higuero Nevado

Entrevista a D. Juan Antonio Higuero

Juan Antonio Higuero, hijo de Francisco Higuero, Catedrático (comisión de servicio) en el Departamento de Piano del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada. Entrevista realizada el sábado 19 de Junio de 2017 en Granada.

1.- ¿Considera que la música procesional del Maestro Higuero tiene un sello distintivo o unas características destacables? En caso afirmativo, ¿podría indicarme alguna de esas características?

En mi opinión, pienso que sí. Porque tenía una forma de componer en la que, aunque tuviera alguna influencia de ciertos autores, tenía su sello particular. Le gustaban mucho las modulaciones al modo menor de forma sorpresiva, el tipo de intervalos que utiliza, porque es un “melodista” en mi opinión. Cuando escuchas sus melodías aprecias unas características propias. También armónicamente aporta su propio sello. En general, el tratamiento de la música española tuvo una gran influencia en él, como el Maestro Cebrián, que le gustaba muchísimo.

2.- ¿Cree que podríamos hablar de unas características distintivas de la música procesional del Maestro Higuero? O, por el contrario, ¿su música se encuentra de los márgenes que permite la composición de marchas de procesión en general, sin arrojar unas características propias que las hagan diferentes?

Por supuesto, él mantiene la forma porque le gusta mucha y se encuentra a gusto, pero también tiene cierta libertad en el tratamiento. Depende del concepto de marcha de procesión, puede ampliar los tríos, incluso en alguna creo recordar que hace dos tríos. Dependiendo del momento, pero por lo general, se ceñía a la forma.

3.- ¿Qué papel cree que ha tenido la música procesional del Maestro Higuero en la Semana Santa granadina? O, ¿Qué impacto cree que ha tenido?

Grande. Quizás sea de los que más composiciones hayan dedicado a la Semana Santa de Granada, aunque desconozco a los demás autores. Fue muy prolífico y se encuentra en un lugar relevante en cuanto al número de composiciones.

4.- ¿Cuáles diría, según su criterio, que han sido las aportaciones del Maestro Higuero para la música procesional y la Semana Santa en general y su música al patrimonio?

Yo creo que, algunas marchas de procesión, llegan directamente al corazón. Algunas son muy emotivas y mi padre decía que le gustaba que la música llegara al pueblo, porque siempre pensaba de modo popular. Pero a la vez, sus máximas expresiones de honduras musicales se encuentran en las marchas de procesión frente a otros géneros que también cultivó. Recuerdo por ejemplo la marcha “Soledad y Descendimiento”.

5.- ¿Qué reputación cree que ha alcanzado en nuestra ciudad su música y su figura? O ¿Cree que se han valorado lo suficiente sus composiciones, sus aportaciones y su figura? Por parte de cofrades, hermandades o mundo musical en general.

Yo creo que en Granada, mi padre, está muy apreciado. Un día hablando con Sánchez Ruzafa una vez fallecido mi padre, me dijo que el mejor homenaje posible sería que las hermandades tocaran sus composiciones y sus marchas procesionales.

Actualmente desconozco este dato, creo que algunas si lo hacen, y sería un deseo bonito que se mantuviera ese hecho.

Mi padre no buscaba el “estrellato musical”. Era una persona muy humilde y él era consciente que le gustaba componer, era su expresión máxima. Era consciente que mucha gente dentro del mundo de la Semana Santa que valoraba mucho su música y se lo decían muy sinceramente. Aportó algo grande a la música procesional de Granada, no se si de forma consciente o inconsciente.

6.- ¿Por qué cree que Francisco Higuero componía marchas procesionales? ¿Cree que pensaba en el rédito social o económico cuando lo hacía?

Primeramente, él era una persona profundamente religiosa y profesaba gran devoción a la Virgen. Y esto no solo lo decía, sino que también lo anotaba en sus diarios. En segundo lugar, tenía muchos contactos con las cofradías de Granada y muchas fueron por encargo. Tenía gran afectividad con los responsables de las cofradías. Él vivía la Semana Santa muy intensamente y podría decir que fue un modo de vida en lo que a composición de marchas se refiere.

7.- ¿Le consta que haya recibido alguna gratificación económica por sus composiciones cofrades? ¿Y algún otro tipo de gratificación: social, etc.?

Nunca, jamás. Mi padre ha hecho las marchas procesionales desinteresadamente. Simplemente, su satisfacción máxima era que se pudieran escuchar en Semana Santa. Si ha recibido el reconocimiento de las cofradías en forma de cuadros de vírgenes, placas o medallas.

8.- Alguna otra cuestión que quiera destacar o aportar acerca de Francisco Higuero o su música procesional.

Recuerdo que de la música que hizo, él comentaba que de la que se sentía más satisfecho fue “Madre de los Ferroviarios”, sin desmerecer a las demás. Él estaba muy satisfecho con esa composición, porque desde el punto de vista compositivo, la veía muy redonda y sentía su inspiración. También destaca “Soledad y Descendimiento”. Todas tienen su sello particular. A la hora de inspirarse usaba las fotos que le pasaban de las imágenes y usaba mucho su vocación y las advocaciones a la hora de componer.

En líneas generales, hizo una buena aportación al mundo de las marchas de procesión para Granada. Ahí quedarán para el recuerdo.

9.- ¿Qué podrías aportar de su biografía en los últimos años de su vida?

Habría que añadir algunas composiciones de sus últimos años y mirar en su propio diario. Creo recordar que hay una dedicada a la Virgen de Chauchina, otra a Purchil y la última para la Merced. Tengo pendiente la grabación de las mismas.

Es cierto que cuando falleció mi madre, no puedo hablar de “depresión” porque él era muy fuerte, pero eso le afectó mucho, al mismo tiempo que luchó intensamente contra la enfermedad durante 15 años. Llegó al final con cierta dignidad.

Para él fue muy importante el homenaje y nombramiento de Hijo Adoptivo en Alfacar, pueblo del que fue director de su banda durante 14 años. Él mismo reconoció que, junto con el día de su boda, fue el momento más emotivo de su vida. Fue un acto entrañable en el que hasta la Alcaldesa le dirigió unas palabras muy cariñosas.

Pudo disfrutar de sus nietos y cumplió con creces su labor como abuelo, y, en el plano humano, no puedo escatimar en elogios hacia mi padre.

Estuvo muy entusiasmado con su última composición, dedicada a Extremadura, pero la enfermedad quiso que no pudiera concluir lo que sería su “Suite Extremadura”.

D) Listado Marchas Registradas en SGAE

Título	Género	Código SGAE¹⁵⁵
Virgen de los Dolores	Canción	2.468.718
Madre Universitaria	Canción	2.468.720
María Santísima de las Penas	Canción	2.468.722
Santa María de la Alhambra Coronada	Canción	2.468.726
Entrada de Jesús en Jerusalén	Canción	2.468.729
Nuestra Señora de las Angustias	Canción	2.468.732
Bajo tu Manto ¹⁵⁶	Canción	2.961.398
Oración en el Huerto	Canción	2.965.860
María Santísima de la Salud	Canción	2.965.861
Soledad y Descendimiento	Canción	2.965.862
Virgen del Sacromonte	Canción	2.965.863
Santa María del Triunfo	Música Religiosa	4.060.137
A Ti, mi Virgen de las Angustias de Loja	Música Religiosa	6.109.476
Madre de los Ferroviarios	Marcha	6.006.306
Al Cristo de la Buena Muerte de La Carolina	Marcha	6.006.307
Madre del Rosario	Marcha	9.578.724
Mater Dolorosa de Purchil	Marcha	12.644.267
Tres Lágrimas de un Espino	Marcha	13.937.055

¹⁵⁵ Corresponde a un identificador interno de la SGAE. No se corresponde con Número de Depósito Legal ni Número de Registro de la Propiedad Intelectual.

¹⁵⁶ Recordemos que esta composición no es original de Francisco Higuero, sino de José García Villena. Higuero participó en la instrumentación, armonización y arreglos.