



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



Universidad de Oviedo

Trabajo de Fin de Máster

Máster en Patrimonio Musical

Curso Académico 2021/2022

Música y movimiento en la Semana Santa de Sevilla: estudio de caso de la Banda de Las Cigarreras en las cofradías de San Gonzalo, Los Panaderos y La Trinidad



Autor: Javier Clemente Gómez Torres

Tutora: Consuelo Pérez Colodrero

Convocatoria Ordinaria: Junio 2022



Trabajo de Fin de Máster

Máster en Patrimonio Musical

Curso Académico 2021/2022

Música y movimiento en la Semana Santa de Sevilla: estudio de caso de la Banda de Las Cigarreras en las cofradías de San Gonzalo, Los Panaderos y La Trinidad

Fdo.: Javier Clemente Gómez Torres

Fdo.: Consuelo Pérez Colodrero

Convocatoria Ordinaria: Junio 2022

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DEL TRABAJO FIN DE MÁSTER

Considerando que la presentación de un trabajo hecho por otra persona o la copia de textos, fotos y gráficas sin citar su procedencia se considera plagio, el abajo firmante Don Javier Clemente Gómez Torres con DNI 15456621-T, que presenta el Trabajo Fin de Máster con el título: Música y movimiento en la Semana Santa de Sevilla: estudio de caso de la Banda de Las Cigarreras en las cofradías de San Gonzalo, Los Panaderos y La Trinidad, declara la autoría y asume la originalidad de este trabajo, donde se han utilizado distintas fuentes que han sido todas citadas debidamente.

Y para que así coste el presente documento en Granada a 24 de junio de 2022.

El autor: Javier Clemente Gómez Torres

AGRADECIMIENTOS

*A mi padre,
por enseñarme que con esfuerzo y sacrificio todo se consigue.*

*A Carmen,
por estar siempre ahí cuando más lo necesito.*

*A Consuelo Pérez Colodrero,
por guiarme y aconsejarme en todo momento para la realización de este trabajo.*

*A Carlos Puellas, Dionisio Buñuel, Manuel García y Sergio Abela,
por su buen trato y amabilidad para que les entreviste.*

*A Juan Carlos Galiano,
por prestarse a ayudarme con este trabajo.*

*A Juan Manuel Gallego,
por ser mi apoyo incondicional durante todo el máster.*

*A José Manuel Castroviejo,
por todos sus consejos, charlas musicales y el sustento anímico.*

RESUMEN

Este trabajo muestra una investigación acerca de la relación entre la música procesional de cornetas y tambores y los cambios de movimiento que realizan los pasos de misterio de la Semana Santa de Sevilla. Para tal fin, se ha llevado a cabo un estudio de caso sobre la Banda de cornetas y tambores Nuestra Señora de la Victoria «Las Cigarreras» en su acompañamiento a tres de los pasos de misterio que realizan este tipo de cambios: Nuestro Padre Jesús en Su Soberano Poder (Hermandad de San Gonzalo), Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder en su Prendimiento (Hermandad de los Panaderos) y Sagrado Decreto de la Santísima Trinidad (Hermandad de la Trinidad). Los resultados obtenidos de esta investigación posibilitan el conocimiento sobre el origen y evolución de este fenómeno, la creación de un catálogo de estos movimientos -asociándolos a los elementos musicales- y la comprensión de este proceso llevado a cabo durante una estación de penitencia.

Palabras clave:

Patrimonio cultural inmaterial, música tradicional, música procesional, Banda de Cornetas y Tambores, arte religioso, artes escénicas, Semana Santa, Sevilla.

Áreas de conocimiento (CCU):

Música (635); Estética y Teoría de las Artes (270).

Materias de la Unesco:

Etnomusicología (510105), Tradición (510114), Coreografía (620302), Música, Musicología (620306) y Folklore (630103).

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
PRESENTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN.....	13
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	15
OBJETIVOS.....	19
FUENTES Y METODOLOGÍA.....	20
1. PASOS PROCESIONALES DE LA SEMANA SANTA ANDALUZA:	
PRINCIPALES TIPOLOGIAS.....	25
2. FORMACIONES MUSICALES DE LA SEMANA SANTA ANDALUZA.....	35
3. EL ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL DE LOS PASOS PROCESIONALES EN LA SEMANA SANTA ANDALUZA: TIPOLOGÍA, DESARROLLO HISTÓRICO Y PRINCIPALES PROTAGONISTAS.....	45
4. RELACIONES INTERPERSONALES EN EL SENO DE LAS COFRADÍAS: LA APORTACIÓN DE LOS «HERMANOS COSTALEROS» A LOS ANDARES DE LOS PASOS.....	57
5. MÚSICA Y COREOGRAFÍA EN LA SEMANA SANTA SEVILLANA: EL CASO DE LA BANDA DE CORNETAS Y TAMBORES DE LAS CIGARRERAS.....	61
5.1 LA BANDA DE CORNETAS Y TAMBORES NUESTRA SEÑORA DE LA VICTORIA «LAS CIGARRERAS».....	61
5.2 «LOS CAMBIOS» EN LOS MISTERIOS EN LOS QUE PROCESIONA LAS CIGARRERAS: SAN GONZALO, LOS PANADEROS Y EL SAGRADO DECRETO.....	69
<i>5.2.1 Posibles orígenes de las coreografías de los pasos sevillanos.....</i>	<i>70</i>

5.2.2 <i>Música y movimiento: catalogación de los cambios y asociación con los elementos musicales</i>	73
5.2.3 <i>Relación banda-costaleros: programación de la estación de penitencia</i>	82
CONCLUSIONES	85
APÉNDICES	89
APÉNDICE 1: GUIONES PARA LAS ENTREVISTAS	89
A. <i>Guion para la entrevista del director de la Banda de Las Cigarreras</i>	89
B. <i>Guion para la entrevista a los costaleros que mandan «los cambios»</i>	90
APÉNDICE 2: TRANSCRIPCIÓN DE LAS ENTREVISTAS	91
A. <i>Entrevista a Carlos Puelles Cervantes</i>	91
B. <i>Entrevista a Manuel García Díez</i>	97
C. <i>Entrevista a Sergio Abela Andrade</i>	111
D. <i>Entrevista a Dionisio Buñuel Gutiérrez</i>	125
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131
ÍNDICE DE TABLAS	145
ÍNDICE DE FIGURAS	145

INTRODUCCIÓN

PRESENTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Este Trabajo Fin de Máster (en adelante, TFM) se ocupa del vínculo existente entre la música interpretada por las bandas de cornetas y tambores y los movimientos que realizan los pasos de misterio que procesionan en la Semana Santa de Sevilla. En concreto, se trata de un estudio de caso sobre la Banda de cornetas y tambores Nuestra Señora de la Victoria «Las Cigarreras» (en adelante, Las Cigarreras) en su acompañamiento a tres de los pasos de misterio que ejecutan cambios de movimiento «al son de la música», es decir, con sentido musical: Nuestro Padre Jesús en Su Soberano Poder (Hermandad de San Gonzalo), Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder en su Prendimiento (Hermandad de Los Panaderos) y Sagrado Decreto de la Santísima Trinidad (Hermandad de la Trinidad).

Con este estudio se ha pretendido, en rasgos generales, documentar el surgimiento de este fenómeno; los diferentes tipos de movimiento que realizan los pasos mencionados, así como la aplicación musical de cada uno de ellos; y ofrecer la relación existente entre los movimientos «coreográficos» y los parámetros musicales, hecho que a día de hoy no ha sido documentado. La recogida de estos datos, para dicha investigación, ha sido posible gracias a la realización de entrevistas semiestructuradas al director de la banda de Las Cigarreras, Dionisio Buñuel Gutiérrez, y a los costaleros encargados de mandar los cambios en los pasos elegidos, Carlos Puelles Cervantes (San Gonzalo), Sergio Abela Andrade (Los Panaderos) y Manuel García Díez (Sagrado Decreto).

Como contexto a este estudio, a lo largo de este trabajo se darán a conocer ciertos aspectos que se han considerado imprescindibles para abarcar dicho tema. En primer lugar, se realizará un viaje en el tiempo para acercarnos a los posibles inicios de la Semana Santa de Andalucía, unos comienzos que, como se podrá observar, son bastante difusos, lo que nos ayudará a conformar los tipos de pasos más frecuentes que procesionan por las distintas localidades andaluzas. Tras ello, nos adentraremos en las diferentes formaciones musicales que desfilan por la Semana Santa andaluza, para, posteriormente, investigar acerca del comienzo del acompañamiento musical de dichas formaciones a las Imágenes Sagradas, ahondando en el origen y evolución de la forma marcha.

Posteriormente, se tratará un fenómeno que produjo un gran cambio en esta festividad, y sobre todo en la forma de andar de los pasos, la creación de las cuadrillas con hermanos costaleros. Conoceremos la historia de estos portadores, con el cambio de asalariados a

hermanos y las consecuencias que ello produce, los tipos de costaleros que conforman las cuadrillas, y, en última instancia, la función del capataz y su equipo de ayudantes. Finalmente, como último tramo en el camino hacia esta investigación, se realizará un recorrido por la historia de la Banda de cornetas y tambores Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, tratando diferentes aspectos: evolución musical, trabajos discográficos, organización en la dirección e instrumentación, y acompañamientos procesionales a lo largo de su historia.

El origen de esta investigación nace del interés personal y la gran pasión que aflora por la Semana Santa desde muy temprana edad, debido a la gran devoción religiosa, a la par que cofrade, que emana desde el seno familiar. Esta influencia se cruza a la edad de seis años con el comienzo de la formación musical, uniendo desde entonces el mundo cofrade con el de la música. Sin embargo, a pesar de ser intérprete de clarinete, lo que conlleva pertenecer a una banda de música y acompañar a los pasos de palio, la curiosidad y afición por los grandes pasos de misterio de la Semana Santa de Sevilla, y sus andares característicos, se debe a la figura paterna del autor de este trabajo.

Otro de los grandes motivos que ha influido para la elección de este tema es la propia admiración, como músico profesional, hacia el gran trabajo y esfuerzo que realizan las bandas de cornetas y tambores, quienes cuentan con una mayoría de músicos con una formación musical no académica. Es digno de reivindicar, como bien alega el director de la Banda Municipal de Sevilla Francisco Javier Gutiérrez Juan, el valor de este tipo de formaciones, las cuales han evolucionado a un ritmo muy acelerado, y han logrado situarse en primera línea de la música cofrade actual, presentando una ejecución interpretativa, y unas composiciones, de muy alta calidad (PAREJO, 2019). En este sentido, se une el alto nivel musical logrado en estas formaciones, con el esplendor estético de la puesta en escena de las cofradías, lo que convierte la festividad religiosa, a su vez, en una prestigiosa y distinguida celebración popular.

Los argumentos mencionados se completan con la falta de información acerca del tema que aquí se trata, lo que ha supuesto una motivación añadida para iniciar este estudio. Sin embargo, en cuanto a la música procesional, sí que existe un incremento en el interés de su investigación, suponiendo un área en expansión en el terreno de la musicología. Galiano-Díaz (2018a, 184) es uno de los profesionales que lleva a cabo una constante reivindicación sobre el estudio musicológico de este tipo de música, en sus diversas expresiones, y las formaciones musicales que procesionan en Semana Santa: capillas musicales, bandas de cornetas y tambores, agrupaciones musicales y bandas de música. Esta música aparece como una de las

más demandadas por los andaluces, convirtiéndose, del mismo modo, en «uno de los elementos más representativos y genuinos del patrimonio musical español fuera de nuestras fronteras» (GALIANO-DÍAZ, 2018a, 184).

Desde este prisma musicológico, la reciente inclinación hacia el estudio académico de la música cofrade puede ser fruto de un elitismo historiográfico que ha restado importancia a determinadas formaciones, géneros y repertorios, en contraposición a los géneros vocales e instrumentales arraigados (MARTÍN, 2020, 1). Sin embargo, no podemos quedarnos en lo puramente sonoro, pues el repertorio musical, desde el punto de vista etnomusicológico, supone la construcción cultural de una sociedad determinada. Es por ello, y debido al desarrollo histórico de la música procesional, que se debe recoger los acontecimientos pasados para poder comprender con mayor facilidad el presente (BERLANGA, 2006, 8-9).

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La Semana Santa es una festividad que, mayoritariamente en Andalucía, constituye un evidente patrimonio que se materializa como parte de su cultura, su historia, de su economía y turismo, y en cierto modo, de su ADN. En este sentido, gracias a la asociación de una serie de factores, este evento religioso se convierte en uno de los acontecimientos más importantes que se producen anualmente en nuestra comunidad. En ella convergen un sinnúmero de artes: plásticas, encontrando diversas esculturas y pasos tallados, numerosos enseres o trajes ornamentados; escénicas, distinguiendo los distintos cortejos procesionales y su puesta en escena en la calle; o la música que acompaña en estos desfiles (DE LA TORRE, 2017, 13). De este modo, se puede contemplar la Semana Santa como parte del patrimonio inmaterial que identifica, como pueblo y cultura, a la sociedad andaluza, patrimonio que debe ser preservado, cuidado, difundido, y, por supuesto, estudiado.

En el ámbito musical, también encontramos otros factores que pueden ser investigados y estudiados con mayor facilidad, ya que pertenecen al patrimonio material. Se puede hacer mención, por ejemplo, a las partituras de marchas de procesión, o las grabaciones de las mismas, los compositores que las conciben, y las distintas formaciones musicales que realizan su interpretación (DE LA TORRE, 2017, 13). La función principal del compositor que crea la marcha, así como de la formación que la interpreta, es clara: acompañar musicalmente a los pasos en su estación de penitencia. Por tanto, es en este punto, donde comienza nuestra investigación.

En lo que se refiere al estudio de la música cofrade y su relación con los movimientos de los pasos de misterio, claro patrimonio inmaterial de la Semana Santa, las referencias específicas a este respecto son insuficientes, a la par que dubitativas. En primer lugar, al indagar acerca de la Banda de Las Cigarreras, la información sobre su historia y evolución es bastante escueta. La fuente que más datos nos ha ofrecido, ha sido la página web de la propia formación, la cual se presenta estructurada por décadas, y con una división de los contenidos clara y concisa. Partiendo de esta base, esta ha sido completada con diferentes artículos de prensa, como los de Silva (1983 y 1989) y Carrasco (1998), que han contribuido a percibir otro punto de vista de esta formación en sus primeros años; artículos en páginas webs como *Pasión en Sevilla*, que ofrecen una visión actual sobre ella; diferentes vídeos de YouTube con entrevistas a personas vinculadas a la Banda como Las Cigarreras (2022), donde se Antonio Ríos expone sus vivencias en los inicios de dicha formación, o SEMANA SANTA RADIO | @PacoJimenezG (2022) en la que Dionisio Buñuel Gutiérrez, director de Las Cigarreras, comenta diferentes particularidades de la banda, así como la preparación para la Semana Santa 2022; y, por último, la información que no se ha hallado, y que se ha considerado importante para ultimar esta sección, se ha recogido mediante comunicaciones personales con el director Dionisio Buñuel.

Por otro lado, la bibliografía existente sobre capataces y costaleros, que a priori podría ser básica para abarcar este estudio, no aborda el tema que tratamos. Solo encontramos algunas referencias dispersas, en prensa y algunos documentales o entrevistas de YouTube. Sin embargo, el twittero cofrade Alberto Maldonado (2022) ha publicado recientemente «la historia del ¡izquierdo!», contada por Miguel Ángel Oliver, costalero del misterio de San Gonzalo durante veintiocho años, y hermano desde hace cuarenta y ocho. En este hilo de tweets se comenta que, aun cuando los pasos eran cargados por profesionales, se realizaban algunos cambios en la mecida de los pasos, pero que fue Juan Vizcaya quien, en 1976, inventa el izquierdo. También se hace referencia a la persona que mandaba esos cambios, que en aquel momento era Paco Reyes «la Papi», quien gritaba «¡inspiración!» para realizar esos cambios (MALDONADO, 2022).

También sobre el origen de este fenómeno, aunque quizás de una forma más completa, Comas (2017a) realiza para *ABC de Sevilla* una entrevista a Manuel Alonso, segundo capataz del misterio de San Gonzalo, quien expresa que sobre el año 1976, los andares de este paso cambiaron. Manuel Alonso expone que, siendo costalero a las órdenes de Juan Vizcaya, se comienza a suspender el pie izquierdo, pero sin aspavientos, para que se note desde fuera

cuando cae el pie. El entrevistado explica que un año más tarde, cuando la Hermandad transcurría por la calle Alfonso XII, alguien desde dentro del paso gritó «¡izquierdo!» y, en aquel momento, «el paso avanzó con un poco de cadencia hacia atrás» (COMAS, 2017a, 30). Este cambio de movimiento gustó en la cuadrilla de costaleros, por lo que, como comenta Manuel Alonso, a raíz de este hecho se comenzaron a realizar todos los cambios, apareciendo la figura de Bienvenido Puelles y otros conceptos como «el costero».

Estas fuentes nos brindan una información muy superficial sobre el tema que aquí se trata, aunque sí es cierto que se dan unos posibles orígenes sobre el comienzo de los de movimientos en los pasos procesionales, y se hace mención a la introducción de algunos cambios como el «izquierdo» o el «costero», pero sin explicación detallada de los mismos. En esta misma línea, también para *ABC de Sevilla*, se ha encontrado un artículo de Machuca (2004) en el que se puede leer la siguiente descripción acerca de la forma de andar del misterio de San Gonzalo: «esta cuadrilla que baila, sigue bailando tan trianera, conforme la cintura cuarentona, pero ágil y sandunguera, que Bienvenido Puelles marca desde el costero de la cuarta trabajadera» (MACHUCA, 2004, 44). Aquí se hace referencia al baile, entendiendo que se produce un movimiento al ritmo de la música, pero nada más. Por último, puesto que este artículo pertenece a 2004, Machuca presenta como primicia el estreno de un «ritmo nuevo» en San Gonzalo para la Semana Santa de ese año. En cuanto a este nuevo cambio, el autor ofrece una pequeña explicación, a la vez que elogia a este misterio: «un paso costalero que me cuentan va de costero largo a costero, cayendo la gracia y la majestad del barco, a uno y otro lado. San Gonzalo. Triana pura. Como para perdersela» (MACHUCA, 2004, 44).

Siguiendo con los artículos en prensa, de nuevo *ABC de Sevilla*, encontramos dos entrevistas a Federico Barrero y Antonio Rivera, dos de las personas encargadas de mandar los cambios de movimiento en los pasos de misterio de Nuestro Padre Jesús en su Soberano Poder Ante Caifás, y del Santísimo Cristo de las Tres Caídas, respectivamente. El primero de ellos, de Machuca (2016), es titulado «A los pies de tan soberano baile», artículo en el que se desarrolla la entrevista realizada a Federico Barrero, uno de los «costaleros del cambio» (como los denomina el autor). Aquí, Machuca (2016) hace alguna referencia a este hecho, aunque en ningún momento la despliega: «Vizcaya lo dejó en pies de los que tenían un mejor oído. Luego Garduño sistematizó el corazón, esquematizó el instinto y le dio privilegio a los que tenían trato con las corcheas y las semicorcheas» (MACHUCA, 2016, 50). En estas palabras se apunta hacia la selección de los costaleros que tengan nociones musicales para mandar los cambios, cuestión muy interesante para el desarrollo de este estudio.

El segundo de los artículos es dedicado a Antonio Rivera Palacios, y que lleva por título «El compás de Triana». En él, Macías (2019) recoge datos que pueden ser de interés para este trabajo, pero, al igual que en los anteriores, suponen referencias sutiles. Antonio Rivera es presentado como el que «manda el tres por cuatro bajo las trabajaderas. Es el metrónomo de las Tres Caídas. Debajo del paso, cada Madrugada, canta los cambios y 47 hombres de abajo bailan. Siempre a compás» (MACÍAS, 2019, 30). Todas estas corroboran la relación existente entre la música y los cambios. No obstante, conviene aclarar que la música procesional -como se tratará en el cuerpo de este trabajo- está escrita generalmente en compás cuaternario, o en todo caso en binario, y no en tres por cuatro, como aquí aparece. Más adelante, el entrevistado hace también alusiones musicales al paso del misterio de las Tres Caídas cuando entra en la calle Sierpes: «allí la novena trabajadera, que es la banda, toca por bulerías. El que rufa, aflamencas el tambor, aligera el redoble y nosotros, sin marcha, le cogemos el ritmo y le vamos metiendo compás» (MACÍAS, 2019, 30). Por último, Antonio Rivera cita los cambios que lleva a cabo en su misterio, aunque no desarrolla en qué consiste cada uno: «izquierdo, picaíto, cintura, pasito adelantado (y para atrás), nunca de costero...» (MACÍAS, 2019, 30). Del mismo modo, hace alusión al «estilo Triana», unos andares que no hace falta memorizar, sino improvisados, según dice el entrevistado, así como estar atento antes de mandar el cambio, anticiparse a la marcha.

Las últimas referencias, relacionadas con esta temática, se han encontrado en los documentales *Andalucía en Semana Santa* de Canal Sur. En el programa titulado *Gremios y tradiciones*, el periodista e historiador Miguel Ángel Moreno responde la pregunta: ¿Desde cuándo existen coreografías en los pasos y tronos? Ya a comienzos del siglo XX, comenta Miguel Ángel, las figuras eclesiásticas se preocupaban por las formas de andar de los pasos, llegando incluso a prohibir las mecidas o parar más tiempo del necesario en ciertos lugares. Para Moreno, la década de los setenta es un punto de inflexión relevante para este hecho, puesto que las cuadrillas asalariadas, que compatibilizaban su trabajo en el muelle o las fábricas con sacar pasos cada día de la semana, son sustituidas por hermanos o devotos. Estos tienen un concepto totalmente diferente, puesto que «lo que quieren es un mayor lucimiento de su cofradía, depuran la forma de andar, y, aprovechando también el auge de la música procesional, van a empezar a coreografiar los andares» (Canalsur, 2021f). En otro de estos programas, *Pasión (Domingo de Ramos)*, el Hermano Mayor de la Hermandad de la Esperanza de Triana, Sergio Sopena, habla sobre los andares del paso de misterio del Santísimo Cristo de las Tres Caídas. Este comenta la sincronía entre la cuadrilla de costaleros y la Banda de cornetas y tambores de las Tres Caídas de Triana, especificando que el paso va «al son de la música» y

que los costaleros realizan los cambios -durante la estación de penitencia- que creen oportunos (Canalsur, 2021b). Por último, una referencia muy reciente en la temporada 2 de dicho programa, *La Soledad (Almería)*, *Santo Sepulcro (Jaén)* y *San Bernardo (Sevilla)*, en la que el capataz, y el costalero que manda los cambios en un paso de Huelva, exponen los movimientos que hacen como «picaito» o «izquierdo», aunque no explica en qué consiste, ni ahonda en parámetros musicales (CanalSurMás, 2022).

Por tanto, para poder realizar un acercamiento más profundo sobre la relación entre la música y el movimiento en la Semana Santa, se ha presentado necesario la realización de una investigación cualitativa basada en entrevistas semiestructuradas. Para ello, se ha realizado un estudio de caso sobre la Banda de cornetas y tambores Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras y los misterios -que hacen cambios- a los que acompaña. De este modo, se pretende esclarecer los posibles orígenes de este fenómeno, catalogar los cambios y los parámetros musicales que intervienen en ellos, y establecer el proceso para la organización musical de la estación de penitencia.

OBJETIVOS

El estado de la cuestión que se acaba de ofrecer, ha permitido detectar que existen un muy reducido número de trabajos de investigación en torno a la relación entre la música de las bandas de cornetas y tambores y los movimientos de los pasos de misterio, así que dichos trabajos, se elaboran desde el punto de vista estético musical. La laguna detectada en torno al estudio de los aspectos musicales que intervienen directamente en dicho proceso, es la que determina el enunciado del objetivo principal de este TFM.

Como consecuencia, el objetivo principal de este TFM es estudiar las coreografías que realizan los pasos de misterio de la Semana Santa de Sevilla, asociándolos a elementos musicales, a través de un estudio de caso significativo, el de los pasos que acompaña la célebre Banda de Las Cigarreras.

A la hora de alcanzar semejante objetivo, se fijan los siguientes objetivos específicos:

- Conocer el inicio y desarrollo de los tipos de pasos procesionales
- Establecer las diferentes formaciones musicales que procesionan en la Semana Santa de Andalucía.
- Analizar el origen del acompañamiento musical, así como de la evolución de la música procesional.

- Describir las relaciones interpersonales en las cuadrillas de costaleros.
- Conformar la historia y evolución de la Banda de Las Cigarreras.
- Indagar sobre el origen de los movimientos en los pasos de misterio con respecto a la interpretación musical.
- Catalogar los distintos movimientos que realizan los misterios acompañados por Las Cigarreras.
- Establecer la programación de las marchas durante la estación de penitencia.

FUENTES Y METODOLOGÍA

Para la realización de este trabajo, a medida que se ha necesitado información más específica, se ha ido encontrando mayor dificultad en la búsqueda de fuentes. No obstante, se puede hacer una división de las que se han empleado para este trabajo. Por un lado, tenemos las fuentes primarias, entre las que incluimos: periódicos y diarios, como pueden ser *ABC de Sevilla* o *Diario de Sevilla*, con sus secciones dedicadas al mundo cofrade, cuyos documentos han sido facilitados por las propias Hemerotecas Digitales; y, sobre todo, las entrevistas que se han llevado a cabo para este estudio, las cuales han sido elaboradas por el propio autor de este trabajo, y que se comentarán en profundidad en la metodología.

Por otro lado, encontramos las fuentes secundarias, pudiendo dividir las en: monografías, como Pastor, Robles y Roldán (2021), Carmona (1993), o Castroviejo (2016); partes de monografías, destacando a Galiano-Díaz (2019) o Martín Rodríguez (2014); artículos de revista como el de Galiano-Díaz (2018a) y Otero (2012); y diferentes Tesis Doctorales o Trabajos Fin de Máster como Vega (2010), Martín (2020) o De la Torre (2017). Las diferentes monografías, y partes de estas, se han podido revisar gracias a la Red de Bibliotecas de Andalucía, la cual permite conocer la biblioteca en cuestión en la que se ubica cada uno de los libros, y pudiendo ir a examinarlos. Las fuentes restantes, así como diferentes páginas webs que se han empleado, han sido consultadas en Internet por los cauces aprendidos en la fase general del Máster en Patrimonio Musical.

De este modo, la metodología que se ha seguido para la realización de este estudio ha sido, en primera instancia, la fase de documentación, es decir, se ha llevado a cabo una revisión previa de la bibliografía. Para esta parte del proceso, la bibliografía que se ha buscado tenía cuatro temáticas diferentes: (1) una relacionada con el origen la Semana Santa y de los pasos procesionales andaluces; (2) otra correspondiente a la música procesional y las formaciones musicales de la Semana Santa de Andalucía, ambas temáticas mayoritariamente en libros, y

alguna cuestión específica en páginas webs; (3) otra referida a la Banda de Las Cigarreras y su historia y evolución musical, encontrado totalmente en Internet; y (4) la última referida a la música de las bandas de cornetas y tambores y la relación con los cambios de movimiento de los pasos de misterio, con escasa información sobre el tema, y tratando también algunos aspectos que influyen en ello como la aparición de los hermanos costaleros.

Tras esta fase, se han empleado metodologías que son características de etnomusicólogos y de la antropología, es decir, se ha ejecutado un trabajo de campo. En primer lugar, se buscaron los enlaces correspondientes para ponerse en contacto con las personas seleccionadas para este estudio. Una vez conseguido este paso, se les pidió colaboración, los cuales muy amablemente se prestaron desde el principio, tanto para la realización de las entrevistas, como para facilitar contactos telefónicos e información útil para el mismo. Por tanto, se puede considerar como el principal instrumento metodológico de este trabajo: la recolecta de datos mediante la formulación de preguntas al director de la Banda Las Cigarreras, y a tres de los costaleros encargados de mandar los cambios en los misterios a los que esta banda acompaña. Este método se presenta como muy flexible gracias a poder llevarse a cabo tanto en persona, como telemáticamente o por vía telefónica. En este caso, se han empleado varias de estas vías, puesto que se realizaron dos entrevistas de forma presencial, una mediante videollamada y otra a través de mensajería electrónica.

En cuanto a las entrevistas, podemos encontrar varios tipos: entrevista estructurada, con unas preguntas preestablecidas de respuesta concreta; entrevista semiestructurada, que parte de un guion con preguntas abiertas, lo que permite un enriquecimiento en matices; y entrevista no estructurada, las cuales no cuentan con ningún guion previo (MASSOT, DORIO y SABARIEGO, 2009, 336-337). En nuestro caso, se ha llevado a cabo el segundo modelo, la entrevista semiestructurada, permitiendo al entrevistado expresar sus conocimientos y experiencia personal como sujeto histórico y desde un «yo narrativo», siguiendo un guion previo que puede ser modificado dependiendo de los intereses del entrevistador (MASSOT, DORIO y SABARIEGO, 2009, 339-340).

Para la elaboración de la entrevista, se han realizado dos modelos de preguntas, uno dirigida al director de la banda de Las Cigarras, y otro a los tres costaleros que mandan los cambios. Sin embargo, gran parte de estas preguntas son comunes entre ambas, a excepción de algunas con un matiz más específico. Para la preparación de las entrevistas y organizar la información que se desea extraer, se han dividido las preguntas en tres bloques: (1) origen del

fenómeno, (2) los cambios en el mundo del costal y (3) relación costaleros-músico. Esto puede verse de una forma más esclarecedora en la tabla 1, donde aparece tanto el bloque, como el objetivo a cumplir y la información que se precisa conseguir.

El proceso a seguir para el desarrollo de las entrevistas ha sido quedar con cada uno de los entrevistados de forma individual, exceptuando a dos de ellos que, por incompatibilidad a para quedar presencialmente, se tuvo que realizar -como se dijo anteriormente- mediante videollamada y mensajería electrónica. Las entrevistas -exceptuando esta última- han sido grabadas con el consentimiento previo de los entrevistados y, a la hora de transcribirlas, se ha respetado dichas grabaciones al máximo, aunque se pueden encontrar algunas incidencias debido al ruido del entorno que dificultaran la percepción de alguna palabra o frase.

Tabla 1. *Bloques temáticos de la entrevista.*

BLOQUE TEMÁTICO	OBJETIVO PRINCIPAL	INFORMACIÓN CONCRETA
Origen del fenómeno	Establecer el inicio de los cambios en los pasos.	<ul style="list-style-type: none"> • Denominación de la persona encargada de mandar los cambios. • Primeros pasos en introducir cambios. • Influencia del fenómeno hermanos costaleros y de bandas como Las Cigarreras o Tres Caídas de Triana.
Cambios en el mundo del costal	Concretar los tipos de movimiento que se realizan.	<ul style="list-style-type: none"> • Tipos de movimientos. • Homogeneidad en los cambios de los pasos de Sevilla. • Proceso en el cambio durante una marcha en la estación de penitencia. • Influencia de los lugares en el recorrido. • Estudio previo de los cambios, o improvisación. • Influencia en el estilo de música.
Relación costaleros-músicos	Constituir los elementos que intervienen en el proceso.	<ul style="list-style-type: none"> • Relación existente entre la banda/director y la cuadrilla/costalero de cambio. • Programación de las marchas durante el recorrido. • Elementos que hacen que el proceso se realice correctamente.

(Elaboración propia)

En cuanto al tratamiento de la información extraída de las entrevistas, se ha partido de los datos facilitados por los informantes, que son pertinentes para la investigación, procediendo a la sistematización de dichos datos en una matriz conceptual que, posteriormente, se ha empleado para redactar el apartado correspondiente. Para ello, se han extraído tanto citas literales de estas entrevistas, como parafraseado al informante, siempre referenciando la fuente, conformando de este modo el estudio que aquí se pretende.

Para citar cada una de las entrevistas, se ha creado una leyenda, la cual puede observarse en la tabla 2. En ella se puede vislumbrar el nombre completo de los entrevistados y la leyenda que le corresponde a la hora de su citación, como, por ejemplo: la entrevista a Carlos Puelles Cervantes, se ha conformado la leyenda ECP (Entrevista a Carlos Puelles). Además, se ha añadido la fecha en la que tuvo lugar la entrevista, el método por el cual se llevó a cabo, la duración de la misma, y el apéndice donde encontrar cada una de las transcripciones.

Tabla 2. *Información sobre las entrevistas.*

NOMBRE Y APELLIDOS	LEYENDA	FECHA	PROCESO	DURACIÓN	APÉNDICE
Carlos Puelles Cervantes	ECP	19/05/2022	Presencial	21:48	2.A
Sergio Abela Andrade	ESA	22/05/2022	Presencial	57:30	2.B
Manuel García Díez	EMG	23/05/2022	Telemática	01:06:36	2.C
Dionisio Buñuel Gutiérrez	EDB	25/05/2022	Mensajería	-	2.D

(Elaboración propia)

1. PASOS PROCESIONALES DE LA SEMANA SANTA ANDALUZA: PRINCIPALES TIPOLOGIAS

Antes que establecer los diversos tipos de pasos procesionales, es preciso conocer el significado de este término, así como su origen. Como exponen Pastor, Robles y Roldán (2021) los orígenes de esta festividad son muy confusos. Aunque no se pueda determinar el origen de las procesiones andaluzas, encontramos una referencia temprana en Sevilla, concretamente en 1248, cuando se produce la Reconquista de la *Ixbiliya* musulmana a manos del rey Fernando III de Castilla, el Santo. Será con este hecho, y a la gran devoción del rey por la Virgen de los Reyes, que la Sagrada Imagen Mariana fue presidiendo la procesión triunfal. La Virgen fue trasladada en un espléndido carro recorriendo las calles de Sevilla, esas estrechas y serpenteadas calles heredadas del urbanismo musulmán recién conquistado (GÉNIZ, 2020). Desde entonces, la Virgen de los Reyes supone para la ciudad de Sevilla el nacimiento de la devoción mariana, además de ser el eje fundamental de una gran parte de la Semana Santa. Esto es debido a que todas y cada una de las cofradías que hacen estación de penitencia a la Santa Iglesia Catedral, llevan consigo una imagen de la Madre de Cristo, «que en la hiperbólica y mariana Sevilla llega a ser la Madre de Dios» (PASTOR, ROBLES y ROLDÁN, 2021, 33).

No será hasta la Baja Edad Media cuando comiencen a brotar las primeras hermandades, las cuales manan, por una parte, en torno a los gremios que organizan la economía. Como explica el profesor de historia José Torres Ponce en el programa de Canal Sur *Andalucía en Semana Santa* (2021a), se tiene constancia de una gran cantidad de gremios que han instaurado hermandades, como el gremio de guanteros, de cocheros, de toneleros, de zapateros, o de olivaderos, entre otros. Éstos decidieron en un momento concreto conformar una hermandad, pudiendo poner como ejemplo el gremio de los marineros que funda la Hermandad del Santísimo Cristo de las Tres Caídas que, unido al gremio de los ceramistas, quienes instituyen la de la Esperanza, conformaron la Hermandad de la Esperanza de Triana tal como se conoce hoy en día. Esto es confirmado por la historiadora Amparo Rodríguez, quien dispone que, aunque los orígenes de las hermandades en Andalucía son varios, el gremial es uno de ellos, y esto es debido a la organización social en la Edad Media. Con las reconquistas en el territorio andaluz, sobre todo en el siglo XIII, los artesanos se congregaban en estos gremios, cada uno con unos santos patronos, tanto santos del santoral cristiano, como advocaciones concretas de Cristo y la Virgen, surgiendo así lo que se denomina como «cofradía». Volviendo a Pastor, Robles y Roldán (2021, 34), otro de los orígenes son las cofradías de vocación hospitalaria. Estos presentaban una clara labor social, las cuales llegan hasta nuestros días, aunque con

cambios, pues hoy en día ya no existen estos hospitales y la función se realiza mediante bolsas de caridad. Además de estas, encontramos la creación de cofradías con funciones relacionadas con principios fuertemente medievales como lo piadoso, lo militar, o la redención de cautivos, entre otros.

Siguiendo en esta época, como ya se ha comentado, podemos destacar en cuanto a la primera imaginería mariana la talla de la Virgen de los Reyes, de escultor anónimo del siglo XIII, aunque se cree que pudiera tener un origen francés. De este mismo siglo, encontramos también a la Virgen de la Sede, titular de la catedral hispalense, de la cual sí se conoce su procedencia francesa, concretamente de la escuela de Reims. Por otro lado, a pesar de que el cristianismo supone la religión de la cruz, no será hasta el siglo XI, y tras muchas disputas a lo largo del tiempo, cuando comiencen a vislumbrarse las primeras representaciones de Cristo muerto en la cruz. Sin embargo, la Pasión de Cristo no se convertirá en el centro del arte cristiano hasta la Baja Edad Media, popularizando las imágenes de Cristo muerto en la cruz mientras es acompañado por la Virgen y san Juan Evangelista, e incluso, en ocasiones, con María Magdalena postrada a los pies del madero (PASTOR, ROBLES y ROLDÁN, 2021, 39-40).

Al establecer los cimientos del culto a estas imágenes, ya en el siglo XVI, con el Concilio de Trento (1545-1563), se puede decir que se fundó la Semana Santa. A raíz de este hecho comienzan a crearse hermandades de penitencia para incrementar el culto y la mortificación para acercarse a Cristo mediante procesiones públicas (PASTOR, ROBLES y ROLDÁN, 2021, 39-40). Estas procesiones son retomadas gracias al Concilio de Trento, como expone el historiador Miguel Ángel Moreno, y son una herencia de los romanos. Por aquel entonces, las procesiones no eran concebidas de una forma religiosa, es decir, existían procesiones civiles, en las que se realizaba un traslado de un lugar a otro de una forma organizada y ceremonial. Como ejemplo actual de este tipo de procesión, encontramos la de El Pendón, del día de la toma de Granada. Será con la caída del Imperio Romano, en el siglo V d. C., cuando estas procesiones desaparezcan hasta la Edad Media, con el elemento catequético y evangelizador que venimos comentando (Canalsur, 2021b).

Entre las reglas establecidas en este concilio, las que se pueden destacar como influyentes en el impulso de la Semana Santa fueron las disposiciones referentes a la confirmación de los sacramentos, con la propagación de hermandades sacramentales, la regularización de la liturgia, y la veneración a la Virgen, a las reliquias y a las Sagradas Imágenes. En este último se reseña la importancia de conservar en los templos las imágenes de

Cristo, de la Virgen la Madre de Dios, y de otros santos, a las cuales se les tiene que honrar y venerar por ser representaciones de los originales (PASTOR, ROBLES y ROLDÁN, 2021, 65-67). Gracias a esto, según López de Torres (2017), se produce un auge de las imágenes, así como del culto a éstas y las procesiones públicas, que se vislumbran ya a mitad de este siglo XVI, y, como consecuencia, se acrecienta la fundación de nuevas cofradías, siempre de carácter penitencial. Éstas, como establece el Concilio de Trento, debieran ser una organización de hombres y mujeres que veneraran el misterio de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo, y a la Santísima Madre, a los que rendir culto en estación de penitencia procesional (LÓPEZ DE TORRES, 2017, 228).

Estas procesiones son adaptadas tras la reforma de Trento, de modo que, las imágenes que iban a ser adoradas en culto externo, debían situarse en alto para poder ser contempladas desde cualquier lugar, surgiendo así las canastillas y palios. Las Sagradas Imágenes, al igual que los pasos en los que eran portada, se dignificaban con ornamentos para aportar un mayor naturalismo, acercando la divinidad a lo humano (LÓPEZ DE TORRES, 2017, 229). Este concepto, el de «paso», se adquiere de las representaciones teatrales que se realizaban para escenificar algunos de los momentos de la Pasión de Cristo, como las caídas, la sentencia, el prendimiento, entre otras. Las representaciones se hacían combinando Imágenes Sagradas y personas sobre unas andas en las que se realizaba la escenificación, pero, con el transcurrir del tiempo, por metonimia, se ha denominado paso a esas andas (Canalsur, 2021c).

Antes de comenzar con la tipología de pasos procesionales, es importante recalcar que, el nacimiento, o posibles orígenes, de la Semana Santa en Andalucía, no es un hecho que se haya producido de una forma uniforme en toda la comunidad ni con características idénticas, sino que existen diferencias geográficas. Dependiendo de la zona, la occidental y la oriental, así como entre las mismas provincias, podemos percibir características desiguales (BRIONES, 1983). Sin embargo, a pesar de que quizás podría ser un error hablar de la Semana Santa andaluza de forma general, el gran patrimonio cultural y la atracción pública que ello conlleva es digno de resaltar. La festividad de la Semana Santa en Andalucía, y especialmente en Sevilla, se ha convertido en un espectáculo, predominantemente popular, en el que participan, por un lado, los ciudadanos activamente mediante las hermandades, y por otro, el público. El componente que caracteriza a esta fiesta es, sin duda alguna, la procesión. Pudiendo apreciar en las hermandades y cofradías personas de diferente ámbito social, agrupadas como asociaciones que, supeditadas al poder eclesiástico, organizan y representan estos desfiles procesionales para venerar a Cristo y la Virgen (MARTÍN, 2014, 205). Desde la década de 1980

aproximadamente, la Semana Santa se convierte en referente inseparable de la cultura de Andalucía, estableciéndose el arquetipo sevillano con el que se influencia a las demás provincias andaluzas (MARTÍN, 2014, 206).

Atendiendo a los diferentes pasos procesionales de la Semana Santa de Andalucía, más allá de la descripción de su origen comentada anteriormente, como exhibe Burgos (2014), un paso no es más que una «parihuela», es decir, «un artefacto de madera sobre el que se colocan las imágenes que van en el paso, así como los objetos artísticos que dan barroca belleza al conjunto» (BURGOS, 2014, 45). También, según el Diccionario de la Real Academia Española (RAE), entre sus definiciones encontramos «21. Cada uno de los sucesos más notables de la pasión de Jesucristo» (Real Academia Española, s.f.), como ya indicamos, y «22. Efigie o grupo que representa un suceso de la pasión de Cristo, y se saca en procesión por la Semana Santa» (Real Academia Española, s.f.) la más adecuada para este contexto.

Ahondando en este término, al buscar «paso procesional» en el *Tesoro del Patrimonio Cultural de España*, además de ofrecer una descripción similar a la que brinda la RAE en su definición vigesimosegunda, nos aparece relacionado con el término «andas» (Ministerio de Cultura y Deporte, s.f.a). Las andas vienen definidas, a su vez, como un elemento «formado por una parihuela con las cuatro patas trabadas por una Zambrana en las que, en la parte superior, se colocan las trabajaderas, en número de seis a ocho, según sea un paso de Cristo, de Misterio o de Virgen» (Ministerio de Cultura y Deporte, s.f.b). Atendiendo al resto de definiciones en torno al particular que ofrece el mencionado tesoro, podrían señalarse, en total cuatro tipos de paso: (1) «paso de Cristo», como «paso procesional penitencial que porta, como única imagen, la de Cristo Crucificado» (Ministerio de Cultura y Deporte, s.f.c); (2) «paso del Señor», como «paso procesional penitencial que porta la imagen de Cristo, al que se representa como nazareno o en un momento de la Pasión anterior a la Crucifixión» (Ministerio de Cultura y Deporte, s.f.d); (3) «paso de Misterio», en la que la motivación es «escenificar los episodios de la pasión de Cristo» (Ministerio de Cultura y Deporte, s.f.e); y, (4) aunque no aparece paso de Virgen, sí se ha encontrado «palio sevillano», definido como «dosel que cubre el paso de la Virgen y que apea en la parihuela por medio de doce varales colocados a igual distancia uno de otro, en dos filas de a seis en cada costero» (Ministerio de Cultura y Deporte, s.f.f).

De este modo, podríamos establecer que la iconografía procesional se divide en tres grupos: pasos de Cristo, ya sea crucificado, como nazareno, o representando algún momento de la Pasión que preceda a la crucifixión; los pasos de Misterio, en el que la escena es un episodio

completo de la Pasión de Cristo; y, por último, los pasos de Virgen, con la imagen de la Madre de Dios. Moguer (2011) hace una división más reducida, donde solo se distingue entre paso de Cristo, y paso de palio, es decir, los de la Virgen. En los pasos de Cristo, realiza un fraccionamiento mayor, donde incluye a todas las imágenes de Jesucristo, quedando la clasificación de la siguiente forma: de Cristo, con solo un crucificado; de nazareno, con la cruz al hombro; de calvario, escena de la crucifixión; de misterio, con escenas que no sean del Monte Calvario; y de tribunal, si exhiben los juicios a Jesús. En nuestro caso, se hará una división propia más general, un poco más escueta que la expuesta del Tesoro del Patrimonio Cultural de España, pero no tan reducida como la de Moguer, atendiendo al orden que siguen las cofradías en las salidas procesionales en la actualidad, quedando de la siguiente forma: Misterio, Cristo y Virgen (tabla 3).

Tabla 3. *Tipología de pasos procesionales.*

PASO DE MISTERIO	PASO DE CRISTO	PASO DE VIRGEN
<ul style="list-style-type: none"> • Escena teatralizada de la pasión (de misterio y de juicio) • Escenas alegóricas 	<ul style="list-style-type: none"> • Momento de la Pasión anterior a crucifixión. • Nazareno • Crucificado • Cristo yacente (Santo Entierro) • Resucitado 	<ul style="list-style-type: none"> • Santísima Virgen, con palio o sin palio (acompañada en ocasiones por San Juan Evangelista)

(Elaboración propia)

De los pasos de misterio se tiene constancia de su existencia a partir del siglo XVI, y su origen deriva de la prohibición en el interior de las iglesias de los escenarios móviles llamados «misterios», por el cardenal Rojas Sandoval en 1572. Al tener que trasladarlo al exterior, se originó la formación de estos tipos de pasos. En estas representaciones exteriores, numerosos actores iban montados en unos carros en los que, vestidos con atuendos para interpretar a santos y personajes del Evangelio, iban escenificando la Pasión de Cristo durante el recorrido. A este hecho hay que añadir la posterior reforma del Concilio de Trento, pues se produce una evolución de estas andas procesionales, aumentando su tamaño para incluir un mayor número de figuras, provocando un cambio incluso en el tamaño de éstas, ya que comienzan a realizarse figuras a un tamaño más natural, y en madera. Gracias a dos lienzos de la Hermandad del Silencio, se puede observar el tipo de andas que dominaba en Sevilla en el siglo XVI, siendo estas sencillas tarimas con poca o nula iluminación ni adornos florales. Sin embargo, ya en 1570 podemos encontrar los primeros pasos de misterio como Columna y Azotes, la Última Cena o la Oración en el Huerto (PASTOR, ROBLES y ROLDÁN, 2021, 72-73).

A estos aspectos, ya en el siglo XVII, se le unen los elementos sociales y económicos, pues serían los gremios y corporaciones quienes se encarguen de que estos misterios se diferencien claramente unos de otros, así como la influencia del ámbito eclesiástico quien disponía los pasajes que debían ser representados. Además, llega a Sevilla un nuevo estilo, el Barroco, y ese cambio producido ya en el XVI en la estética de los misterios, se intensifica gracias a los viajes de los artistas a varios países europeos. Algunos de los misterios que se pueden destacar de esta época, con influencia de grandes artistas europeos son: la Conversión del Buen Ladrón por Pedro Nieto, en el año 1628; la Quinta Angustia en la década de los 30 por Pedro Nieto y Roldán, con una clara influencia de la pintura del Descendimiento de Rubens; en 1654, con autoría de Felipe Morales Nieto, entre otros, el misterio de la Sentencia; la Exaltación, realizada en el taller de Roldán y tomando como base obras de Rubens y Rembrandt; o, ya a final de siglo, el paso de misterio del Desprecio de Herodes (PASTOR, ROBLES y ROLDÁN, 2021, 103-105).

Como bien explica el catedrático de Historia del Arte, José Roda Peña, en *Andalucía en Semana Santa* (Canalsur, 2021d) aunque los primeros misterios procesionales en la Semana Santa andaluza son fechados en torno al siglo XVI, el auge de éstos se produce durante la segunda mitad del siglo XVII y todo el XVIII. Este esplendor se debe gracias a grandes imagineros andaluces como Pedro Roldán en Sevilla, o Pedro Mena, en la zona de Andalucía Oriental. Para la configuración del misterio procesional andaluz, es fundamental que la imagen de Cristo sea acompañada por dos grupos de personas: «los amigos y los enemigos», cuya responsabilidad para que el pueblo los diferencie es del escultor, asociando normalmente la bondad con la belleza, y la maldad con la fealdad.

El impulso de los pasos de Misterio llegará con el siglo XX unido a un fenómeno totalmente revolucionario. Borrallo (2016, 102-103) indica que fue entonces cuando se produce «una transformación del carácter externo de las estaciones penitenciales, dotando de un nuevo tratamiento narrativo especialmente a los pasos de misterio» (BORRALLO, 2016, 102). Éstos comienzan a ser acompañados por un nuevo género musical, las bandas de cornetas y tambores, y a realizar, por parte de las cuadrillas de costaleros, un andar propio.

Dentro de este tipo, vamos a incluir los «pasos alegóricos», es decir, los que no representan imágenes sacras o relatos de la historia según los evangelios, sino que simbolizan ideas o conceptos de fe, o como las considera Luna (2018) «parábolas visuales en el sermón sacro de la procesión» (LUNA, 2018, 109). Este tipo de pasos fue también producto del Barroco,

como apuntan Pastor, Robles y Roldán (2021, 106)), ya que esta época fue un periodo de meditación acerca de la muerte, de emblemas y simbología hecha representación, lo que condujo a un desarrollo de estos modelos. Anterior a este siglo, encontramos ya en la segunda parte del XVI, 1583 exactamente, la procesión alegórica de la premonición de la muerte del Niño Jesús. Otro ejemplo de estas alegorías, pero del siglo XVII, es la de la Cofradía de la Sangre, quien representó a Cristo como fuente de vida a través de sus clavos, brotando grandes cantidades de sangre, de las que se servían los Padres de la Iglesia.

De esta misma época, Luna (2018, 111) también destaca el paso de misterio del Sagrado Decreto, de la Hermandad de la Trinidad (Sevilla), que representa el origen de la salvación gracias al sacrificio de Cristo. En este paso, se observa a la Santísima Trinidad, en la que Jesucristo abraza la cruz, revelándose como Salvador; a los pies de éste, se exhibe un ángel matando a un dragón, que simboliza el pecado; una imagen femenina que representa a la Iglesia, como sucesora de Cristo; y a san Pedro y los Padres de la Iglesia. Como último ejemplo, otro de los pasos de alegoría que perduran desde este Barroco, es el conocido en la ciudad de Sevilla como «La Canina», imagen creada por Antonio de Quirós en la última década del siglo XVII, que pertenece a la Hermandad del Santo Entierro (PASTOR, ROBLES y ROLDÁN, 2021, 106). En este paso procesional se escenifica la superación de la Muerte, representada por un esqueleto en actitud de meditación sentado en la bola del mundo, sobre la que reptaba una serpiente con la manzana prohibida en la boca, y dotado de una guadaña. Tras este, la cruz de Cristo vacía, sobre la que cuelgan un sudario negro, y otro blanco, en los que se vislumbra la inscripción *Mors mortem superávit*, que traducido del latín supone «Cristo desterró su muerte con nuestra muerte» (El Correo, 2017a)

Por último, en cuanto a lo referente a estos pasos alegóricos, Luna nos advierte sobre la inclusión de algunos pasos procesionales dentro de este tipo, por representar escenas o figuras que no son de frecuente uso en la tradición de la Pasión de Cristo. Además, hay que tener en cuenta que, aquellos pasos que no se encuentran integrados en el ciclo de la Pasión, también se incluyen, o toman la condición, de paso alegórico debido al contexto en el que se percibe, acreditando de esta forma su aparición en la Semana Santa (LUNA, 2018, 110).

La siguiente tipología que vamos a tratar será la de Cristo, en las que incluimos a los crucificados, nazarenos, o escenas de Jesús anteriores a la crucifixión, y que aparecen en soledad en el paso. En cuanto a los crucificados, ya se expuso anteriormente que no encontramos los primeros hasta el siglo XI, generalizándose este tipo de iconografía en la Baja

Edad Media. Los crucificados más antiguos, en la ciudad de Sevilla, son fechados en el siglo XIV, y siguen, al igual que las vírgenes, como ya comentamos al comienzo de este apartado, el modelo de creación de la escuela francesa (PASTOR, ROBLES y ROLDÁN, 2021, 40). Podemos destacar también tres de las imágenes más antiguas de Cristo crucificado que procesionan en la Semana Santa de Andalucía. Uno de ellos es el Santo Cristo de San Agustín, en Granada, fechado entre 1520 y 1525; el Santísimo Cristo de las Penas, en Córdoba, cuya creación se disputa entre finales del XIII y principios del XIV; y en Baeza, el Santísimo Cristo de la Misericordia, figura gótica fechada entre finales del XV y primeros del XVI (LORITE, 2021).

Las primeras hermandades, siglo XV y principios del XVI, eran caracterizadas, además de por su sobriedad, por venerar fundamentalmente a las imágenes de Cristo crucificado y a la Virgen. Será mayoritaria la cantidad de cofradías con fervor hacia la Vera Cruz y, una vez se produce el Concilio de Trento, se añade a este la iconografía de las escenas de la Pasión, representados en los diversos misterios que van surgiendo. Con ello, hacia finales del siglo XVI, nace la gran religiosidad por Jesús Nazareno portando una cruz, aunque siguen predominando las imágenes de Cristo crucificado. Esto cambia con la entrada del siglo XVII, considerado como el siglo de las hermandades de Jesús Nazareno. De esta advocación encontramos una gran cantidad de posiciones iconográficas, incluso más que en la actualidad. Podemos destacar las ceremonias que se realizaban tras su recorrido procesional, las cuales consistían en la salida al encuentro de la Virgen, o impartir la bendición a los fieles, por parte del propio Nazareno (PASTOR, ROBLES y ROLDÁN, 2021, 101).

Dentro de los Cristos, ya que se están incluyendo los pasos que procesionan con una única imagen de Jesús, o bien acompañado por alguna figura secundaria, vamos a introducir también la escena del Santo Entierro y la Resurrección, desarrolladas en torno al siglo XVI. De estas Sagradas Imágenes, como señalan Pastor, Robles y Roldán, se puede destacar, por ejemplo, las ceremonias que ejecutaban las hermandades, una vez realizada la procesión, correspondiente al entierro de Cristo. En éstas, podía utilizarse la talla de un crucificado articulado que acababa de procesionar, para colocarlo en la posición adecuada para el Santo Entierro. Otra de las particularidades que destacan los autores es referida a la representación de Jesús Resucitado, teniendo constancia de encuentros entre Cristo recién Resucitado y la Virgen, e incluso «carreritas» durante el desfile procesional para celebrar la resurrección (PASTOR, ROBLES y ROLDÁN, 2021, 106). A pesar de que estas actuaciones han ido desapareciendo con el tiempo en toda la Semana Santa andaluza, aún queda algún ejemplo de estas escenificaciones,

como la tradición de «Los Abrazos» entre el Resucitado y la Virgen de la Soledad de la localidad sevillana de Coria del Río (GÉNIZ, 2021).

En último lugar, se van a tratar los pasos de palio, que corresponden a las Vírgenes de la Semana Santa de Andalucía. Según Borrallo (2016, 106), el concepto de palio proviene del latín *palium*, y se refiere al dosel (parecido a un toldo) que, sostenido por varales, se emplea durante las procesiones para cubrir al sacerdote que porta al Santísimo Sacramento, reliquias o imágenes. El palio, previamente utilizado por los Reyes Católicos para sus ceremonias, se incorporaría al ámbito cofrade seguramente en el Barroco. Esto lo complementan Pastor, Robles y Roldán (2021, 108), exponiendo que, a finales del siglo XVI, concretamente en 1592 en la hermandad sevillana de Montesión, se encuentran pruebas sobre el encargo de un juego de varales de plata para la Virgen del Rosario, aunque éstos serían portados desde fuera de manera independiente, y no como parte de la estructura de las andas. Pocos años más tarde, esta misma hermandad encargaba un manto procesional bordado, lo que supone una evolución hacia los cánones establecidos hoy en día sobre los pasos de palio.

Será ya a comienzos del siglo XVII, cuando se aprecien los primeros palios unidos a la estructura de las andas, destacando como el primer palio documentado el de la Virgen de la Soledad de Sevilla, estrenado el Viernes Santo de 1606 (PASTOR, ROBLES y ROLDÁN, 2021, 108). De esta forma, se configura el paso de palio, describiéndolo Borrallo (2016, 106) como «altar móvil en el que se veneraba especialmente a la Dolorosa que acompañaba en el camino del Calvario a su hijo». El paso de palio en lugar de tener una «canastilla» sobre la parihuela, como los pasos de Cristo o Misterio (VEGA, 2010), la cual es una elevación en madera tallada, normalmente dorada, que alza a la imagen o imágenes y se sitúa encima de la parihuela (BURGOS, 2014, 104), encuentra únicamente la parihuela, en la que se ubica la Virgen (BORRALLO, 2016, 106). En la estructura de la parihuela se anclan doce varales, seis por cada costero, sobre los que descansa el «techo de palio», que no es más que el dosel que cubre a la Dolorosa, y que permite todo tipo de bordados y sedas, entre otros. De éste caen, tanto por los costeros, como por la delantera y trasera, las «bambalinas», y si sobresalen por la parte superior del techo de palio, este remate se denomina «crestería» (BURGOS, 2014, 117-120).

Se presta necesario, al tratar los pasos de palio, hablar sobre la Virgen de la Esperanza Macarena y la revolución estética que se produce con ella, pues va a influenciar a las demás hermandades de la ciudad, así como de Andalucía y España. Bosco Gallardo, conservador e historiador, explica este hecho en el programa titulado *Esperanzas*, de *Andalucía en Semana*

Santa (Canalsur, 2021e). Gallardo indica que, como era costumbre, la Macarena seguía el modelo castellano de virgen de luto, pero el bordador y diseñador Juan Manuel Rodríguez Ojeda, comienza a introducir el color en la estética del palio de la Virgen, otorgando una identidad propia a esta Hermandad. Esto se ocasiona en el paso del siglo XIX al XX, y es a Rodríguez Ojeda a quien los andaluces le debemos la estética actual de la mayoría de palios que procesionan por nuestras calles, entre otros elementos. Entre los trabajos de gran calidad artística del bordador sevillano, quizás el más conocido sea el del manto conocido como «la cameronera», creado para la Esperanza Macarena y estrenado en 1900 (PASTOR, ROBLES y ROLDÁN, 2021, 225-226). Será entonces cuando Rodríguez Ojeda comience a recibir numerosos encargos para todas las zonas de la geografía andaluza, especialmente en Sevilla. «A partir de ahí y en las primeras décadas del siglo XX, empiezan a crearse hermosos mantos de malla de oro que inundan las calles de terciopelos rojos y verdes. La macarena deja de ser referente de un barrio, para serlo de toda la ciudad» (Canal Sur Turismo, 2020) y del resto de las hermandades de Andalucía (Canalsur 2021e).

2. FORMACIONES MUSICALES DE LA SEMANA SANTA ANDALUZA

En este apartado se van a describir las diferentes formaciones musicales que podemos encontrar en la Semana Santa de Andalucía. No obstante, antes de adentrarnos en ello, es necesario realizar una aclaración sobre los dos grandes tipos de formaciones que acompañan a los Sagrados Titulares en esta comunidad (tabla 4): de un lado, la fuente sonora vocal, vislumbrando interpretaciones desde saetas, «antiguas» o flamencas, romances de la Pasión, pregones, sentencias, hasta *Misereres* o *Stabar Mater* polifónicos interpretados por diferentes grupos vocales; y, de otro lado, la fuente sonora instrumental, donde encontramos las capillas musicales, bandas de cornetas y tambores, agrupaciones musicales, y bandas de música. (MARTÍN RODRÍGUEZ, 2014, 206).

Para este trabajo, nos centraremos exclusivamente en el desarrollo de las formaciones instrumentales, para el cual se empleará la tipología que expone Carmona (1993) acerca de los diferentes conjuntos instrumentales de la Semana Santa. En primer lugar, Carmona cuenta que, la introducción de instrumentos musicales a las procesiones, tiene un origen muy antiguo, aunque los documentos no prueban su aparición hasta principios del XVI. Un ejemplo de la música procesional de esta época son las «trompetas dolorosas», que no eran más que clarines, entre dos y cuatro, que marcaban cuándo había que detenerse o iniciar la marcha durante la procesión (CARMONA, 1993, 9). Esta información la amplía Gutiérrez, quien aporta la aparición, en este mismo siglo, de los «tambores templados» en los desfiles procesionales, considerando que pudiera ser un paso previo al empleo de la marcha lenta (2009, 78). Tanto las «trompetas dolorosas», como los «tambores templados», fueron desapareciendo de la Semana Santa andaluza con el transcurrir de los años, aunque hoy en día, aunque muy escasamente, sobrevive esta tradición en algunas localidades de la comunidad (CARMONA, 1993, 9).

Tabla 4. Fuentes sonoras de la Semana Santa en Andalucía.

VOCAL	INSTRUMENTAL
<ul style="list-style-type: none">• Saetas• Romances de la Pasión• Pregones• Sentencias• Música sacra polifónica	<ul style="list-style-type: none">• Capillas musicales• Bandas de cornetas y tambores• Agrupaciones musicales• Bandas de música

(Elaboración propia)

Siguiendo con los tipos de formaciones de Carmona, las capillas musicales se ubican como una de las más antiguas de la Semana Santa, así como los grupos de cantores que

interpretaban salmos y motetes durante las procesiones más sobrias (CARMONA, 1993, 9). Ejemplo de ello en la actualidad es el acompañamiento musical de la Capilla Musical *Ars Sacra* y el Grupo de Voces Graves *De Profundis* al Santísimo Cristo de la Fundación de la hermandad sevillana de Los Negritos (Gente de Paz, 2022a).

Como apunta Castroviejo (2016, 469), se torna difícil conciliar una definición correcta sobre lo que es la música de capilla. Atendiendo a su forma compositiva, no ofrece gran complejidad para su ejecución, y no se caracteriza por un ritmo adecuado para la marcha, como se puede observar en las composiciones para los distintos tipos de bandas. Para encontrar la definición a esta música, estipula que tampoco se puede prestar atención a la plantilla instrumental, pues, aunque generalmente está establecido en trío (oboe, fagot y clarinete), son diversas las combinaciones que se pueden apreciar. Sin embargo, si nos centramos en el carácter de esta música, la cual es, en su gran mayoría, sombría y reflexiva, puede que nos acerquemos a la explicación de este término. De esta forma, Castroviejo nos ofrece su definición de música de capilla, la cual presenta como prudentemente abierta: «música escrita para trío o cuarteto de viento-madera, generalmente con carácter serio o fúnebre, destinada al acompañamiento procesional» (CASTROVIEJO, 2016, 469).

Esta formación tiene su procedencia en las capillas musicales del Renacimiento, contando por entonces con cantores e instrumentistas de diverso tipo que eran empleados para el acompañamiento de actos y ceremonias tanto civiles como religiosas, aunque estas últimas especialmente (CASTROVIEJO, 2016, 469). La ponente Guerrero (2014), en la conferencia *Al compás de los varaes*, destaca de esta época la capilla musical de la Catedral de Sevilla como la más importante de España, la cual contaba con dos grandes de la música como eran Cristóbal de Morales e Hilarión Eslava. El prestigio de ésta, así como la de Capilla Musical de la Colegial del Salvador, activaron el interés de las cofradías para que esta música acompañara a las procesiones en su estación de penitencia. A través de este hecho, y a la necesidad de poseer instrumentos que posibilitaran tocar y andar al mismo tiempo, se comenzaron a utilizar la chirimía y el bajón, entre otros. Según Castroviejo (2016, 470-471), encontramos del siglo XVIII en la Capilla Musical del Salvador, la configuración instrumental de dos oboes y fagot, predecesores de los instrumentos mencionados, y, posteriormente, se sustituye uno de los oboes por el clarinete, determinando la formación considerada «clásica» que predomina en la actualidad.

Se puede señalar en último lugar, que los grupos de música de capilla procesionan generalmente acompañando a las hermandades consideradas como las más sobrias o serias (BORRALLO, 2016, 83), aunque también son contratadas para otros actos como vía crucis, traslados, o subidas de algún Cristo o Virgen a sus andas procesionales (CASTROVIEJO, 2016, 470).

Expone Carmona (1999, 9) la inexistencia de fuentes que acrediten la fecha exacta en la que se incorporan las diferentes bandas tras los pasos procesionales, encontrando quien ordena su aparición de la siguiente forma: primero, las bandas montadas; en segundo lugar, las bandas de música; y, en último lugar, las bandas de cornetas y tambores, y agrupaciones musicales.

Siguiendo este orden, comenzamos con las bandas montadas, constituida por unos 15 integrantes, y cuya función principalmente era, en el ámbito de la Semana Santa, abrir el paso en el desfile procesional (CARMONA, 1993, 10). Estas bandas se constituyen de forma general por clarines y timbales, cuyo máximo esplendor fue en la primera mitad del XX, comenzando aquí su declive hasta, aproximadamente, finales de los 70. A pesar de este hecho, Castroviejo (2016, 15) recalca algún intento de reconstrucción de este tipo de bandas, los cuales solo se lograron en el caso del Escuadrón de Caballería de la Hermandad de la Paz. Esta banda montada ya no desfila el Domingo de Ramos, como expone *ABC de Sevilla*, por decisión de la Junta de Gobierno de esta Hermandad (COMAS, 2017b).

Se tiene constancia de la existencia de estas bandas montadas, así como de bandas de música, desde el siglo XVIII (CARMONA, 1993, 93). Encontramos, entre 1761 y 1763, en los festejos de la Inmaculada Concepción llevados a cabo en Sevilla, la aparición de un concierto «de música, trompetas y clarines organizado por la Primitiva Hermandad de Nazarenos de Sevilla» (CARMONA, 1993, 93). En esta misma referencia se expresa que, comenzado el siglo XIX, los pasos de Cristo eran acompañados por música de capilla, mientras que detrás de los palios «marchaba una música marcial tocando marchas fúnebres» (CARMONA, 1993, 93). Además de éste se conservan, en el Archivo Municipal de Sevilla, dos escritos con fecha de 17 y 21 de marzo del año 1864, en los que el alcalde de esta ciudad notifica al director de la banda del Asilo de Mendicidad de San Fernando la eximición del pago del asilo, por haber otorgado a las hermandades de Nuestro Padre Jesús del Silencio y a la de Montesión «la banda de música de ese establecimiento que V. S. tan dignamente administra» (CARMONA, 2000a, 10).

Estos documentos suponen la certificación más antigua sobre las bandas de música en los desfiles procesionales de Sevilla (CARMONA, 2000a, 4).

Este tipo de bandas, a excepción de algunos casos, acompañan a la Santísima Virgen tras su palio en Semana Santa, cuya plantilla puede ir hasta las 90-95 personas, considerada una banda grande, 50-60 para una mediana, y entre 40 y 50 para las consideradas como pequeñas (CARMONA, 1993, 10). Se pueden destacar tres bandas de música por su importancia y aporte al desarrollo de este género, así como de la música procesional, como son: la Banda Municipal de Sevilla, considerada la más primitiva de la ciudad por ser la antigua banda del Asilo de Mendicidad de San Fernando (CARMONA, 1993, 93), cuya fundación data de mediados del siglo XIX (CARMONA, 2000a, 4); la del Regimiento de Soria nº9, desde 1986 «presente en multitud de acontecimientos relevantes de la vida institucional y popular de la ciudad, así como de Andalucía» (J. P., 2020), y la que obtuvo mayor relevancia en el ámbito cofradiero; y la banda del Maestro Tejera, inicialmente charanga conocida como la «banda de Serrano», fundada en 1888 por José Tristán Serrano, y que tras su muerte es sucedido por Manuel Pérez Tejera, para entonces consolidada como banda, y que pasa a denominarse popularmente como la del «Maestro Tejera» (CARMONA, 2000a, 13).

En la actualidad destacan, de entre todas las bandas de música que procesionan tras los pasos de palio de las hermandades y cofradías de Sevilla, la mencionada del «Maestro Tejera», con más de 100 años de trayectoria, que acompaña a la Virgen del Subterráneo de la Cena, Nuestra Señora de los Dolores de las Penas de San Vicente, o Madre de Dios de la Palma del Cristo de Burgos, entre otras; o la banda de la Oliva de Salteras, también con más de 100 años de historia, que realiza estación de penitencia junto a palios como el de la Virgen de la Estrella, la Virgen de las Aguas del Museo, o Nuestra Señora del Patrocinio de la Hermandad del Cachorro. También de la localidad de Salteras, la banda de El Carmen, fundada en torno a 1928, que en Semana Santa acompaña musicalmente, además de a la Virgen de la Amargura, a la Caridad del Baratillo, a Nuestra Señora de la Esperanza Macarena, o a la Virgen de la O, a otras hermandades de Sevilla ciudad, y provincia (LUNA, 2022).

Por último, también son reseñables la Banda de Música de Nuestra Señora de la Victoria «Las Cigarreras», creada en 1995, y que procesiona con dolorosas como la Virgen de la Victoria o Nuestra Señora de la Esperanza de Triana (LUNA, 2022); la Banda de la Cruz Roja, cuyo origen data de 1937 (Banda de Música Cruz Roja, s.f.a), que acompaña entre otras, a la Virgen del Rocío de la Hermandad de la Redención y a la Virgen del Rosario de Montesión (Banda de

Música Cruz Roja, s.f.b); la banda de las Nieves de Olivares, una de las más antiguas de Andalucía, con testimonios de su existencia desde 1869 (Asociación Filarmónica Cultural Santa María de las Nieves, s.fa.), acompaña a Nuestra Señora de los Dolores de El Cerro, a la Virgen de los Ángeles de la Hermandad de los Negritos, o la Virgen de Los Gitanos, María Santísima de las Angustias (Asociación Filarmónica Cultural Santa María de las Nieves, s.fb.); y la banda de Santa Ana de Dos Hermanas, con más de 100 años de antigüedad (Banda de Música de Dos Hermanas “Santa Ana”, s.f.a), que procesiona detrás de los palios de la Virgen de la Paz, Nuestra Señora de la Salud de San Gonzalo, o la Virgen de Regla de la Hermandad de los Panaderos (Banda de Música de Dos Hermanas “Santa Ana”, s.f.b).

Finalmente, se atenderá al género de las cornetas y tambores, así como a las agrupaciones musicales, de más reciente creación. Ambas formaciones acompañan en Semana Santa a los pasos de Misterio o de Cristo, además de ser empleadas en numerosas ocasiones para abrir el cortejo procesional (CARMONA, 1993, 10). Empezando con las bandas de cornetas y tambores, la creación y auge de éstas es mérito del compositor Alberto Escámez, quien desde Málaga comenzó a escribir marchas procesionales para este tipo de bandas. Esta evolución se produjo principalmente en 1918 con la fundación de la Banda del Real Cuerpo de Bomberos de Málaga, precursora del estilo, denominado por Gutiérrez (2009) «a cuatro voces» en la comunidad andaluza. Su creador, el jefe del cuerpo, el comandante Joaquín Ramírez, y su primer director, el sargento Antonio Frutos, consagrando su primer desfile procesional en 1920 (GUTIÉRREZ, 2009, 109).

Alberto Escámez López (1896-1970), músico militar y compositor linarense, tras obtener destino como músico de primera en el Regimiento de Infantería de Borbón N.º 17 en 1920, se traslada a la ciudad de Málaga donde comienza la evolución de su carrera artística (LEÓN, 2021, 64). En 1923, publica en la revista malagueña *La Unión Mercantil* una serie de «exaltaciones en forma de plegaria» (LEÓN, 2021, 72), para la Cuaresma, compuestas para piano. Éstas obtuvieron tal fama, que un compositor buen amigo suyo, Bernardo Puyuelo Domener, le pide que las adapte para banda de cornetas y tambores. La banda en cuestión que estrenaría estos arreglos sería la Banda de Cornetas y Tambores del Real Cuerpo de Bomberos de Málaga, comenzando de este modo la relación entre Escámez y la mencionada banda, así como la fundación del género de cornetas y tambores gracias a las composiciones del maestro Alberto Escámez (LEÓN, 2021, 72-73). Este hecho produciría un cambio en el curso de la

música procesional de la Semana Santa de Andalucía, e incluso del territorio español (LEÓN, 2021, 37).

El ejemplo de esta unión nos lo facilita Gutiérrez (2009), quien expone un extracto sacado del archivo de la *Real Archicofradía del dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza* de Málaga, en la que se puede leer, en la marcha *El Santísimo Cristo de la Sangre*, obra de Escámez, la descripción de «marcha lenta para cornetas y tambores a 4 voces», y, más adelante, se especifica «escrita exclusivamente para la Banda del R. C. de Bomberos de Málaga». Este tipo de composiciones se llevaron a Sevilla, donde la Semana Santa estaba viviendo un resurgimiento espléndido, lo que, como consecuencia, hizo que las obras de Escámez se transmitieran por todo el país. A partir de aquí, fueron desapareciendo las bandas de cornetas y tambores de ámbito militar, y en su lugar, fueron apareciendo las bandas civiles, las cuales lograron superar las limitaciones técnicas que pudieron sufrir las militares, y, además, aumentaron en una gran mayoría el número de integrantes (Gutiérrez, 2009, 109-110). Este paso de Málaga a Sevilla se da gracias al Maestro Díaz, militar del Cuerpo de Ingenieros y componente de la propia banda, cuyo destino era Málaga. Al trasladarse a Sevilla, funda la Banda de Cornetas y Tambores de la Policía Armada, tomando como modelo el estilo de la Banda del Cuerpo de Bomberos de Málaga (CARMONA, 2000a, 33). Será entonces cuando estas composiciones se incorporen a la Semana Santa de la capital Hispalense y comience así la formación de un repertorio totalmente cofradiero (CASTROVIEJO, 2016, 436).

La última referencia a este repertorio será por parte de Castroviejo (2016, 15) quien establece que las bandas de cornetas y tambores, en su naturaleza, sólo están formadas por los instrumentos que le dan nombre. Con respecto a esto, destaca únicamente dos excepciones a estas formaciones, la Banda de cornetas, tambores y pífanos de Aviación, durante el siglo XX, y la Banda de cornetas de la Guardia Civil del Cuartel de Eritaña de Sevilla, que a partir de 1960 amplía su plantilla instrumental. Sin embargo, hoy en día esta situación se invierte, pues tan solo la Banda de cornetas y tambores de la Centuria Macarena, y la Banda de cornetas y tambores Esencia, ambas de Sevilla, siguen los cánones estrictos de las cornetas y tambores.

La primera de ellas pertenece a la Hermandad de la Esperanza Macarena, y está estrechamente ligada a la Centuria Romana conocida como los «armaos», de la que existen escritos de su existencia ya en el año 1658 (Hermandad de la Macarena, s.f.). Esta primitiva banda, tras pasar por numerosas reorganizaciones, es reestructurada definitivamente en 1950 por Antonio Rodríguez Pantón, contratado por dicha Hermandad, y que logra la estructura que

permanece hoy en día, así como el estilo intacto de la Policía Armada (CARMONA, 2000a, 33). La Banda de la Centuria Macarena ha acompañado durante todo su desarrollo musical, además de a la propia Hermandad, a las hermandades del Cautivo de Torreblanca, Carmen Doloroso, Las Aguas, San Benito, Los Panaderos, Cigarreras, Montserrat y la Resurrección entre otras muchas (Hermandad de la Macarena, s.f.). En esta misma línea sigue la banda de Esencia, creada en 2006 por un grupo de amigos que sienten predilección por el género de cornetas y tambores y se aventuran a fundar esta formación (Esencia, s.f.), la cual procesiona entre otras cofradías y hermandades, tras el paso de Nuestro Padre Jesús de las Penas de la Hermandad de San Roque, Sevilla (Esencia, 2020).

Las demás formaciones, a pesar de que reciben igualmente esta denominación, están formadas por otros instrumentos de la familia del viento metal (CASTROVIEJO, 2016, 15) como es el caso de algunas de las más importantes como las bandas sevillanas de Las Cigarreras, Tres Caídas de Triana, y Nuestra Señora del Sol, Presentación al Pueblo de Dos Hermanas, o la banda gaditana conocida como Rosario de Cádiz (LUNA, 2022).

De estas bandas mencionadas se pueden resaltar algunos datos, por ejemplo, la creación casi a la par de la banda de Las Cigarreras y del Santísimo Cristo de las Tres Caídas de Triana, 1979 y 1980 respectivamente, las cuales acompañan durante la Semana Santa a una gran cantidad de Imágenes Sagradas de la ciudad en la que se fundan. De la primera, podemos comentar, además de la Hermandad de las Cigarreras a la que está vinculada, el acompañamiento a Nuestro Padre Jesús en Su Soberano Poder de San Gonzalo, Jesús ante Anás del Dulce Nombre, o al Cristo de la Salud de la Carretería. De la Segunda, igualmente, procesiona tras la Hermandad a la que pertenece, la de la Esperanza de Triana, así como detrás de los misterios del Desprecio de Herodes de la Amargura, al Cautivo del barrio de San Pablo, o a la Hermandad de la Trinidad -donde coincide con Las Cigarreras- entre otras (LUNA, 2022). La banda de cornetas y tambores Nuestra Señora del Sol, vinculada a la Hermandad del Sol de Sevilla, surge en 1975 con intención de preservar el estilo de la Policía Armada y, actualmente procesiona en la ciudad Hispalense tras el Cristo del Desamparo y Abandono del Cerro del Águila, además de tras el Santo Cristo Varón de Dolores de su Hermandad (Sol...por Sevilla siempre, s.f.).

Otra de las bandas citadas es la de Nuestro Padre Jesús en la Presentación al pueblo, que nace en 1988 en la localidad sevillana de Dos Hermanas, perteneciendo a la hermandad de esta ciudad, de la que toma su nombre (Presentación Dos Hermanas, s.f.a). Ésta desfila

principalmente en la provincia de Sevilla, acompañando en la capital hispalense a Nuestro Padre Jesús de las Penas, de la Hermandad de la Estrella (Presentación Dos Hermanas, s.f.b). En última instancia, la joven Banda de Cornetas y Tambores Nuestra Señora del Rosario Coronada, de Cádiz. Esta banda surge en 1996, aunque no toma el nombre de la Patrona de la ciudad gaditana hasta 1998, y, un año más tarde, es amadrinada por la recién tratada banda de la Presentación al Pueblo (Rosario de Cádiz, s.f.). Rosario de Cádiz procesiona fundamentalmente tras las cofradías de dicha provincia, aunque recientemente acompaña al misterio de la Hermandad de las Aguas (CÁCERES, 2018), el Lunes Santo, y al Cristo de la Sed del barrio de Nervión, en su salida el Miércoles Santo (Hermandad del Stmo. Cristo de la Sed. Nervión, s.f.).

El género que queda por describir, el de más reciente creación, surge en Sevilla en 1960 de la mano del Brigada José Martín Martín, a quien se le encarga la reorganización de la banda de la Segunda Comandancia de la Guardia Civil de Eritaña. El Brigada Martín añade a la plantilla trompetas, trombones, platos, saxofón y gaita, enriqueciendo instrumentalmente a la banda, lo que le permitió adaptar para esta nueva formación un mayor número de marchas, y creando, sin tener consciencia de ello, el género de «agrupación musical» (CARMONA, 2000a, 38). La gran popularidad que adquirió la banda de la Guardia Civil, como se conocía por entonces, hizo que tuvieran una cantidad inmensa de contratos tanto en Sevilla, como en la provincia. Desde esta evolución, en la década siguiente, es tal su apogeo, que consigue ampliar su plantilla hasta los 80 integrantes, lo que le permitía desdoblarse en un mismo día para cubrir dos ubicaciones diferentes. Una buena parte del éxito de esta banda fueron las adaptaciones de las marchas que interpretan, como por ejemplo de *Campanilleros*, *Macarena*, *Semana Santa*, *Saeta*, *Esperanza*, entre otras, llegando a realizar la grabación de un disco en 1974 (CARMONA, 1993, 87-88). Desgraciadamente, en 1975, debido a los atentados de la banda terrorista ETA, el Gobierno de España trasladó a la Segunda Comandancia Móvil de Eritaña a Logroño, finalizando así, tanto su asistencia en la Semana Santa andaluza, como su trayectoria musical (CARMONA, 2000a, 38-39).

Será tras la creación de la agrupación musical de la Guardia Civil cuando comiencen a incrementarse este tipo de formaciones, como por ejemplo la fundación en 1963 de una banda de cornetas y tambores que, cinco años después, se convertiría en la prestigiosa agrupación musical Santa María Magdalena de Arahál (CARMONA, 2000a, 39), cuyo nombre se puso en honor a la Patrona de dicha ciudad (Agrupación Musical Santa María Magdalena, s.f.). El que fuera su director, Manuel Rodríguez Ruíz, fue quien acuñó el concepto de «agrupación

musical», lo que supuso toda una revolución en el mundo de la música cofrade. Fue tal la fama, lograda meritoriamente, que esta agrupación musical obtuvo contratos por toda la provincia sevillana, así como en la Semana Santa de Sevilla acompañando a la Hermandad de la Redención, de San Benito, de Montesión, y a la Hiniesta, entre otras (MARMOL, 2015). En la actualidad, la única procesión que realiza en Sevilla es acompañando musicalmente al Santísimo Cristo de la Buena Muerte, de la Hermandad de la Hiniesta, con quien celebra esta Semana Santa 45 años de acompañamiento (Gente de Paz, 2022b).

Destacamos algunas de las agrupaciones musicales que más presencia tienen en la Semana Santa, aunque de más corta trayectoria, como la de Virgen de los Reyes, que cumple 42 años desde su creación en 1980, cuyo nombre era el de Nuestro Padre Jesús Despojado de sus Vestiduras, que, tras separarse de la Hermandad de Jesús Despojado, cambia su nombre al de la Patrona de la ciudad de Sevilla (CARMONA, 2000a, 39). Ésta tuvo su primer acompañamiento el 12 de octubre de 1980 tras la Virgen del Pilar de San Pedro, y, actualmente, realiza estación de penitencia con hermandades como la de Jesús Despojado, Resucitado o con el Señor de la Salud y Buen Viaje de la Hermandad de San Esteban (LUNA, 2022).

Otro ejemplo es la creada en 1978 como Banda de Cornetas y Tambores Nuestra Señora del Juncal, y tras percatarse del exitoso estilo de la Guardia Civil en las procesiones sevillanas de, entre otras, la agrupación Santa María Magdalena de Arahál, en 1984 toma la decisión de convertirse al joven género de las agrupaciones musicales. Poco más tarde se vincula a la hermandad de la Redención, que procesiona por las calles de Sevilla el Lunes Santo, pasando a denominarse Agrupación Musical Nuestro Padre Jesús de la Redención (La Redención 1978, s.f.). La próxima Semana Santa sonará su música tras los misterios de Redención y Montesión en Sevilla, así como en otras partes de la geografía andaluza (RENEDO, 2019). Otra de las agrupaciones de la ciudad es Nuestra Señora de la Encarnación, que se funda en 1982 con el nombre de San Benito, desaparecida cuatro años más tarde, y reorganizada en 1991, cuyo primer acompañamiento procesional fue con el Cristo de la Sangre de la hermandad a la que pertenece (CARMONA, 2000a, 41). Por último, una agrupación que ha logrado hacerse hueco en la Semana Santa de Sevilla a base de esfuerzo y un gran trabajo, la Agrupación Musical Nuestro Padre Jesús de la Pasión, de Linares, la cual acompaña el Lunes Santo al Cautivo de Santa Genoveva (IGLESIA, 2022) y a la Hermandad del Carmen en sus Misterios Dolorosos, el Miércoles Santo (Musicofrades, 2021).

3. EL ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL DE LOS PASOS PROCESIONALES EN LA SEMANA SANTA ANDALUZA: TIPOLOGÍA, DESARROLLO HISTÓRICO Y PRINCIPALES PROTAGONISTAS

Como explica Francisco Javier Gutiérrez Juan, director de la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla, sobre el origen de la música procesional: «no es posible determinar una fecha de cuándo se produce el primer acompañamiento musical de una procesión, porque, para ello, sería necesario determinar cuándo se produce la primera procesión» (Andalucía Información, 2015). No obstante, ya en 1538 encontramos en las Reglas de la Hermandad de la Vera Cruz de Sevilla el empleo de las comentadas, en el epígrafe anterior, trompetas dolorosas. Éstas serán utilizadas durante todo el siglo XVI en las procesiones, detrás de las andas de su Crucificado (GUTIÉRREZ, 2009, 78), así como los tambores templados, incluidos en la Hermandad del Santo Entierro para ambientar con su sonoridad ronca el desfile procesional de entonces (CARMONA, 2000b, 7-8).

Entre las formaciones que procesionan en la Semana Santa de Andalucía, ya se comentó la antigüedad que recibían las capillas musicales, que acompañan generalmente a Cristo en las hermandades y cofradías más sobrias de la festividad religiosa. Santos (2020) recoge que es a finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando la interpretación de la música instrumental en las ceremonias eclesiásticas tiene un desarrollo considerable. La función de éstos era la de alternar con los cantantes durante el culto externo, encontrando un ejemplo de ello a mediados del XVIII en la procesión del *Corpus Christi* de Sevilla, donde se cita que participaron: «el maestro de capilla, siete cantores y seis niños de coro (seises)» (SANTOS, 2020, 57) junto a «tres bajonistas y dos músicos con chirimías u oboes» (SANTOS, 2020, 57). De esta misma práctica existen ejemplos en las catedrales de Málaga y Córdoba. En la catedral malagueña, de 1770, se descubren unos estatutos que establecen la alternancia de los ministriles y los cantores durante su interpretación en las procesiones. Por otro lado, en Córdoba en 1810, existe un informe capitular en el que se denuncia la supresión de la parte vocal en el canto del *Te Deum*, la cual era interpretada en las procesiones externas por la parte instrumental (SANTOS, 2020, 58-60).

A pesar de estos acompañamientos procesionales de los que se tiene constancia, como resuelve Francisco Javier Gutiérrez, este tipo de formación no interpreta marchas procesionales en sus acompañamientos a los pasos (Andalucía Información, 2015). Se tiene constancia que, durante los siglos XV y XVI, las capillas musicales de las cortes y catedrales, además de interpretar la música en la misa y el oficio, eran las encargadas del acompañamiento procesional, aunque las piezas, al no contar con información, no pueden catalogarse como marcha (GUTIÉRREZ, 2009, 23). A esto, hay que sumarle las diferentes combinaciones en la

plantilla que encontramos desde ya el siglo XVII hasta nuestros días, a pesar de establecerse la «capilla clásica» con oboe, clarinete y fagot (CASTROVIEJO, 2016, 270).

Lo más probable fuera que la capilla musical, con alternancia de cantores o sin ella, interpretara adaptaciones de obras para coro, como las de *Christus y Miserere*, del *Christus factus est* del padre Jaime Manuel Mola, la primera, y del padre José Nemesio Otaño y Enguino, la segunda (CASTROVIEJO, 2016, 272). Ruibérriz de Torres (2021) expone que, en el siglo XVI, y hasta el comienzo de la composición de piezas independientes en el XVIII, los grupos de ministriles de las capillas musicales interpretaban con sus instrumentos de viento «versos» tomados de partes corales durante las procesiones. Estos versos o versillos son piezas cortas que eran tocadas por el órgano para suplir al coro, que es precisamente lo que hacían los ministriles durante la ceremonia procesional.

Será desde el siglo XVIII cuando se comiencen a componer piezas para este tipo de formación instrumental, y sin parte vocal (CASTROVIEJO, 2016, 272). Entre las composiciones conservadas de más antigüedad encontramos las dedicadas a Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Hermandad de El Silencio de Sevilla, ocho piezas cortas de carácter homorrítmico a tres voces del siglo XVIII, cuya autoría se otorga al fagotista y ministril de la Capilla Musical de la Colegiata del Salvador, Francisco de Paula Solis (FÉLIX, 2021). Según Ruibérriz de Torres (2021), compuestas para dos oboes y un fagot, están agrupadas en dos juegos de cuatro canciones, las cuales podrían haber sido creadas como versos instrumentales para alternarse con los versos cantados de los salmos. El autor llega a esta conclusión debido a la tonalidad de estas piezas, todas en *la menor*, y a la finalización de todas en la nota *mi*, ubicando esta obra en el cuarto tono salmódico (RUIBÉRRIZ DE TORRES, 2021).

A partir del siglo XX se comienzan a recuperar piezas del repertorio de la música de capilla, como por ejemplo las que Castroviejo (2016, 471) recoge en su manual sobre repertorio procesional: *Adagio procesional al son de dos obueses y fagot* y *Canto penitencial para el Vía Crucis a la Cruz del Campo*, ambas anónimas fechadas entre el siglo XVII y XVIII; *Canto para la Cofradía del Mayor Amor de la Cárcel Real* y *Cristo del Santo Crucifijo*, de la misma época y dedicadas a hermandes ya desaparecidas de Sevilla; *Canción a tres para dos obueses y baxón para la procesión del Jueves Santo*, anónima del XVIII; y del siglo XIX, *Motete para los Oficios de Tinieblas del Jueves Santo en la S.I. Catedral de Sevilla*, de Pedro Santillana, y *Miserere*, de José Ramón de Prados.

Sin embargo, incluso del siglo XX, no se tiene consciencia de la autoría de ciertas piezas o de su origen, pues en muchas de ellas, o en notas de prensa de principios de siglo, únicamente aparecen tituladas como «miserere» o «motete», entre otros. La práctica que comienza ya en el XVIII de componer piezas independientes para los grupos de música de capilla, o los también llamados versos instrumentales, se amplía y ratifica en el siglo XX. Destacamos de las primeras décadas las composiciones de Manuel Font Fernández y Vicente Gómez Zarzuela; tras ellos, Enrique García Silva y Antonio Pantión; y a finales de siglo, algunos como Paulina Ferrer, José Manuel Delgado o Juan Antonio Pedrosa (CASTROVIEJO, 2016, 272-473).

Con respecto al resto de formaciones musicales, éstas acompañan a las Sagradas Imágenes interpretando marchas procesionales, género que surge a mediados del siglo XIX debido al comienzo del acompañamiento, de forma más habitual, de bandas de música, tanto civiles como militares (GALIANO-DÍAZ, 2019, 149). A pesar de ello, el origen de la forma marcha, según Gutiérrez (2009, 23), está ligado al ámbito militar y viene a comprender el hecho de realizar música para que un conjunto de personas camine de forma acompasada. De este modo, el género marcha nace no con fines artísticos, sino claramente funcionales. Según su funcionalidad encontramos una gran variedad de tipología, pero, centrándonos en la marcha procesional, ésta puede ser definida como «marcha lenta con carácter religioso compuesta para ser interpretada como acompañamiento en los desfiles procesionales» (GUTIÉRREZ, 2009, 77). Galiano-Díaz (2019, 151) amplía este concepto exponiendo que, la música procesional, de una forma muy general, no deja de ser una música funcional cuyo objetivo es el acompañamiento de los actos llevados a cabo por las cofradías y hermandades, bien sea para la representación de la Pasión, Muerte y Resurrección, o para procesiones de gloria.

Se puede marcar el principio del acompañamiento de bandas militares tras las hermandades y cofradías sevillanas sobre el 1848, con la venida de los Duques de Montpensier a la ciudad, los cuales sentían una gran simpatía por este tipo de formaciones y pretendían atribuir mayor ostentación a los desfiles procesionales. Estas bandas militares tomaban los arreglos de marchas fúnebres de grandes compositores de música culta, así como marchas fúnebres escritas para estas formaciones, publicados en revistas de la época como *El Eco de Marte*, *La Lira* o *Gaceta Musical de Madrid* (GALIANO-DÍAZ, 2018a, 181). Otero (2012, 242) hace una división de las marchas fúnebres del siglo XIX: las mencionadas adaptaciones de marchas fúnebres como las de Chopin, Thalberg, Taboa, Beethoven, etc.; marchas con títulos en los que se vislumbra alguna escena de la Pasión, como *La Caída* (1877) o *De Herodes a Pilatos* (1885); otras en los que el compositor plasma recuerdos o momentos de dolor que ha

vivido, como por ejemplo, *A la memoria de mi padre*, *Pobre Carmen*, y *Último adiós*; marchas que tratan sobre héroes y personajes importantes de la localidad o a nivel nacional, como *Daoíz* y *Velarde* o *A la memoria del General Chinchilla*; y por último, las adaptaciones de óperas conocidas, destacando *Tosca*, *Juana de Arco*, *Don Sebastián*, o *Jone*.

Galiano-Díaz (2018, 181-182) resalta esta última, *Jone*, como una de las pocas obras que ha perdurado en el repertorio andaluz desde el siglo XIX hasta la actualidad. Esta supone un arreglo de Álvaro Milpiger del Acto IV de la ópera de Errico Petrella, *Jone*, publicado en la revista *El Eco de Marte* en 1867 con el título: «*Marcha fúnebre de la ópera Jone del maestro Petrella*» (GALIANO-DÍAZ, 2019, 155). Un año más tarde, en 1868, el pianista Rafael Cebreros, natural de Córdoba, compone la que se confirma como la primera marcha de procesión, y la más antigua que se conoce, dedicada a la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla (OTERO, 2012, 242-243). En la *Marcha fúnebre* de Cebreros, en su parte para piano que se conserva en la Biblioteca Nacional, se puede observar la siguiente inscripción: «Esta marcha está escrita expresamente para la Semana Santa de Sevilla y se ejecuta todos los años por las bandas militares que acompañan a las cofradías de dicha capital» (GUTIÉRREZ, 2009, 79). Galiano-Díaz (2018a, 182) explica que esta marcha, compuesta en la forma minueto trío con introducción previa, sienta las bases de la marcha procesional.

Hasta el descubrimiento de esta obra de Rafael Cebreros, se creía que la marcha procesional más antigua dedicada a una hermandad era *Quinta Angustia*, de José Font Marimont, y *Piedad*, de Eduardo López Juanrranz, de 1895 y 1896 respectivamente (GALIANO-DÍAZ, 2019, 156). Se tiene constancia de una obra anterior de Font Marimont, titulada *Marcha fúnebre* dedicada a la hermandad sevillana de la Carretería en 1887, aunque no se ha descubierto a día de hoy la partitura. Años más tarde compone *Quinta Angustia*, denominada así de forma popular por ser dedicada a la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla, aunque realmente lleva por título *Marcha fúnebre*. Esta marcha presenta unas características particulares que contribuyen significativamente al desarrollo del género de las marchas procesionales en el siguiente siglo: por un lado, la modulación en el trío hacia el homónimo mayor del minueto, y, por otro lado, la adjudicación de mayor importancia a instrumentos graves de viento-metal, como trombón, bombardino y tuba, en la parte B de la sección primera, anticipándose el autor a una de las características fundamentales de la marcha procesional: el fuerte de bajos (GALIANO-DÍAZ, 2018a, 183).

De este mismo año hallamos la marcha fúnebre dedicada a la Hermandad del Valle, *Coronación de Espinas*, compuesta por Manuel Lerdo de Tejada, el que fuera maestro de Capilla del Palacio de San Telmo. Este organista tuvo una relación muy estrecha con Vicente Gómez-Zarzuela, quien, dos años más tarde, crearía la popular marcha de *Virgen del Valle* (CASTROVIEJO, 2016, 120). Esta marcha de Gómez-Zarzuela se tituló inicialmente *Marcha fúnebre a la memoria de Alberto Barrau*, en recuerdo de este cantor, y amigo del compositor, que perdió la vida en un accidente marítimo en el río Guadalquivir. Esta icónica marcha posee un mayor enriquecimiento armónico que las compuestas en esta época, y muestra cambios en la forma minueto-trío, pues suprime tanto la reexposición del tema primero del trío como el retorno al minueto (GALIANO-DÍAZ, 2018a, 183). Tal como dice Otero (2012, 243), «por sus proporciones muy medidas, su expresividad y elegancia en el discurso, ha quedado con toda justicia como una de las clásicas del repertorio».

Un mes después de estrenarse esta marcha, el 20 de mayo de 1897 (GALIANO-DÍAZ, 2019, 169), el director musical del Batallón de Cazadores de Segorbe nº12, Ramón González Varela, compone la marcha *El Señor de Pasión*. Ésta supone la primera marcha que indica el nombre de un titular, aunque realmente su dedicatoria está enfocada, según se manifiesta en la partitura original: «a los hermanos de esta cofradía» (CASTROVIEJO, 2016, 121). La última marcha procesional que se dedica a una hermandad hispalense, aunque actualmente no se tiene noticia de su paradero, corresponde a *La Victoria*, de José Bermudo Vilches en 1898 (GALIANO-DÍAZ, 2019, 169). Esta marcha fúnebre es dedicada a la titular de la Hermandad de las Cigarreras, Nuestra Señora de la Victoria, cuyo estreno correría a cargo de la Banda de Ingenieros, la que acompañaría procesionalmente a la Hermandad en el Jueves Santo (CASTROVIEJO, 2016, 121-122). Con este hecho, José Bermudo inicia un nuevo camino hacia la dedicatoria de marchas a Imágenes Sagradas, es decir, a las advocaciones de Cristo y la Virgen titulares de las hermandades y cofradías, produciéndose un incremento acelerado de este tipo de composiciones (OTERO, 2012, 244).

Este aumento de la composición de marchas que son dedicadas a las hermandades y cofradías de la Semana Santa de Andalucía tiene un mayor impulso en las provincias de Jaén, Cádiz, Córdoba, Granada y, como ya se ha tratado, fundamentalmente en Sevilla. En la ciudad de Ubeda (Jaén) localizamos a Victoriano García Alonso, destacando entre sus composiciones *El Sepulcro*, dedicada a la Cofradía del Santo Entierro, y *La expiración*, a la cofradía que lleva el mismo nombre, ambas de 1897. El aspecto que lo caracteriza es que, si bien están denominadas como marchas fúnebres, están compuestas en modo mayor. Un año antes, y para

la Semana Santa de Cádiz, nace la marcha fúnebre *Piedad* de la mano del director de la banda de Alabarderos, Eduardo López Juanrranz. También de la zona gaditana en esta época, Damián López Sánchez, uno de los compositores que favoreció la evolución de la marcha de procesión en esta provincia, y del que solo se tiene constancia la marcha fúnebre de *La Saeta*. A pesar de encontrar en el catálogo de dicho autor unas diecisiete marchas de este estilo, solo sobrevive la mencionada, dedicada a la Hermandad del Nazareno de Cádiz y suponiendo la primera que incluye una saeta ejecutada por instrumentos (GALIANO-DÍAZ, 2019, 163-165).

Desplazándonos a Córdoba, predomina Eduardo Lucena con su marcha *Un recuerdo*, quien es seguido por tres compositores de renombre. Juan Antonio Gómez Navarro, maestro de capilla de la Catedral de Córdoba y profesor de Manuel López Farfán, que compone dos marchas fúnebres: *¡El alma de mi alma!* (1890), una de las primeras que se interpretan e incluyen fuerte de bajos; y *¡Cuánto te amaba!* (1896), dedicada al recuerdo de su madre. El segundo de ellos, Cipriano Martínez Rücker, creador del Conservatorio de Música de Córdoba, encontrando entre sus obras dos marchas procesionales dedicadas al Santo Entierro de la ciudad: *Marcha fúnebre* op.21 (1895) y *Marcha fúnebre* op.35 (1898). Por último, el tercer compositor cordobés será Rafael de la Torre Brieva, quien fuera el primer director que tuvo la Banda Municipal de Jaén, y cuya primera marcha fúnebre se titula *El Viernes Santo*, dedicada también a la Hermandad del Santo Entierro. Finalmente, en la ciudad granadina, se tiene constancia de una marcha fúnebre compuesta por José Moral en 1898, pero no se puede confirmar que ésta sea la primera dedicada a una hermandad de Granada (GALIANO-DÍAZ, 2019, 165-166).

Paralelamente a esta evolución musical, es imprescindible mencionar que, a partir de la Revolución conocida como *La Gloriosa*, en 1868, la Semana Santa comienza un camino de ascensión hacia el futuro, cuyo ejemplo a seguir será la Hermandad de la Macarena. Por influencia de esta hermandad y sobre todo del artista Juan Manuel Rodríguez Ojeda, quien llena de color la Semana Santa de Sevilla, se dividieron las cofradías en dos tipos: de un lado, las serias, de negro, cola o ruan, y, por otro lado, las de capa, es decir, las populares de barrio (PASTOR, ROBLES y ROLDÁN, 2021, 221-222). A este hecho hay que sumarle la desaparición del sistema de gremios, aquel que funda gran parte de las cofradías barrocas, lo que supone que aquellas que sobreviven, lo hacen gracias al gran fervor que ha fecundado entre los vecinos. Estas hermandades de barrio van a crear, entre finales del XIX y durante todo el siglo XX, una estética y escenificación propias que las diferencia de las demás, derrochando alegría y llenando

de lujo sus cortejos procesionales, en contraposición con el espíritu penitencial acético de las hermandades más céntricas (CanalSurMás, 2022).

En esta misma línea, la música que acompañaba a las procesiones se transforma por la intervención de grandes compositores como los hasta ahora tratados, o, como veremos posteriormente, grandes del siglo xx como los hermanos Font, con piezas importantísimas como *Amarguras o Soleá Dame la Mano*, López Farfán con su carácter popular, o Beigbeder con su estilo clásico. Es aquí donde nos encontramos con el surgimiento de una festividad popular brillante, que trae consigo: la fundación de nuevas hermandades y con ello, nuevos días de salida en la Semana Santa (PASTOR, ROBLES y ROLDÁN, 2021, 221-222); unos desfiles procesionales con una estética reorganizada, tanto estilística como estéticamente, influyendo de forma directa en la escenificación y teatralidad de las hermandades en la calle; y, sobre todo, en el afianzamiento de la marcha procesional (GALIANO-DÍAZ, 2019, 163).

Un fenómeno que merece mención aparte es la creación de las centurias. Castroviejo (2016, 123) nos ofrece un extracto de una publicación de 1960, en *El Correo de Andalucía*, en el que se indica la existencia de cuatro centurias de romanos ya a finales del XIX, con bandas de cornetas y tambores, que procesionaban todos los días en las distintas hermandades de la Semana Santa de Sevilla. Éstas eran conocidas como las centurias romanas de Clemente, de Manzano, de Román y de «El Chivo», siendo esta última la más antigua, y por su habitar en el barrio de la Macarena, era quien acompañaba a la Virgen de la Esperanza en su salida procesional.

A pesar de que se tiene constancia de centurias procesionando por Sevilla ya a finales del siglo XVI, como la de la Hermandad del Santo Entierro, y mediados del XVII, la de la Hermandad de la Macarena, no será hasta a mitad del siglo XIX cuando se comience a popularizar el acompañamiento de estas centurias detrás de los pasos de Cristo (Redacción Élite Diario, 2019). Sin embargo, la parte musical era más bien una especie de charanga o banda de música reducida (CASTROVIEJO, 2016, 124), puesto que, no es hasta la llegada de Alberto Escámez, cuando surja el género de cornetas y tambores y se una a estas centurias. Existen fotografías o litografías de la época donde se puede observar la Centuria de José Manzano portando instrumentos de viento, tanto metal como de madera, o recibos de cobros de entre 1872 a 1876, en el Archivo de la Hermandad de Montserrat, donde en uno, la centuria aparece como «Charanga de armaros», y en otro, la firma de Manuel Vargas, director de la Banda de música de la Esperanza (CASTROVIEJO, 2016, 124).

Ya en el siglo XX la Centuria de la Macarena sí que cuenta únicamente con estos dos instrumentos, cornetas y tambores, al igual que la banda que acompañaba la Hermandad de la Amargura para acompañar al misterio Desprecio de Herodes en 1903, cuyo contrato está firmado por José Tristán, propietario de una famosa banda de este género. Una vez concluye la primera década de este siglo, este acompañamiento procesional de las centurias se va desvaneciendo, aunque en 1928 se hace un intento frustrado en la Hermandad de San Benito, o en la década de los 40 en la Amargura (CASTROVIEJO, 2016, 124). En la actualidad, tanto en la provincia de Sevilla como en la de Córdoba, aún sobreviven algunas centurias romanas, como es el caso de Marchena, Alcalá del Río, Montilla, o Puente Genil (Redacción Élite Diario, 2019).

Volviendo a la marcha procesional, será en el siglo XX cuando esta forma se consolide y se valore la importancia que en ella recae en la puesta en escena de los desfiles procesionales (DE LA TORRE, 2017, 34). En estos primeros años la marcha *Jone* tendrá una gran notabilidad, pues es la que más se interpreta, además de señalar otras como *A la memoria de mi padre*, de Font Fernández; de Manuel Font de Anta, *Camino al Calvario*; *Juana de Arco* de Gounod (CARO, 2017, 12); *Spes Nostra* de López Farfán; la *Marcha Fúnebre a Nuestro Padre Jesús de la Pasión*, del gran Joaquín Turina; y la popular *Virgen del Valle*, de Vicente Gómez-Zarzuela (CASTROVIEJO, 2016, 136).

Una marcha que merece especial distinción es *A la memoria del General Chichilla*, compuesta por Francisco Soler Ridaura en recuerdo de José Chinchilla y Díez de Oñate, militar muy querido en Sevilla (CASTROVIEJO, 2016, 136). En esta marcha de principios de siglo, 1902, Soler incluye el toque de Oración, ejecutado por cornetas, lo que brinda un carácter más religioso a la obra y abre un nuevo camino en las marchas procesionales: la creación de las marchas con cornetas y tambores. Esta tipología, quizás menos fúnebre por ser más brillante y con más sonoridad, tendrá un gran número de seguidores, que irán otorgando a la marcha procesional una mayor marcialidad, potencia e influencia (OTERO, 2012, 244-246).

Con la aparición de cuatro marchas procesionales de gran popularidad en la Semana Santa de Sevilla, como son *Soleá dame la mano* (1918), *Amarguras* (1919), *Pasan los campanilleros* (1924) y *La Estrella Sublime* (1925), se va estandarizando el repertorio y cada vez se encuentra menos variedad, en comparación con los años anteriores (CASTROVIEJO, 2016, 174). La primera de ellas, *Soleá dame la mano*, del maestro Manuel Font de Anta, que muestra una clara influencia de la música popular y el folclore andaluz (RODRÍGUEZ, 2018), o, en boca

de Manuel Marvizón, introduce «el sentir andaluz en la música de Semana Santa» (Canalsur, 2018). Este compositor se inspiró en la saeta que un preso de la antigua cárcel del Pópulo le cantó a la Esperanza de Triana a la vuelta a su templo por el barrio del Arenal. Esta saeta decía: «Soleá, dame la mano por las rejas de la cárcel, que tengo muchos hermanos huérfanos de padre y madre» (Canalsur, 2018). Esta marcha fue escuchada en la Semana Santa de 1921 por Igor Stravinsky, quien tras su audición dijo: «estoy escuchando lo que veo, y viendo lo que escucho» (RODRÍGUEZ, 2018). También atribuida a Manuel Font de Anta, pero compuesta un año después de la recién comentada, la marcha *Amarguras*, considerada el himno de la Semana Santa de Sevilla (El Palquillo, 2019). Esta obra, dedicada a la Virgen de la Amargura de Sevilla, refleja y describe musicalmente «el pasaje de la calle de la Amargura, el camino al Calvario que Jesús de Nazaret realizó para llegar a la cruz, en cada nota y en cada acorde» (COMAS, 2019).

Desde su creación, tanto Soleá dame la mano como Amarguras, siempre han gozado de la admisión y estimación como dos de las indispensables de ser interpretadas en la Semana Santa, sin embargo, la marcha que obtuvo mayor trascendencia fue *Pasan los campanilleros*, de Manuel López Farfán (CASTROVIEJO, 2016, 175). Considerada por Castroviejo como otro de los himnos de la Semana Santa, esta marcha obtuvo una gran fama en un tiempo muy corto, como ninguna otra (CASTROVIEJO, 2016, 186). En ella, dedicada a la Hermandad de las Siete Palabras de Sevilla, Farfán incluye *En la cima del Monte Calvario*, copla cantada regularmente por el Coro de Campanilleros «Nuestra Señora de la Soledad», de Castilleja de la Cuesta (VERGARA, 2019). Otras de las marchas populares y revolucionarias de Manuel López Farfán, todas de 1925, son: *La Estrella Sublime*, en la que emplea un violín y acompañamiento de cornetas y tambores; *La Esperanza de Triana*, también con acompañamiento de cornetas y tambores, que incluye una saeta para violín, y canto, aunque a boca cerrada; o *El Dulce Nombre*, donde introduce coro, además de un instrumento muy poco habitual, la ocarina (CASTROVIEJO, 2016, 191).

Se dice de Manuel López Farfán que era un compositor valiente y rompedor, que, aunque fue un revolucionario del panorama musical cofrade andaluz, eso le llevó a ser un incomprendido (Canalsur, 2018). La música procesional actual le debe a este compositor la reinvención que hizo sobre la forma marcha (Canalsur, 2015), pues contribuye notablemente a la evolución de este género hacia unas formas más avanzadas, más progresistas (CARMONA, 2000b, 78). «Siguiendo la senda de López Farfán, Pedro Braña, Gámez Laserna y Pedro Morales Muñoz crearon la banda sonora de la Semana Santa de los último 50 años» (Canalsur, 2018), sin olvidarnos de Alberto Escámez para el género de cornetas y tambores. Estos

compositores han dignificado el repertorio cofrade con obras de una calidad indescriptible, contribuyendo, magníficamente, al patrimonio musical de la Semana Santa de Andalucía, de España, y de muchas partes del mundo (Canalsur, 2015).

En la actualidad, según el compositor pontanense Antonio Moreno Pozo, podríamos encuadrar a la música cofrade en un estilo «neorromántico», donde se entremezclan elementos del pasado, romanticismo e incluso impresionismo. En este sentido, la música procesional es tratada de forma descriptiva, relacionada estrechamente con el poema sinfónico, es decir, describiendo momentos de la Pasión de Cristo, o instantes señalados de la estación de penitencia. La producción de marchas de procesión, en los primeros años del siglo XXI ha sufrido un acrecentamiento de un año para otro (Canalsur, 2015), pues desde 2003 se une la recuperación de una gran cantidad de música del pasado, con la creación de obras de compositores recientes con una nueva estética (Andalucía Información, 2015). Esto trae como consecuencia la aparición de «marchas a la carta», como expone Moreno Pozo, repartiéndose la importancia entre el acompañamiento musical de la obra, y el empleo del costalero sobre ella (Canalsur, 2015).

Ejemplo de ello podemos destacar a Abel Moreno, músico militar y compositor que es situado, en el ámbito de la música procesional, junto a grandes figuras como Farfán, Gámez Laserna o Pedro Morales (LASTRUCCI, 2021). En 1985 compone *Hermanos Costaleros*, marcha dedicada los costaleros de la Hermandad de los Estudiantes de Sevilla, cuya cuadrilla fue la primera en «meterse debajo del paso» siendo hermanos costaleros (Canalsur, 2018). El ritmo de esta marcha se basa en el paso de los costaleros, como dice el propio autor, «los costaleros van como una marcha militar, a paso ordinario», ayudándose de este ritmo para andar más cómodamente (Canalsur, 2015). Por otro lado, también de Abel Moreno, *La Madrugá*, marcha que describe el discurrir de las hermandades durante «la mágica noche sevillana» (Canalsur, 2018).

A lo largo de los años se ha ido creando y recogiendo un enorme patrimonio musical para el acompañamiento de los cultos externos de estas hermandades y cofradías, pudiendo destacar de entre las manifestaciones musicales que aquí se dan, las marchas de procesión y las saetas, ambos tipos, o géneros musicales, fundados y desarrollados en este ámbito religioso-popular. En consecuencia, tanto las marchas de procesión, como las bandas que realizan su interpretación, se convierten en elemento de identidad de Andalucía, «sonidos e imágenes que, a su vez, se proyectan al exterior» (GALIANO-DÍAZ, 2019, 151).

Tal y como hemos examinado, la marcha procesional, según su utilidad, es empleada para facilitar el paso uniforme de los costaleros y cargadores debajo de los pasos. En este sentido, se diferencian dos tipos diferentes de marchas: por un lado, las marchas que acompañan a los pasos, o tronos, con la figura de Cristo, generalmente compuestas para bandas de cornetas y tambores o agrupaciones musicales; y las marchas cuyo destino es acompañar a los pasos de palio que llevan la imagen de la Virgen, interpretadas por bandas de música. Se diferencian unas de otras, básicamente, en su aspecto organológico, pues cada formación emplea una plantilla instrumental diferente (MARTÍN, 2014, 211-212). De este modo, podríamos hacer una clasificación de este género en función de los diferentes tipos de instrumentación que encontramos en la Semana Santa: para banda de cornetas y tambores, para agrupación musical y para banda de música (GUTIÉRREZ, 2009, 89).

Por último, como expone Martín, las marchas procesionales compuestas en Andalucía, unido a la forma y estilo de las formaciones musicales que las interpretan (agrupaciones musicales, bandas de cornetas y tambores, bandas de música), «constituyen los principales elementos diferenciadores que se toman de esta práctica musical andaluza para la construcción y proyección de su imagen hacia el exterior» (MARTÍN, 2014, 211). Sin embargo, aunque no consta un esquema formal universal, la mayor parte de las marchas procesionales están compuestas siguiendo la estructura de la forma minueto: Introducción (opcional); tema A; tema B; Reexposición del tema A; Trío; y Coda (opcional) (GALIANO-DÍAZ, 2018b, 288).

Tabla 5. *Estructura generalizada de las marchas procesionales.*

FORMA MINUETO					
Introducción (Opcional)	Tema A	Tema B	Reexposición de A	Trío	Coda (Opc.)

(Elaboración propia)

4. RELACIONES INTERPERSONALES EN EL SENO DE LAS COFRADÍAS: LA APORTACIÓN DE LOS «HERMANOS COSTALEROS» A LOS ANDARES DE LOS PASOS

Con motivo de acercarnos al tema que aquí se trata, es preciso conocer la estructuración de las cuadrillas de costaleros y la organización de los capataces. A este respecto, es más que necesario tener conciencia de las consecuencias que traen consigo la aparición del fenómeno de los hermanos costaleros, que favorecen el surgimiento y evolución de los andares de los pasos procesionales, tal y como veremos más adelante.

De este modo, podemos percibir que el factor humano es indispensable en la organización de una salida procesional, pues en cada paso existen una serie de cargos o denominaciones que asigna a cada persona un lugar y una función determinada. Podemos empezar nombrando a las personas que se encargan de llevar o portar las Sagradas Imágenes, las cuales dependen del ámbito geográfico al que pertenezcan. La historiadora Amparo Rodríguez expone que, en la parte de Andalucía oriental, por influencia de la zona levantina, los pasos o tronos son cargados sobre el hombro, empleando también una horquilla, que es un elemento castellano que aún se utiliza en esta Semana Santa. Y, por otro lado, en la parte andaluza occidental, debido a la gran influencia sevillana, exceptuando los tronos malagueños, los pasos se cargan con los llamados costaleros. Éstos eran personal del puerto cuya ocupación era la de cargar y descargar los barcos con su gran fuerza, y que, debido al costal, trozo de tela que se colocaban en la cabeza para no hacerse daño en el cuello, reciben su nombre (Canalsur, 2021a).

A lo largo de los siglos, los costaleros eran llamados «profesionales» o «asalariados», pues eran alistados en las procesiones de entre los obreros del muelle, gremio de portadores (El Correo, 2017b) o fábricas de harina, cemento, etc. (Canalsur, 2021a), para realizar el duro trabajo que supone cargar un paso procesional. Estos eran miembros de cuadrillas especializadas, así como personas del entorno del capataz, a los que se les entregaba una compensación económica por su labor, estipulado en un contrato (El Correo, 2017b). Esto cambió el 17 de abril de 1973, cuando el Cristo de la Buena Muerte de la Hermandad de los Estudiantes de Sevilla fue portado por hermanos costaleros, es decir, miembros de dicha hermandad que pagaban su papeleta de sitio (R.S., 2021), 250 pesetas de la época, para poder salir en la procesión (SALAS, 2016). Reunieron un total de 36 costaleros, de entre 16 y 30 años (R.S., 2021), dirigidos por Salvador Dorado alias «El Penitente», lo que supuso para los

hermanos una nueva manera de formar parte del cortejo (PASTOR, ROBLES y ROLDÁN, 2021, 313-314).

Este hecho supuso toda una revolución en la Semana Santa, influyendo directamente en la forma de andar y llevar los pasos (R.S., 2021). La concepción que tenían los costaleros asalariados, que compatibilizaban un paso por día con su labor profesional en los muelles o en la fábrica, era muy diferente a la de los hermanos costaleros, quienes aspiraban a que su cofradía fuera la que más luciera. En este sentido, los hermanos perfeccionan la forma de andar y comienzan a coreografiar movimientos aprovechando el auge de la música procesional (Canalsur, 2021f). Este cambio de asalariados a hermanos costaleros hizo que poco a poco el resto de hermandades fueran optando por esta opción (R.S., 2021) como, por ejemplo, el Gran Poder, en la Madrugá de 1975, era cargado por hermanos costaleros, gran cambio que coincidió con la última Semana Santa dentro del régimen franquista. Dos años más tarde, en 1977, se implantaría en la Coronación de Espinas y la Macarena, a los que le seguirán otras cofradías que alargarían la lista comenzada por los Estudiantes cortejo (PASTOR, ROBLES y ROLDÁN, 2021, 313-320).

Los costaleros que conforman la cuadrilla, es decir, «el conjunto de hombres que sacan procesionalmente los pasos de una cofradía» (BURGOS, 2014, 31), reciben varios nombres dependiendo del lugar que ocupen debajo del paso: pateros, fijadores, corrientes y costeros (El Correo, 2017b). Antes de adentrarnos en definir cada uno de ellos, es importante exponer las cuatro partes de un paso: la parte anterior, denominada «delantera», donde normalmente se sitúa a los costaleros más altos; la posterior, que sería la «trasera»; y los francos laterales, el «costero derecho» y el «costero izquierdo» (BURGOS, 2014, 54).

Hablamos en primer lugar de los «pateros», hombres de confianza del capataz y con una gran experiencia en este oficio que van situados, como su nombre indica, en las patas del paso: dos en la delantera y dos en la trasera (costero derecho y costero izquierdo en ambos casos). Su importancia recae en que, a la hora de girar o revirar el paso, el patero es el encargado de mover la pata, o «llamarse», a las órdenes de su capataz. A su lado, encontramos los «fijadores», que se denominan así porque fijan el trabajo del patero, acompañándolo y ayudando en el movimiento (El Correo, 2017c). Tratándolo siempre desde un punto de vista transversal, los costaleros que van en los extremos de las trabajaderas son llamados «costeros», los que se encuentran inmediatamente a su lado, los ya citados «fijadores», y en el centro, entre éstos, los «corrientes» (BURGOS, 2014, 54). Dependiendo de su longitud, el paso llevará, o calzará (como

se dice en el argot cofrade), más o menos costaleros. Por tanto, en un hipotético paso de ocho trabajaderas, que son los listones de madera ubicados en el interior del paso, entre costero y costero, donde el costalero coloca su cuello para levantar las andas (El Correo, 2016), y contando con cinco costaleros por cada una, la distribución quedaría tal y como se puede observar en la tabla 6.

Tabla 6. Organización de los costaleros dentro del paso.

		DELANTERA						
	1 ^a	Patero	Fijador	Corriente	Fijador	Patero	1 ^a	
	2 ^a	Costero	Fijador	Corriente	Fijador	Costero	2 ^a	
	3 ^a	Costero	Fijador	Corriente	Fijador	Costero	3 ^a	
COSTERO	4 ^a	Costero	Fijador	Corriente	Fijador	Costero	4 ^a	COSTERO
IZQUIERDO	5 ^a	Costero	Fijador	Corriente	Fijador	Costero	5 ^a	DERECHO
	6 ^a	Costero	Fijador	Corriente	Fijador	Costero	6 ^a	
	7 ^a	Costero	Fijador	Corriente	Fijador	Costero	7 ^a	
	8 ^a	Patero	Fijador	Corriente	Fijador	Patero	9 ^a	
		TRASERA						

(Elaboración propia)

Usualmente, cada paso suele estar formado por, al menos, dos cuadrillas, las cuales se van alternando durante el recorrido procesional (FIGUEROA, 2018). Estas sustituciones se conocen en el mundo del costal como «relevo», el cual está estipulado en la zona y hora aproximada en la que se deben de realizar, siempre por orden del capataz, y significando el descanso los costaleros durante el recorrido (El Correo, 2017d). En este sentido, las funciones que son asignadas a cada costalero, a la hora de su relevo, se suele sustituir por uno que cumpla su misma función, sobre todo si se trata de la labor de los pateros. De igual modo ocurre con el costalero encargado de llevar la voz, mandar los cambios, o llamado también «vocero». Éste tiene la gran responsabilidad de ordenar los cambios de movimiento que desea que la cuadrilla

realice al compás de la música, así como animar y motivar al resto de costaleros durante la estación de penitencia (FIGUEROA, 2018).

El paso es dirigido por el capataz, cuyo nombre indica que es el que «manda, organiza y gobierna» la cuadrilla de costaleros, y que deriva de igual modo de los oficios del muelle (El Correo, 2017e). La primera responsabilidad para el capataz es la de «igualar», que se refiere a ordenar por estatura a los costaleros y otorgarles un sitio debajo del paso, proceso que realiza trabajadera por trabajadera. Para una buena «igualá» es necesario que el costalero calce el zapato que llevará puesto el día de la salida procesional (BURGOS, 2014, 43). Existe, sobre todo en Sevilla, una gran competencia a la hora de igualar en alguno de los pasos que procesionan en la Semana Santa, un gran número de personas que ansían portar las Sagradas Imágenes a las que procesan su fe.

Volviendo a los capataces, éstos cuentan con un equipo de ayudantes que poseen funciones diversas, siendo los más habituales: el segundo capataz, el listero y los contraguías (El Correo, 2017e) «El segundo», como se le denomina, es el primero en la cadena de mando, por detrás del capataz principal, y suele ser la persona de más confianza de éste (El Correo, 2017f). Por su parte, el «listero» es el encargado de anotar los nombres de los costaleros a la hora de igualar, y la trabajadera donde se ubica, así como llevar el control de la asistencia en los ensayos. Por último, situado en la trasera del paso, el «contraguía», cuya función es la de ayudar en el mando del paso. Normalmente hay varios contraguías, los cuales repiten las órdenes del capataz, que se sitúa en la delantera, por si las últimas trabajaderas no han oído bien las instrucciones (El Correo, 2017g).

5. MÚSICA Y COREOGRAFÍA EN LA SEMANA SANTA SEVILLANA: EL CASO DE LA BANDA DE CORNETAS Y TAMBORES DE LAS CIGARRERAS

5.1 LA BANDA DE CORNETAS Y TAMBORES NUESTRA SEÑORA DE LA VICTORIA «LAS CIGARRERAS»

En los últimos años de la década de los 70, comienzan a desaparecer las bandas militares y de los Cuerpos de Seguridad del Estado de una forma continua, y con celeridad, en las procesiones (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, s.f.a). Este hecho trae consigo, desde el seno de las hermandades, el nacimiento de bandas de cornetas y tambores propias, formadas por jóvenes, normalmente hermanos de la cofradía. Este incremento en la afición por las bandas que se da en este periodo, coincide de forma casi paralela, con la creación del fenómeno de los hermanos costaleros (SILVA, 1983, 27).

Durante el año 1979, la Hermandad de Las Cigarreras decide fundar, con su grupo joven, la banda de cornetas y tambores Nuestra Señora de la Victoria «Las Cigarreras» (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, s.f.a). El instigador de este proyecto fue Antonio González Ríos, diputado de juventud de aquella época que promulgó la actividad musical del grupo joven de la hermandad, unos catorce o quince jóvenes, y que aparece muy vinculado a la banda desde sus comienzos. Los primeros instrumentos de la formación se consiguieron gracias a recolectas, por parte del grupo joven, y ayudas de la Junta de Gobierno de la Hermandad de Las Cigarreras, dinero que también fue empleado para la confección de los primeros uniformes (Las Cigarreras, 2022). En sus inicios, no se decantan por ningún estilo en concreto, es decir, se combina el estilo de cornetas de la Policía Armada con el de agrupación musical de la Guardia Civil. De este modo, las marchas a interpretar pertenecían a ambas bandas, y la instrumentación empleada era diversa: cornetas y tambores, trompetas, cajas y platos. Esto se alarga hasta en 1983 que, con la llegada de Manuel Pardo, antiguo componente de la banda de la Policía Armada, se decide dejar atrás el estilo de la Guardia Civil y centrarse únicamente en el de cornetas y tambores (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, s.f.a).

A lo largo de la primera década (1979-1989), Manolo Pardo trabaja de oído, con estos ilusionados jóvenes, las marchas más famosas del repertorio de la Policía Armada, y, además, extrae numerosas obras que se habían interpretado escasamente por dicha banda. Debido a la inexistencia de formación musical, se pide la colaboración a varios músicos profesionales, entre los que se puede destacar a Bartolomé Gómez Meliá. Tanto éste, como Pardo, estimulan a varios de los componentes de la banda para que comiencen a aprender solfeo, con el objetivo de

hacerse responsable de la dirección musical. Entre estos encargados encontramos a Dionisio Buñuel Gutiérrez, Jorge Martín Puerto y Antonio Puelles Oliver. Podemos destacar al primero de ellos, Dionisio, quien se hace cargo de la dirección en 1985, y que en la actualidad permanece aún en ella (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, s.f.b).

En el año de finalización de su primera década, en 1989, encontramos un artículo escrito por Antonio Silva en *La Cuaresma de ABC* en el que la banda de Las Cigarreras es tratada como una banda «clásica joven que goza de creciente popularidad por su calidad» y prestigio al acompañar a los pasos de Cristo y misterio de la Semana Santa de Sevilla (SILVA, 1989, 45). En este documento, se incluye una entrevista a Antonio González Ríos, director en aquel momento, quien comenta la gran hazaña de su banda al conseguir cumplir diez años de recorrido, y que, la futura meta, sería formar a nuevas generaciones y brindarle conocimientos musicales amplios (SILVA, 1989, 46). Además, se resalta el premio otorgado en 1981 por el Consejo General de Hermandades y Cofradías, el «Nazareno de plata», por su pureza en el repertorio y su forma de proceder como banda de cornetas y tambores (SILVA, 1989, 45).

Comenzados los años noventa, concretamente en 1992, la dirección de la banda pasa a manos de Francisco Javier González Ríos y Dionisio Buñuel Gutiérrez. En este año, también se crea la Banda Juvenil de Las Cigarreras, actualmente denominada Sagrada Columna y Azotes. Un año más tarde, la banda realiza una gira por EE.UU. y Canadá (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, s.f.c). gracias al que fuera su representante, Gary Bedell, actuando en grandes ciudades como Toronto, Ottawa, Niágara o Nueva York (Redacción Gente de Paz, 2013). En 1995 se funda la Banda de Música María Santísima de la Victoria, lo que daría lugar, en 1996, a la creación de la Asociación María Santísima de la Victoria, la cual comprendería todas las formaciones musicales de la Hermandad de Las Cigarreras. Poco más tarde, se añadiría a la dirección de la banda de cornetas y tambores el músico Pedro Manuel Pacheco Palomo (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, s.f.c).

De esta segunda época (1989-1999) se puede destacar el inicio de la Escuela de Música (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, s.f.c), la que comienza siendo un «Aula» que se crea para que los integrantes de la banda reciban cursos de solfeo, con el objetivo de que la banda progresara y destacara musicalmente (CARRASCO, 1998, 54). Durante este periodo, y a pesar de haber seguido el estilo de la Policía Armada, se produce el asentamiento del estilo de Las Cigarreras, sin estridencias, con un sonido dulce, fluido y limpio, pero que a su vez mantiene la potencia sonora y la expresividad interpretativa. Este periodo es considerado como

el más rico en composiciones, conformando lo que se conoce como «repertorio clásico de Las Cigarreras», del cual hablaremos más adelante. Dicho repertorio se sigue interpretando actualmente en su totalidad siendo muy solicitadas, como expone la propia banda, detrás de los pasos (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, s.f.c).

En la tercera década de vida de la banda (1999-2009), se incorporan a la dirección musical David Álvarez García y Vicente Moreno Albaladejo. Es entonces cuando se establece el «Taller de Marchas “El Pentagrama”», donde se tratan todos los temas relativos a la formación musical. Este grupo de trabajo está dividido en dos áreas: la operativo-funcional y la técnico-artística. La primera de ellas, atiende a la organización diaria de los ensayos, diseño del calendario, actualización del archivo, e incorporación de nuevos miembros, entre otras funciones. La segunda, es decir, el área técnica-artística, es la encargada de buscar y probar instrumentos nuevos, investigación acerca de las técnicas de interpretación más adecuadas, búsqueda de métodos de estudio y mejora de la ejecución musical (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, s.f.d).

Podemos resaltar en este periodo la consolidación de la Escuela de Música de Las Cigarreras, así como, a causa del vigesimoquinto aniversario de la fundación de la banda, la presentación de la nueva formación escénica. Esto se produce en el concierto ofrecido en el Palenque de la Expo 92, con la siguiente disposición: instrumentos encargados de la parte armónica sentados; tras ellos, las primeras voces de cornetas y la percusión; y, en primicia, el director musical delante de la banda (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, s.f.d).

A partir de 2009, año en el que se aborda la cuarta década (2009-2019), se incorporan a la banda instrumentistas con formación musical académica y se vinculan a la misma compositores profesionales. Esto trae consigo una gran cantidad de conceptos musicales novedosos, los cuales requieren de una adaptación por parte de los intérpretes aficionados de la banda. En cuanto a la dirección musical, estará formado por Vicente Moreno Albaladejo, Pedro Manuel Pacheco Palomo, Rafael Vázquez Mateo y Dionisio Buñuel Gutiérrez. Estos directores musicales, junta a los ayudantes de dirección (personas responsables de cada cuerda de instrumentos), reciben distintos seminarios de dirección de orquesta y banda con José Manuel Jódar Marín para complementar su formación musical (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, s.f.e).

En lo que a evolución musical se refiere, en los primeros años de la creación de la banda se interpretan marchas recuperadas de la Policía Armada, del Real Cuerpo de Bomberos de

Málaga y muchas obras inéditas de Alberto Escámez López, Pascual Zueco Ramos y Ramón Montoya Alegre. Poco tiempo después, se comenzó a componer marchas para la interpretación específica de Las Cigarreras. La primera marcha propia de la banda fue compuesta por Bienvenido Puelles Oliver en 1982, titulada *Cristo del Soberano Poder*, aunque su estilo es el característico de la Guardia Civil. Una vez se consolida el estilo de cornetas y tambores, conservando las trompetas para complementar a las voces graves, Bienvenido Puelles Oliver compone varias marchas para este tipo de formación: *Virgen de la Victoria*, *Virgen de la Salud*, *Jesús ante Anás*, *Santísimo Cristo de las Tres Caídas*, *Réquiem*, *El Prendimiento*, o *¡Y Tú, Estrella!* (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, s.f.a).

En la segunda década, Bienvenido Puelles Oliver se consolida como compositor regular de la banda e impulsor del nuevo estilo musical que estaba germinando con Las Cigarreras, pudiendo resaltar algunas obras como *Macarena*, *Esa espina de tu cara*, *Mi Cristo para Sevilla o Triana llora tus Penas*. Además de las de este autor, se suman al repertorio marchas de diferentes compositores, cada uno con su sello característico: *Ego Sum* o *Azotes*, de Francisco Japón Rodríguez y Jorge Martín Puerto, respectivamente; *Amor de Madre*, *Eucaristía* y *Refúgiame* del compositor Francisco Javier González Ríos; *Resignación* o *Maestro* de Dionisio Buñuel Gutiérrez; o, de Pedro Manuel Pacheco Palomo, *Divina Pastora de Cantillana* y *Madre de Dios*. De entre todos, por los recursos armónicos empleados y la innovación presentada en cada una de sus obras, destaca Francisco Javier González Ríos, en concreto, su marcha *Amor de Madre*, la cual es considerada por la banda como un himno. Por último, es importante reseñar la incorporación en esta época de una tercera voz, en un registro grave, de trompetas (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, s.f.c). lo que permite al compositor una mayor riqueza armónica.

Ya en la tercera década se añaden a la instrumentación de cornetas y tambores con trompetas, el trombón y el bombardino, brindando un abanico de posibilidades aún mayor. En este periodo destacamos *Noches de Lunes Santo*, marcha compuesta por Bienvenido Puelles Oliver a modo de homenaje por el vínculo entre la cuadrilla del misterio de su Hermandad de San Gonzalo y su banda de Las Cigarreras. Algunos autores que han dejado su huella en esta década son Rafael Vázquez y José Manuel Reina con *Por Triana Soberano*; *Sagrado Decreto* de Nicolás Turienzo; o *Por Sevilla Coronada* y *La trabajadera de metal* de David Álvarez García. Sin embargo, la marcha más representativa de esta etapa es *Costalero del Soberano* de Pedro Manuel Pacheco Palomo, quien se asienta como compositor asiduo de esta banda con

otras obras como *Sobre los pies te lleva Sevilla*, *Jesús en Su Prendimiento*, o *Al Señor de la Sagrada Cena* (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, s.f.d).

Durante la cuarta década, se toma la decisión de instrumentar todo el repertorio con el objetivo de conseguir, mediante la división de las voces por instrumento y voz, un tratamiento del sonido más cercano al empleado en una orquesta. La consecuencia de ello se traducirá en una sonoridad plena, llena de matices, y con un mayor beneficio armónico. Además, se introducen instrumentos de percusión como campanas tubulares y triángulo, entre otros, y efectos sonoros como la maza en plato, elementos que se han ido añadiendo en función de las necesidades de las nuevas composiciones. Por tanto, la instrumentación de la banda, que ha perdurado hasta la actualidad, está formada por cornetas y tambores con acompañamiento de trompetas, trombones, tubas y diferentes instrumentos de percusión (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, s.f.e).

Desde entonces, se ha incrementado notoriamente tanto la colaboración de grandes compositores como la cantidad de obras de nueva creación. Algunas de ellas que se puedan destacar son: *Y fue azotado*, de Francisco Ortiz Morón y Sergio Larrinaga Soler; *María Reina y Madre* o *En mis recuerdos...* de Pedro Manuel Pacheco Palomo; *Cordis Mariae y Madre Cigarrera* de Rafael Vázquez Mateo; de Carlos Puelles Cervantes, *Llora la Esperanza*; *Prendido y Lux Aeterna* de Francisco Javier Torres Simón; o la tetralogía, inspirada en el juicio de Jesucristo, compuesta por Cristóbal López Gándara: *Ante Anás... El Hijo de Dios*, *Ante Caifás... El Hijo de Dios*, *Ante Herodes... El Hijo de Dios*, y *Ante Pilatos... El Hijo de Dios* (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, s.f.e).

Actualmente, la banda se encuentra en la que será su quinta década de historia, cuyo inicio se ha visto afectado por la pandemia de la COVID-19. Sin embargo, y a pesar de haber estado prácticamente dos años sin vida musical, la trayectoria de la banda ha seguido el camino que ya desde la anterior época venía marcando (SEMANA SANTA RADIO | @PacoJimenezG, 2022). Podemos destacar dos estrenos que se han llevado a cabo este año 2022, y que se añaden al habitual repertorio de Las Cigarreras, como son *Crucifixus*, obra de Cristóbal López Gándara que está dedicada a la Hermandad de la Carretería (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, 2022); y *¡Victoria!* de Manuel Jesús Guerrero Marín y José Manuel Sánchez Crespillo dedicada a la Virgen de la Victoria de la Hermandad de las Cigarreras (RECHI, 2022).

Desde su creación en 1979, ha producido numerosos trabajos discográficos que se distribuyen tanto en Sevilla y su entorno, como a nivel nacional e internacional. Las grabaciones

discográficas de Las Cigarreras hasta la actualidad son las siguientes: *Consolación y Lágrimas* (1982); *“Misericordia” Marchas procesionales* (1984); *Marchas Procesionales* (1986); *X Aniversario* (1989); *Sentimiento* (1991); *Pasión y Música* (1994); *A Sevilla* (1997); *XX Aniversario* (1999); *Madre Cigarrera* (2002); *Armonía* (2007); *En mis Recuerdos...* (2018); (RODRÍGUEZ RUÍZ, s.f.) *Llena eres de música* (2021) (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, 2021).

En cuanto a la dirección de la banda, hoy en día cuenta con una administración bien definida y organizada, que presta sus servicios para el buen desarrollo y evolución de la formación musical, así como de la regulación de sus numerosos integrantes. En la tabla 7, se puede vislumbrar la distribución de los cargos y funciones de cada miembro, encontrando dos grandes secciones: la dirección general y la dirección musical. (Comunicación personal con Dionisio Buñuel, 23 de mayo de 2022). Hay que aclarar, que no se ha incluido la totalidad de funciones de cada cargo debido a su extensión, por tanto, se han expuesto las consideradas como más relevantes. De igual modo, en la tabla 8 se puede apreciar la instrumentación que emplea esta formación. Actualmente, la banda de cornetas y tambores de Las Cigarreras está formada, aproximadamente, por 150 integrantes, los cuales se dividen generalmente de la siguiente manera: 60 en primera voz, es decir, cornetas; otros 60 como parte integrante del grupo armónico, donde se incluyen trompetas, trombones, bombardinos y tubas; y, por último, en torno a 25 percusionistas (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, s.f.f).

En lo que a acompañamiento procesional se refiere, Dionisio Buñuel Gutiérrez comenta -en una entrevista para *Pasión en Sevilla*- que la evolución de la banda, así como de la música cofrade en general, ha ido de la mano con la de las cuadrillas de costaleros. Esto se traduce en que, hoy en día, incluso las marchas recientes más innovadoras, se adaptan perfectamente al acompañamiento detrás de un paso, y esto es así debido a la exigencia de las propias hermandades, en las que «las cuadrillas de costaleros ya no están mermadas y comienzan a ensayar sus coreografías acompañadas por estas nuevas marchas» (DE LA LINDE, 2019).

Tabla 7. Organización de la directiva de Las Cigarreras

CARGO	FUNCIONES PRINCIPALES
Dirección general	
Director general	<ul style="list-style-type: none"> • Representante institucional de la banda. • Responsable del funcionamiento diario de la banda. • Negociación y firma en los contratos de la banda, junto con la Dirección de Gestión Económica. • Responsable de aceptar las nuevas altas de componentes. • Colabora en las escaletas de salida (crucetas) de las hermandades o entidades, así como el repertorio de las distintas actuaciones.
Director de Gestión Económica	<ul style="list-style-type: none"> • Negociación y firma de contrataciones de la banda. • Contabilidad, presupuesto, compras y <i>merchandaising</i>. • Responsable del funcionamiento del Área de Compras y Materiales.
Director de Personal y RRHH	<ul style="list-style-type: none"> • Responsable del cumplimiento de las normas internas en disciplina, asistencia y uniformidad. • Asigna a los encargados de cada grupo de voces. • Responsable de informar sobre la situación real de la banda, necesidades de plantilla y organización de pruebas de acceso. • Facilita la integración de nuevos componentes, fomentando la convivencia.
Director de Gestión Administrativa (Secretario)	<ul style="list-style-type: none"> • Levanta las Actas en las reuniones de Dirección. • Responsable de documentación administrativa. • Fomenta, desarrolla y coordina los proyectos de acción social. • Expide certificaciones, supervisa la asistencia y registra la distribución de materiales.
Director de Comunicación	<ul style="list-style-type: none"> • Responsable de los contenidos de la página web, redes sociales, y diferentes comunicaciones de interés que se realicen sobre la banda.
Dirección musical	
Coordinador	<ul style="list-style-type: none"> • Conexión entre dirección general y musical. • Coordina las tareas de la dirección musical de la banda. • Programa el calendario de ensayos.
Directores Musicales	<ul style="list-style-type: none"> • Encargados de una sección de la banda (cornetas, trompetas, bajos y percusión). • Desarrollo musical de su sección y detección de necesidades. • Responsables de revisión y actualización instrumental. • Recepción de nuevas composiciones y entrevista con el autor. • Dirección y programación de conciertos.
Ayudantes de Dirección Musical y Colaboradores	<ul style="list-style-type: none"> • Desarrollo de tareas específicas durante los ensayos de grupo. • Responsables de afinar su sección en cada ensayo o actuación. • Recepción y distribución de partituras y material necesario.

(Elaboración propia)

Tabla 8. Organización instrumental de Las Cigarreras

PRIMERA VOZ				
Cornetas				
Primera forte A	Primera forte B	Primera piano	Primera quintos	Segunda voz
GRUPO ARMÓNICO				
Trompetas		Bajos		
Primeras	Segundas	Trombones	Bombardinos	Tubas
PERCUSIÓN				
Tambores		Bombos		

(Elaboración propia)

En este sentido, el director de Las Cigarreras -en un Podcast de *ABC de Sevilla*- explica que la banda se ha sabido adaptar y ser versátil en aquellos pasos procesionales a los que acompaña en su estación de penitencia durante la Semana Santa, los cuales tienen diferentes discurrir por las calles de Sevilla (Las Cigarreras, 2017). Para ello, la banda posee un amplio repertorio de marchas procesionales que permite adaptarse a cualquier cofradía (SEMANA SANTA RADIO | @PacoJimenezG, 2022), pudiendo dividirse en: «marchas clásicas», con los primeros compositores de este tipo de formación como son Alberto Escámez, Pascual Zueco Ramos o Ramón Montoya; «marchas propias de corte clásico», de Dionisio Buñuel, Bienvenido Puelles, o Francisco Javier González Ríos; y «marchas propias más contemporáneas» de autores como Cristóbal López Gándara, Pedro Manuel Pacheco o Rafael Vázquez, entre otros (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, s.f.g).

En la tabla 9 se expone la trayectoria de la banda de cornetas y tambores Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras en su acompañamiento a diferentes hermandades de la Semana Santa de Sevilla, desde sus comienzos hasta el año más reciente (Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras, 2017b; 2017c; 2017d; 2017e).

Tabla 9. *Acompañamiento musical de Las Cigarreras en la historia*

AÑO	HERMANDADES A LAS QUE ACOMPAÑA
1980	Sagrada Cena, San Gonzalo (cruz de guía) y Las Cigarreras
1981	Sagrada Cena, San Gonzalo, Los Panaderos y Las Cigarreras
1982 -1983	Sagrada Cena, San Gonzalo, La Bofetá, Los Panaderos, Las Cigarreras y El Cachorro
1984	Sagrada Cena, La Bofetá, Los Panaderos y Las Cigarreras
1985	Sagrada Cena, San Gonzalo, La Bofetá, Los Panaderos y Las Cigarreras
1986-1993	Sagrada Cena, San Gonzalo, La Bofetá, Los Panaderos, Las Cigarreras y La Carretería
1994-1996	Sagrada Cena, San Gonzalo, La Bofetá, San Bernardo, Las Cigarreras, La Carretería
1997-2002	Sagrada Cena, San Gonzalo, La Bofetá, San Bernardo, Las Cigarreras, La Carretería y La Trinidad (Sagrado Decreto)
2003-2007	Sagrada Cena, San Gonzalo, La Bofetá, Los Panaderos, Las Cigarreras, La Carretería y La Trinidad (Sagrado Decreto)
2008-2022	La Misión, Sagrada Cena, San Gonzalo, La Bofetá, Los Panaderos, Las Cigarreras, La Carretería y La Trinidad (Sagrado Decreto)

(Elaboración propia)

5.2 «LOS CAMBIOS» EN LOS MISTERIOS EN LOS QUE PROCESIONA LAS CIGARRERAS: SAN GONZALO, LOS PANADEROS Y EL SAGRADO DECRETO

En este apartado se puede vislumbrar el estudio que se ha realizado gracias a la información obtenida en las entrevistas elaboradas para esta investigación, las cuales serán citadas debidamente con la leyenda expuesta en la metodología del presente trabajo. Antes de comenzar con el punto clave de este estudio, es necesario aclarar que, en Sevilla, los movimientos que realizan los pasos de misterio son denominados como «los cambios», de ahí el nombre de este epígrafe. Por tanto, para evitar la designación de «coreografía», a lo largo del mismo se empleará este término acuñado en dicha ciudad. De igual modo, aunque esta información fue facilitada en la Introducción de este documento, se presenta en la tabla 10 la selección de los entrevistados, su leyenda, y la labor que desempeña.

Tabla 10. Información sobre los entrevistados.

ENTREVISTADO	LEYENDA	OCUPACIÓN	APÉNDICE
Carlos Puelles Cervantes	ECP	Manda los cambios en el misterio de San Gonzalo	2.A
Manuel García Díez	EMG	Manda los cambios en el misterio de La Trinidad	2.B
Sergio Abela Andrade	ESA	Manda los cambios en el misterio de Los Panaderos	2.C
Dionisio Buñuel Gutiérrez	EDB	Director General de Las Cigarreras	2.D

(Elaboración propia)

5.2.1 Posibles orígenes de las coreografías de los pasos sevillanos

Al igual que el inicio de las primeras cofradías, o muchos de los aspectos relacionados con la Semana Santa, el origen sobre la primera persona que mandó cambios de movimiento en algún paso de Sevilla, es difuso. En primer lugar, no existe un término concreto para denominar a esa persona, es decir, no existe una palabra para definirlo (EDB), sino, más bien, se le llama «el que manda los cambios» (ECP; ESA) o «quien da la voz» (EMG; ESA).

En segundo lugar, las referencias que se mostraron en el estado de la cuestión, no aportan ninguna información sobre los orígenes de esta manera de proceder de los pasos, aunque sí que se colocaba a Juan Vizcaya y la cuadrilla de San Gonzalo como los pioneros en la introducción de algunos movimientos. Carlos Puelles y Dionisio Buñuel nos cuentan que, antiguamente, «ya los costaleros “profesionales”, bien para descansar y relajar las piernas o bien porque alguien les daba un incentivo para que lucieran el paso de una forma especial en un sitio en concreto» (EDB) y, así, por ejemplo, «hacían el serrucho o levantaban a la música y demás, pero no interpretaban la música, no hacían los cambios con respecto a la música» (ECP). Además, parece claro que «todos estos movimientos distintos se hacían de forma esporádica y muy puntualmente, además de no estar tan perfeccionados como en la actualidad, siendo casi anecdótico su uso» (EDB), por tanto, «a grandes rasgos, y sin entrar en otros análisis más profundos [...] aquí puede estar el origen del fenómeno» (EDB).

En esta misma línea, encontramos a Sergio Abela, quien cree que sería una persona que «yendo debajo, vería a la cuadrilla un poquito más cansada, que no llegaría a cierto punto, y alguien diría “vámonos”, animaría» (ESA). De igual modo, y coincidiendo con Dionisio Buñuel, Manuel García «el Garci» entiende este hecho como una evolución, una manera de hacer que «nace de la necesidad de abrir un poco más el ritmo para desahogar un poco los kilos» (EMG), ya que «antes los pasos se llevaban y ahora se pasean», por lo que «todo eso es una

evolución que creo que, de ahí, nacen esos cambios de ritmo, y a partir de ahí, ya a la forma que se lleva hoy día» (EMG).

A la luz de estos testimonios, queda claro que, aunque no se sabe a ciencia cierta cómo ni por qué comienza esta figura, sí que se conoce que se hacían determinados movimientos, bien para lucir el paso o bien para acomodar el cuerpo del costalero, pero sin interpretación musical. Carlos Puelles nos comenta que Juan Vizcaya, primer capataz hermano de San Gonzalo, en el año 1976 se inventó el «izquierdo», denominado en sus inicios como «inspiración» (ECP). «Uno decía “inspiración”, y se hacía, pero se hacía en medio de la marcha» (ECP). Así, protagonistas como «“La Heidi” o “La Pipi” [el zanco izquierdo del paso del Soberano Poder de la Hermandad de San Gonzalo durante muchísimos años] a la voz de "inspiración" mandaban de forma aleatoria “el izquierdo por delante”» (EDB). A partir de aquí, es decir, en torno a mediados de la década de 1970, «se empezó a avisar para hacer el cambio» (ECP).

En este sentido, se puede apreciar que «los cambios tal como se conocen hoy día, mandados desde abajo por un costalero y consecutivos al son de la música son originarios de San Gonzalo» (EDB). Este matiz es crucial, pues los informantes comentan que «antes se hacían cosas, pero no con la música, se hacía en cualquier parte de la marcha indistintamente, y San Gonzalo lo que hace es darle sentido» (ECP). Concretando esta idea, tanto Carlos Puelles como Dionisio Buñuel, destacan a Bienvenido Puelles, costalero del Soberano y compositor, como el máximo responsable de dar un sentido musical a los cambios de movimiento del misterio de San Gonzalo, donde, según se ha indicado, se le dio forma a este fenómeno de combinar los movimientos con el pulso musical (EDB; ECP).

Sin embargo, al no existir documentos escritos sobre ello, la tradición oral hace que el origen de estos movimientos sea impreciso. Por ejemplo, Sergio Abela nos cuenta que, aunque tiene constancia de lo anteriormente expuesto, que igualmente «siempre se ha escuchado [que el responsable había sido el capataz Juan] Vizcaya en Triana, en San Gonzalo» (ESA), y que también conoce estos hechos por el Barrio de la Macarena. En efecto, este informante indica que también ha escuchado «que el Sentencia fue de los que primero hizo un cambio de sobre los pies a algo distinto» (ESA), haciendo referencia al paso de misterio de la Hermandad de la Macarena. Carlos Puelles indica igualmente que misterios como la Esperanza de Triana, San Benito, o la Macarena, también «hacían cosas» (ECP). Por otro lado, Manuel García expresa que, «documentado como tal no hay, pero me lo creo todo» (EMG), aunque no sepa concretarse

fielmente cuál fue el primer cambio, y dónde, la necesidad es la que hace que nazcan esos cambios (EMG).

Más allá del posible origen de «los cambios» y de la persona que se encarga de mandarlos, hay algunos aspectos que pudieron influenciar en la aparición de dicho fenómeno. Tal y como se adelantó en el apartado 4 de este trabajo, referido a la aportación del nacimiento de los hermanos costaleros a las cofradías, parece claro que este nuevo tipo de costalero influye directamente, según la gran mayoría de los entrevistados, en la aparición de las coreografías o cambios en los movimientos de los pasos procesionales. Para Dionisio, este hecho trae consigo, por un lado, «que el trabajo sea más relajado al poder hacer hasta relevos de cuadrillas completas, lo que hace que prácticamente se pueda realizar este tipo de movimientos casi de manera continuada» (EDB), y, por otro lado, «que al haber ensayos, todo este tipo de cambios se han podido perfeccionar y realizar con más precisión, y mayor combinación de los mismos, llegando a la especialización actual, donde en algunas cuadrillas es su sello de identidad» (EDB).

La aparición de los hermanos costaleros, como dice Manuel García, «influye tanto como para hacer cambios como para no querer hacer cambios» (EMG), es decir, antes «las cuadrillas eran de asalariados, hacían el trabajo, cobraban, y mañana otra, y así sucesivamente» (EMG), y «el hecho de poder contar con un mayor número de personas, con la filosofía del “hermano costalero”» (EDB), cambia totalmente la mentalidad. De manera particular, Carlos Puelles destaca la influencia de este fenómeno en la Hermandad de San Gonzalo, señalando a Juan Vizcaya -primer capataz hermano- como su principal responsable, atribuyéndole, junto a la primera cuadrilla de hermanos costaleros de esta hermandad, el inicio de los cambios vinculados a los elementos constitutivos de la música (ECP). Sin embargo, Sergio Abela opina que puede que influyera, o puede que no, pero que, el caso es que, a la postre, «el paso que llevaba cambios, o que su idiosincrasia era con cambios, los ha llevado con profesionales y los ha llevado con hermanos» (ESA), es decir, que la realización de estos cambios responde, más aún que a la presencia de costaleros «vocacionales» -y no profesionales- a la voluntad de la hermandad de embellecer la marcha o movimiento del paso procesional.

Otro de los aspectos que ha podido influir en este hecho, es el nacimiento de bandas de cornetas y tambores como las de Las Cigarreras o Las Tres Caídas de Triana. Para Dionisio, «cada una a su forma y estilo han sabido acoplarse a las formas de andar de todos y cada uno de los pasos a los que acompañan, convirtiéndose en parte esencial y el complemento perfecto

para que las cuadrillas actuales realicen su trabajo con la mayor excelencia posible» (EDB). Carlos Puelles, para ratificar esta influencia, hace referencia a su padre, Bienvenido Puelles, quien además de ser costalero de San Gonzalo y mandar los cambios, también compone desde sus inicios para la banda de Las Cigarreras, conjugando entonces en una sola persona las dos figuras aparentemente clave para que se incorporen los cambios al movimiento realizado por los pasos procesionales (ECP). Sergio Abela ratifica la influencia, no solo de las bandas de música sino de la producción musical dedicada a las mismas a la hora de que se iniciaran los cambios. A su juicio, lo anterior se materializa en la marcha *Amor de Madre*, la cual, para él, constituye «un antes y un después» en la música cofrade, y por supuesto, en los andares de los pasos (ESA). Con esto, el informante quiere referirse a que, con dicha marcha, el compositor Francisco Javier González Ríos rompe con lo anterior, creando una obra de una riqueza armónica nunca antes escuchada. Y, en este mismo sentido, Manuel García expone, de una forma más general, que «al fin y al cabo, es la evolución de la Semana Santa, es decir, de las cofradías en todas sus parcelas: la música cofrade, la forma de llevar los pasos, las cuadrillas...» (EMG), y que, en cuanto a estas bandas en concreto, tienen un peso importante en este hecho, porque «también nace, digamos, ese estilo de marcha sevillana cofrade» (EMG).

A modo de resumen, se ha podido determinar que -aunque no existe una fecha concreta- antiguamente los pasos realizaban movimientos, pero sin una coherencia musical. El origen de esta unión entre música y movimiento se vislumbra impreciso, ya que -como se ha comprobado- no hay documentos válidos para corroborar este hecho, sino una larga tradición oral. Además, hemos conocido la influencia de la aparición de los hermanos costaleros, así como de la fundación de bandas como Las Cigarreras o Tres Caídas de Triana.

5.2.2 Música y movimiento: catalogación de los cambios y asociación con los elementos musicales

Los tipos de cambios, o de movimiento, que realizan los pasos que han sido seleccionados para este estudio, se describen a continuación. Primeramente, se presentarán los cambios que llevan a cabo cada una de las cuadrillas, los cuales aparecen en la tabla 11. Una vez expuestos, se pasará a la explicación de cada uno de ellos y su relación con los elementos musicales para, en último lugar, sacar un patrón común y destacar las particularidades de cada uno de los andares de estos misterios. Para ello, se seguirá el orden que siguen durante la Semana Santa, es decir, se comenzará con San Gonzalo, que sale el Lunes Santo; seguido de

Los Panaderos, que hace estación de penitencia el Miércoles Santo; y, por último, el Sábado Santo, día en el que sale el misterio del Sagrado Decreto de la Trinidad.

En primer lugar, el misterio de Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder ante Caifás, de la Hermandad de San Gonzalo, en el que Carlos Puelles Cervantes es uno de los encargados de mandar los cambios. Carlos explica que, con su cuadrilla de San Gonzalo, realiza el «izquierdo», «costero corto» y «costero largo», los «tres pasitos» o también llamado «taca-taca», «sobre los pies», y el «vámonos» (ECP). En el segundo misterio, Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder en su Prendimiento, de la Hermandad de Los Panaderos, Sergio Abela Andrade es quien lleva la voz, y cuenta que los movimientos que hace son: «izquierdo», «te lo mando», «costero corto» y «costero largo», «tres pasitos», «sobre los pies», «vámonos» y «salsa panadera» (ESA). El tercero y último de los pasos, es el misterio alegórico del Sagrado Decreto de la Santísima Trinidad, de la Hermandad de la Trinidad, en el que Manuel García Díez, alias «el Garci», manda los cambios cada Sábado Santo. Manuel presenta los cambios que hace como «muy básico»: «izquierdo», «costero corto» y «costero largo», «tres pasitos», «sobre los pies», y «vámonos» o «aire» (EMG).

Tabla 11. *Cambios que realiza cada misterio.*

HERMANDAD	MISTERIO	CAMBIOS
San Gonzalo	Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder ante Caifás	«izquierdo», «costero corto», «costero largo», «tres pasitos» o «taca-taca», «sobre los pies», y «vámonos»
Los Panaderos	Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder en su Prendimiento	«izquierdo», «te lo mando», «costero corto», «costero largo», «tres pasitos», «sobre los pies», «vámonos» y «salsa panadera»
La Trinidad	Sagrado Decreto de la Santísima Trinidad	«izquierdo», «costero corto», «costero largo», «tres pasitos», «sobre los pies», y «vámonos» o «aire»

(Elaboración propia)

Paralelamente a los que mandan los cambios, el Director General de Las Cigarreras, Dionisio Buñuel Gutiérrez, después de estar al frente de la banda durante más de cuarenta años, y haber acompañado a estas hermandades desde hace décadas, sabe perfectamente cuáles son los cambios que realizan estos pasos. Dionisio nos cuenta que, «partiendo de la base, que en cada cuadrilla se denomina de forma diferente a pasos similares» (EDB), de forma general los tipos de movimiento que realizan estos pasos son: «“Sobre los pies” “De costero a costero”», «“Izquierdo por delante”, llamado izquierdo», «“Tres pasitos”», «“Largo o largo panadero”», «“Te lo mando”», y «“Aire”» (EDB).

Una vez expuestos los tipos de movimiento que se realizan en cada misterio, estos serán explicados a continuación. Como se viene comentando a lo largo de este trabajo, las marchas procesionales están compuestas, en su forma más frecuente, en compás cuaternario (4/4). El compás de 4/4 está dividido en cuatro partes, cada una de las cuales se completa con una negra. Por tanto, en un compás de 4/4 tenemos cuatro negras que, si se agrupan en dos grupos de dos negras, se pueden presentar como dos blancas (figura 1). Estos sencillos ritmos serán de gran importancia para la posterior explicación de los cambios, ya que suponen el eje fundamental sobre los que se ejecutan todos los movimientos.

Figura 5.1. *Ritmos básicos de los cambios.*



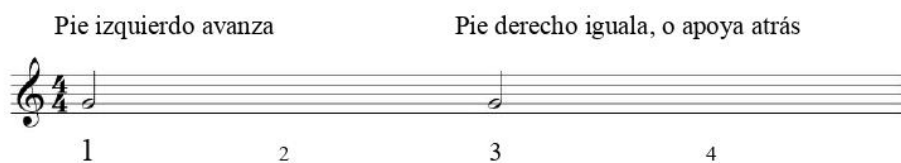
(Elaboración propia)

Los movimientos se van a dividir en función de estas métricas y se organizan, de manera general, en dos grandes grupos: cambios que se hacen a blanca, y cambios que se hacen a negra, siempre realizando estos cambios en la parte fuerte del compás, en otras palabras, en la primera parte de cada compás.

Cambios que se realizan a blancas:

- «Izquierdo»: el pie izquierdo avanza, se adelanta en la primera blanca y, dependiendo del misterio que lo realice, el pie derecho, en la segunda blanca, lo iguala en seco (ESA; EMG), o lo iguala al pie izquierdo y se apoya hacia atrás (ECP).

Figura 5.2. *Notación musical del «Izquierdo».*

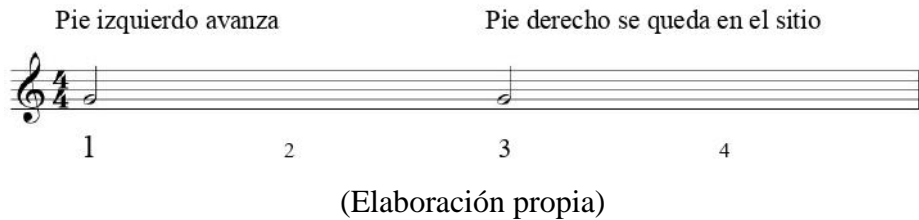


(Elaboración propia)

- «Te lo mando»: cambio significativo de Los Panaderos que consiste, al igual que el «izquierdo», en «lanzar el pie izquierdo adelante» (ESA), pero «el pie derecho no lo igualas, el pie derecho se queda, lo que hace es que la propia inercia del cuerpo lo lanza atrás» (ESA), y el pie derecho lo recibe. Por tanto, al igual que en el anterior

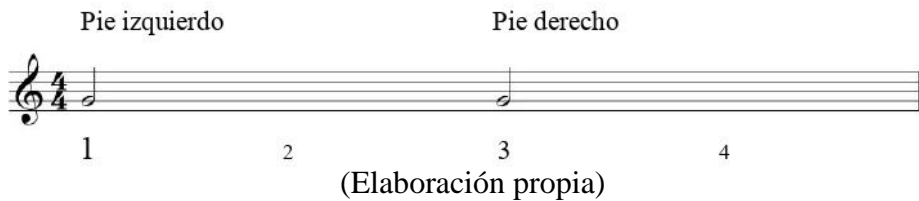
cambio, el pie izquierdo avanza en la primera blanca del compás, pero en este caso, el pie derecho permanece quieto, recibiendo la segunda blanca y ejerciendo un efecto de movimiento hacia atrás.

Figura 5.3. *Notación musical de «te lo mando».*



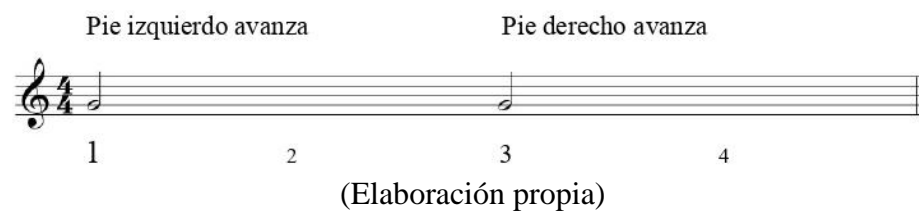
- «Costero corto»: mandado usualmente «costero», se ejecuta «la mecida hacia la izquierda» (ECP) con la duración de la primera blanca, y «la mecida hacia la derecha» (ECP), que dura la segunda blanca.

Figura 5.4. *Notación musical del «costero corto».*



- «Costero largo»: el movimiento es exactamente de la misma forma que el «costero corto», pero avanzando al frente, es decir, avanza el pie izquierdo con la primera blanca, y posteriormente avanza el derecho en la segunda (ECP; EMG; ESA). Para su ejecución se manda como «largo».

Figura 5.5. *Notación musical del «costero largo».*



Cambios que se realizan a negra:

- «Sobre los pies»: es el movimiento usual de todos los pasos que procesionan en la Semana Santa. La mecida es de izquierda a derecha, y el movimiento es de negra, es decir: pie izquierdo en la primera parte del compás; pie derecho en la segunda; pie izquierdo en la tercera; pie derecho en la cuarta; y así

sucesivamente en cada compás (ECP; EMG; ESA; EDB). Este cambio puede hacerse parado en el sitio, o avanzando según lo considere el que manda los cambios o el capataz.

Figura 5.6. *Notación musical del «sobre los pies».*

Pie izq. Pie der. Pie izq. Pie der. Pie izq. Pie der. Pie izq. Pie der.

(Elaboración propia)

- «Tres pasitos»: este cambio consiste en dar tres pasos hacia el frente, uno con cada pie, ocupando la primera, segunda y tercera parte del compás. La cuarta parte «lo que hace es igualar al izquierdo que has dado» (EMG), y «te quedas quieto en el sitio con sobre los pies» (ECP). Este cambio también se denomina «taca-taca» en el misterio de San Gonzalo (ECP).

Figura 5.7. *Notación musical de los «tres pasitos».*

Pie izq. Pie der. Pie izq. Pie der. Pie izq. Pie der. Pie izq. Pie der.
 avanza avanza avanza iguala

(Elaboración propia)

- «Vámonos», «aire» o «salsa panadera»: los misterios de este estudio emplean este cambio cuando quieren que el misterio avance considerablemente. Aunque cada uno de ellos utiliza uno diferente, e incluso dos de estos términos, el significado es similar: andar de frente, a ritmo de negra, ganando metros (ECP; EMG; ESA).

Figura 5.8. *Notación musical de «vámonos», «aire» o «salsa panadera».*

Pie izq. Pie der. Pie izq. Pie der. Pie izq. Pie der. Pie izq. Pie der.
 avanza avanza avanza avanza avanza avanza avanza avanza...

(Elaboración propia)

Tras esta explicación, y con lo comentado anteriormente, se puede establecer que los misterios de esta investigación, a pesar de que cada uno le da los matices que considera a cada cambio, los movimientos que realizan son prácticamente los mismos. No obstante, existen una serie de particularidades, o como se ha expuesto anteriormente, de matices, que hacen a cada misterio diferente.

Siguiendo el orden establecido en la descripción de cada uno de los cambios, en cuanto a los cambios a blanca, San Gonzalo emplea un izquierdo que, al igualar el pide derecho, se apoya levemente hacia atrás (ECP), mientras que Los Panaderos y El Sagrado Decreto avanzan con el pie izquierdo, y el derecho lo iguala sin vencer atrás, en seco (ESA; EMG). El «te lo mando», cambio específico de Los Panaderos, puede ser considerado como una «especie de izquierdo», con la única diferencia, con respecto al izquierdo, que el pie derecho en lugar de igualar al izquierdo, queda quieto en el sitio, dando ese efecto hacia atrás que comentábamos anteriormente. El «costero corto» también presenta ciertas diferencias debido a la presencia estética de cada paso, como comenta Sergio Abela: «en San Gonzalo el canasto se abre, y tiene mucha luz, se ve muy voluminoso, el paso de Los Panaderos es muy estrecho arriba, entonces, los movimientos que se van muy a los lados se ven muy llamativos» (ESA). De este modo, la mecida del costero en el misterio de San Gonzalo es más pronunciada (ECP) que en los otros dos, los cuales intentan «que sea totalmente lineal arriba, de lado a lado, pero lineal a lo que dé el pie, no de lado a lado que se vaya de tu verticalidad, apoyas el pie y ahí se queda, pero con la mesa arriba» (EMG).

Por otro lado, en lo referente a los cambios a negra, existen diferencias en el gusto de cada uno de los encargados de mandar estos cambios. Por ejemplo, Manuel García en el misterio del Sagrado Decreto, después de los años que lleva mandando los cambios, explica que sus compañeros son conscientes de que todos los cambios que mande durante la estación de penitencia son «andando, aunque sea un pasito de un centímetro, pero el paso siempre ganándole, nunca en el sitio, a no ser que estemos revirando» (EMG). Además, comenta que, por decisión propia, respetando el estilo de cada uno, «en la “revirá” no hago cambios, no me gusta» (EMG), debido a que, para él, «estéticamente, por muy fino que tú lo hagas, siempre se va a notar las llamadas de los pateros, porque el paso tiene que ir revirando, y no es lo mismo hacerlo sobre los pies, que es un ritmo más rápido, que de costero a costero» (EMG). Sergio Abela, por su parte, cuenta una particularidad de Los Panaderos: «también nosotros tenemos los tres pasitos, que antiguamente se llamaba “denominación de origen panadera”, que son tres pasitos, y cuando haces los tres pasitos, lo pones de costero» (ESA).

Donde más diferencias se puede encontrar, quizás sea a la hora de «salir andando», es decir, de avanzar metros a ritmo de negra. Siguiendo con «el Garci», cuando realiza el «sobre los pies», intenta «pedir “media zancaíta”, [...] lo que avance un pie normal» (EMG), y como explica, «si le tengo que pedir “aire” [...] yo la expresión aire la utilizo para que [...] abran la zancada completamente con las dos piernas, y avanza el paso muchísimo» (EMG). Similar a esto es el término «vámonos», empleado igualmente para que el paso avance, es utilizado tanto por San Gonzalo como por Los Panaderos. Sin embargo, Sergio Abela explica que también emplea «salsa panadera», que viene a significar lo mismo, pero en la cuadrilla de Los Panaderos el paso «sale como un poquito más explosivo» (ESA). Sergio manifiesta que cuando dice «“vámonos” sale, pero no sale tan potente» (ESA), y que cuando manda «salsa panadera», «ya sabe la gente de abajo que se acabó, que ya no hay más cambios» (ESA), ya que lo suele emplear cuando finaliza la marcha.

En cuanto al empleo de cada uno de estos cambios, Carlos Puelles nos cuenta que «antes, al principio de todo, era mucho más básico, siempre en las partes piano se metía costero, en los solos se metía izquierdos, y cuando se arrancaba, se arrancaba con los tres pasitos» (ECP). Este patrón está muy estandarizado (ECP; EMG), pero hoy en día, al menos los misterios que aquí se exponen, intentan hacer cambios que el público no se espere, «hay que sorprender» (ESA), dice Sergio Abela. Por otro lado, Manuel García opina que la clave de los cambios es hacerlo con un sentido musical, independientemente del cambio que se haga. Esto lo ejemplifica de la siguiente forma: «yo puedo meter un cambio [...] a una segunda voz que entra en la marcha, a una palillera que entra, o en mitad del solo, si tú vas en el solo sobre los pies, y a mitad del solo entra un dueto, [...] le metes un costero y cambias» (EMG).

A pesar de esto, aunque es expuesto por varios de los entrevistados, Manuel García hace especial hincapié en que, a la hora de mandar los cambios, entran muchos factores en juego y, así, considera que «es importante el día que tu tengas [...], cómo esté de inspirado [el que manda los cambios], cómo está la gente de metida en la película» (EMG). También influye «si se le puede andar, o no se le puede andar, porque la cofradía va con retraso o no, y el capataz te está diciendo que hay que andar porque se lo está diciendo el fiscal» (EMG), y a lo mejor en ese momento, «tú sabes que ahí [en] la marcha te viene una parte fuerte que te invita a pegarle una arrancada por el cambio de ritmo, pero te están diciendo que no se puede» (EMG). «La misma música en una «revirá» o en una recta» (EMG) puede implicar cambios diferentes, «pues dependiendo de cómo termine la “revirá”, dependiendo de cómo vaya la recta, dependiendo en qué parte del recorrido, dependiendo incluso hasta del día...» (EMG). Por último, Sergio Abela

opina que, «quizás por la idiosincrasia de Las Cigarreras, [...] no te da pie a que después de un solo venga una salida». «Tiene un estilo de marcha que quizás sí, o quizás no. Entonces, ayuda mucho a que nosotros, que intentamos esconder entre comillas esos cambios», esa estandarización, «nos ayuda, porque hay veces que [...], cuando va terminando, va subiendo, va subiendo, va subiendo, y no, viene un solo» (ESA).

Por tanto, de una forma general y estandarizada de los diferentes cambios, se pueden establecer, como aparece en la tabla 11, los movimientos comunes de los misterios de San Gonzalo, Los Panaderos y El Sagrado Decreto, acompañados por Las Cigarreras (ECP; EMG; ESA; EDB). Además, se incluye la utilización más frecuente que se ha podido percibir tanto de las entrevistas como del visionado de una gran cantidad de vídeos, a pesar de que estos misterios intentan huir de esa estandarización para sorprender y enriquecer su puesta escénica.

Tabla 12. *Los cambios comunes y su empleo en los misterios de este estudio.*

NOMBRE DEL CAMBIO	DESCRIPCIÓN	EMPLEO ESTÁNDAR
MÉTRICA DE BLANCA		
Izquierdo	El pie izquierdo avanza, y el derecho lo iguala, o cae atrás.	Se suele emplear tanto para partes en <i>forte</i> , <i>piano</i> , y solos (es el cambio más versátil).
Costero (costero corto)	La mecida se produce de izquierda a derecha, en el sitio o avanzando poco.	Su utilización es propia de partes con una dinámica en <i>piano</i> , además de para solos.
Largo (costero largo)	Mismo movimiento que el «costero», pero alargando la zancada con los dos pies.	Su empleo suele ser el mismo que el del «costero», aunque también es utilizado a veces en partes <i>forte</i> .
MÉTRICA DE NEGRA		
Sobre los pies	Normalmente en el sitio o avanzando poco.	Es el movimiento más habitual de todos los pasos, incluidos los que no tienen cambios. Es utilizado frecuentemente durante la marcha, y sobre todo a tambor.
Tres pasitos	Como su nombre indica, se dan tres pasos: izquierda, derecha e izquierda, y el derecho último iguala.	Suele ser aplicado en secciones musicales de matiz <i>forte</i> .
Vámonos, aire o salsa panadera	Andar de forma alegre, avanzando metros, alargando la zancada.	Normalmente se emplea este cambio cuando la marcha está acabando, y, en ocasiones, es precedido por un «izquierdo» (o un «te lo mando» en el caso de Los Panaderos).

(Elaboración propia)

Tal y como se ha indicado más arriba, Manuel García informa de que, son muchos los factores que influyen a la hora de hacer los cambios. En una de las cuestiones más importantes acerca de este hecho, es decir, sobre si son coreografías estudiadas previamente, o se trata de un recurso improvisado, los que mandan los cambios coinciden en sus respuestas, como podemos observar a continuación. De manera particular, Abela indica que «la que manda es la circunstancia, el que va delante por supuesto, que me diga, “oye pues aquí no se puede”, ese es el que manda y la circunstancia tanto de la forma de andar, como de la calle» (ESA). Ciertamente, más allá de que la estación de penitencia puede desarrollarse de muchas formas, parece claro que se trata de una especie de artesanía, de «una cosa que está viva» (ECP). Sergio Abela, ratifica esta misma idea cuando explica que está «todo el año escuchando marchas» (ESA) y que, con ello, lo que pretende es «saber la marcha por donde viene» (ESA), es decir, conocer las diferentes secciones musicales para poder aplicarlas pertinentemente en las diferentes coyunturas, a menudo imprevisibles, que jalonan toda la estación de penitencia.

Partiendo de la base de que no son coreografías organizadas y estudiadas, sino un arte improvisatorio condicionado por las circunstancias, que en ocasiones sí que permite algún cambio previamente establecido, los entrevistados han ofrecido ejemplos propios sobre este fenómeno, que resultan del todo ilustrativos al objeto de este TFM. Sergio Abela nos dice que, cuando escuchó *Victoria*, marcha de Las Cigarreras estrenada en 2022, le surgió una idea:

«el día que la escuché, lo primero que se me vino fue el final, lo he escuchado un millón de veces. Yo no intento prepararme nada, pero sí es verdad que el final siempre se me ocurría lo que hice en la Gavidia. Quizás el año que viene si me la tocan, no sé, en La Campana, no haga eso» (ESA).

Por su parte, Manuel García lo expone de una forma más general: «Hay detalles en algunas marchas que [...] a lo mejor siempre te sale el mismo cambio en esa parte, porque simplemente es lo que te invita, es lo que te sale» (EMG). Así, expone que, aunque una marcha «me la pueden tocar seis veces en cinco años, [...] en [una determinada] parte, en [un determinado] compás, siempre le meto un izquierdo, porque es que es lo que me pide la marcha» (EMG).

Por su parte, Carlos Puelles nos habla sobre su interpretación de *Silencio ante Herodes, el Hijo de Dios* (2018), de Cristóbal López Gándara, en la que aprovecha un recurso musical para hacer un cambio a destiempo, y sorprender al público. Nos cuenta que se le ocurrió este cambio:

«hablando con unos amigos [...] vimos que la marcha tenía un compás entero en silencio, pues pensamos en eso, en dejar, como la banda dejaba de tocar, pues nosotros dejábamos de andar, y quedarnos quietos, pero quietos sin mecer el paso ni nada» (ECP).

A pesar de que los cambios se realizan en la parte fuerte del compás, es decir, en la primera parte de cada uno, Carlos realizó un izquierdo en la tercera parte del que precedía a ese compás de silencio. Esto lo cuadró para caer en la primera parte del siguiente, quedarse quieto, y al volver la música, esta vez en fuerte, salir andando, realizando un aprovechamiento musical que obtiene muy buenas críticas.

Por último, se puede comentar la forma que tienen en estos misterios de mandar los cambios durante la estación de penitencia. «Se suele decir “oído” como para que la gente esté atenta, se manda el cambio un par de movimientos antes para hacerlo en el momento, para que la gente esté pendiente» (ECP). Manuel García opina que es más una tradición, que algo necesario: «la costumbre es la del “oído”, [...] que es como el toquecito de atención, pero realmente es por costumbre, porque no hace falta» (EMG), pero, a pesar de esto, nos comenta que «justamente un compás antes, o cuando yo creo que voy a empezar a entretenerme un poco más, pues “oído”, para que la gente esté pendiente, incluso empieza a sonar la marcha y la gente por inercia se empieza a quedar con el paso y deja de avanzar» (EMG). En esta misma línea de opinión encontramos a Sergio Abela, quien intenta no abusar de ese toque de atención, de ese “oído”: «cuando vas andando de frente “rapidito” [...] y tú tienes pensado hacerle un izquierdo, sí tú dices “oído”, inconscientemente el que va debajo del paso tiende a pararse. No va a pararse en seco, pero tiende a disminuir el paso» (ESA). También nos ofrece de qué forma, con respecto a la música, manda los cambios: «normalmente se hace con el “oído” en el pie izquierdo, antes de que ese pie izquierdo haga el cambio, que es el primero que va a mandar un cambio, sea un “te lo mando”, costero, o largo o izquierdo, tú vas a mandar siempre con el pie en el izquierdo» (ESA). Debido al ruido de la calle, alguna orden del capataz, o el sonido de la misma banda, Abela, para que le dé tiempo a reaccionar, expone lo siguiente: «intento que cuando el pie izquierdo ya ha pisado, mandarlo ahí, para que ya te dé tiempo al pie derecho, y ya al izquierdo con el cambio» (ESA).

5.2.3 Relación banda-costaleros: programación de la estación de penitencia

La última de las cuestiones abordadas con este estudio es la relación entre banda y paso, lo que incluye tanto la programación de las marchas durante la estación de penitencia como los diferentes elementos que intervienen en dicho proceso.

En lo que se refiere al trato entre ambas partes, todos los entrevistados coinciden en que el vínculo continuado ha provocado gran simbiosis entre la banda y cada uno de los misterios de este estudio.

Carlos Puelles, que manda los cambios en el misterio de San Gonzalo, expresa que la vinculación va más allá de lo meramente cofrade: «la consideramos como de la familia, llevamos muchísimos años juntos» (ECP), y en, en lo personal «a mí por ejemplo Dioni, que es el director de Las Cigarreras, me ha visto nacer, y mi padre y mis tíos tocaban en la banda de toda la vida de Dios, y la relación es super estrecha» (ECP). Por su parte, Manuel García siente que «es un trabajo de equipo, durante todo el año, y desde hace muchos años» (EMG). «Al final tienes que ir de la mano, el éxito tuyo es el de ella, y el de la banda es el tuyo, y aparte, super importante, los que verdaderamente saben de la música, de las marchas, y los que entienden, son ellos» (EMG). De igual modo, Sergio Abela explica que tienen una relación muy personal, acudiendo asiduamente a los ensayos durante el año (ESA). En esta misma línea, el director de Las Cigarreras, Dionisio Buñuel, expone, de igual manera, que «lo idóneo es que los responsables de cada parcela sean capaces de entender la importancia del trabajo del otro» (EDB), pudiendo así «complementarse de tal manera que, durante el tiempo que estén trabajando juntos una cofradía, pasen a ser un solo equipo y se faciliten la labor mutuamente» (EDB).

En cuanto a la programación de las marchas y lugares donde se interpreten, para Dionisio Buñuel no existe una respuesta general, sino que cada hermandad prepara su salida procesional con la banda (EDB). «Normalmente la banda envía el repertorio disponible para esa cofradía y desde la hermandad se marcan los sitios “importantes” donde el realce, por el motivo que sea, debe ser más relevante y propone las composiciones que deberían sonar en dicho enclave» (EDB). Una vez recibida la propuesta, la banda la analiza desde un punto de vista técnico para, en una reunión posterior en la que se consensúe y dé el visto bueno a la escaleta musical (EDB). A pesar de ello, en la misma línea que se situaba Manuel García en el párrafo anterior, Dionisio argumenta que «no hay que olvidar que una cofradía en la calle, por infinidad de motivos, puede variar en cualquier momento su cadencia y manera de discurrir» (EDB), por tanto, «siempre hay que tener confianza en la dirección de la banda para que pueda decidir qué repertorio es el más idóneo ante cualquier cambio que se tuviese que realizar» (EDB).

A tenor de estas declaraciones y mediante la comparación de resultados con los demás entrevistados, las tres cofradías estipulan qué conjunción de marcha y lugar desean, tal como señalaba Dionisio Buñuel. Así, según Carlos Puelles: «en San Gonzalo, nosotros lo que ponemos son los sitios claves, es decir, salida, los saludos de la Estrella y el Baratillo, la Campana...» (ECP). Para el Sagrado Decreto, como comenta Manuel García, se sigue la misma pauta: «vamos a Las Cigarreras y le llevamos un planning en los sitios clave, ciertos puntos del recorrido, y ahí le llevamos una propuesta de lo que nos gustaría que se tocara» (EMG), «le ponemos los ciertos puntos que queremos: las dos cuestas, la Campana, la Avenida de la Constitución, la entrada, la calle Sol, en fin...» (EMG). En el caso de Los Panaderos, se hace el mismo procedimiento, Sergio Abela nos cuenta que se proponen ciertas marchas en los puntos que consideran importante en la estación de penitencia como: «salida, plaza de San Andrés [...], Gavidía, Campana, la Avenida, después la cuesta...» (ESA).

Después de que se hayan concretado todos los puntos clave, durante el resto del recorrido se recurre a una improvisación basada en la experiencia acumulada. Dionisio Buñuel, por ejemplo, «va tocando lo que le parece oportuno» (ECP; EMG; ESA).

En último lugar, en lo que a personas que intervienen en este proceso se refiere, Dionisio aclara que «cada hermandad es un mundo, las hay que delegan en la persona que va de fiscal de paso, otras nombran un fiscal de banda, en otras interviene el Hermano Mayor o el Diputado mayor de Gobierno de la misma» (EDB). En el caso de Los Panaderos, los encargados, como Sergio Abela, efectúan un repaso de los años anteriores para evitar reiteraciones (ESA) y se presenta un borrador «a la Hermandad o a la persona encargada, y ya luego el capataz, con la Hermandad y la banda, se reúnen y le dan ese perfil último» (ESA). Sin embargo, en el Sagrado Decreto, Manuel García nos comenta que el Hermano Mayor de la Hermandad de la Trinidad nombra todos los años a un encargado y, por tanto, máximo responsable de esta labor, que elabora un boceto de las marchas que desean el Sábado Santo (EMG). En cambio, en el misterio de San Gonzalo, como expone Carlos Puelles, tanto él como los demás encargados de mandar los cambios, se reúnen directamente con Dionisio y llegar a un acuerdo acerca de los momentos clave (ECP).

Por tanto, se puede concluir este apartado con la afirmación de que no existe una forma general para proceder y que cada hermandad estipula quién debe reunirse con la banda para realizar la propuesta musical. Queda patente, además, la gran confianza que depositan estas hermandades en la banda, y sobre todo en su director, Dionisio Buñuel.

CONCLUSIONES

Al inicio de este trabajo se marcaban una serie de objetivos, que se someten a revisión en este apartado. El primer objetivo específico, que aspiraba a conocer el inicio y desarrollo de los tipos de pasos procesionales, se ha abordado en el capítulo 1 (Pasos procesionales de la Semana Santa andaluza: principales tipologías). En él, a partir de las fuentes secundarias, se ha realizado un barrido histórico sobre el inicio de esta festividad y las primeras andas, con el que se ha podido comprobar que no es hasta el Concilio de Trento -en el siglo XVI- cuando la Semana Santa comienza a tomar forma. Una vez se establecen estas normas, comienzan a proliferar hermandades, y con ellas el culto a las Sagradas Imágenes, produciéndose un auge en la imaginería. El Concilio de Trento, además, trae consigo el adorno de las andas donde se colocaba a las imágenes para su culto externo, ya que el concepto de «paso», derivaba de la escenificación de los momentos de la Pasión de Cristo sobre andas.

Tras esto, se tomó la determinación de crear una clasificación propia sobre los tipos de pasos procesionales -fundada en una documentación previa- que atendiera al criterio del autor de este trabajo. De esta forma, se han establecido tres tipos de pasos: por un lado, (1) los pasos de misterio, donde se incluyen las escenas de la Pasión de Cristo, tanto con escenas de misterio que no son del monte calvario como los juicios a Jesús, y las escenas alegóricas, que son aquellas que simbolizan ideas o conceptos de fe; por otro lado, (2) los pasos de Cristo, donde encontramos a Jesucristo en solitario -o acompañado de alguna imagen secundaria-, en los que se ha introducido los momentos de la Pasión anteriores a la crucifixión: los Nazarenos, Crucificados, Cristos yacentes, y a Jesús Resucitado; y en último lugar, (3) los pasos de palio, que corresponden a la imagen de la Virgen María, que en ocasiones es acompañada por San Juan o María Magdalena.

Como segundo objetivo, se había marcado establecer la disposición de las diferentes formaciones musicales que transitan por la Semana Santa (capítulo 2). No obstante, aunque es cierto que podemos encontrar dos tipos de fuentes sonoras, la vocal y la instrumental, debido al enfoque de este TFM, se ha considerado oportuno centrar el contenido únicamente en la instrumental, dejando la fuente vocal para una posible ampliación de dicho trabajo. De este modo, se han podido establecer cinco formaciones musicales: (1) las capillas musicales; (2) las bandas montadas; (3) las bandas de música; (4) las bandas de cornetas y tambores; y (5) las agrupaciones musicales. También se ha podido comprobar que, en la actualidad, este grupo se reduce a cuatro, ya que las bandas montadas han ido desapareciendo, y a día de hoy están extintas.

Con la constitución de una tipología de pasos clara, y la descripción de las formaciones musicales que procesionan tras ellos, lo siguiente era indagar acerca de los primeros acompañamientos musicales en los desfiles de Semana Santa, tercer objetivo de nuestra investigación (capítulo 3). Al igual que no es posible concretar la fecha exacta de la primera procesión, el primer acompañamiento musical tampoco está documentado. Sin embargo, se puede vislumbrar ya a comienzos del XVI algunos instrumentos en las procesiones, como, por ejemplo, las trompetas dolorosas y los tambores templados. En cuanto a las formaciones musicales anteriormente mencionadas, se ha podido revelar el acompañamiento procesional de las capillas musicales durante los siglos XV y XVI, con plantillas de diferentes combinaciones, y que interpretaban versos y piezas sacras. En lo que respecta al resto de formaciones, éstas interpretan marchas procesionales, género que, como se ha podido comprobar, surge a mediados del XIX gracias al incremento de acompañamientos musicales tanto de bandas civiles como militares. A pesar de que la forma marcha tiene su origen en el ámbito militar, con la exclusiva función de que un conjunto de personas interprete música mientras camina de forma acompasada, extrapolándola al mundo cofrade, se puede determinar que la función de la marcha es la de acompañar musicalmente a las cofradías y hermandades en su estación de penitencia.

Gracias a la indagación sobre los primeros acompañamientos, se han podido constituir las piezas que interpretaban las bandas en el siglo XIX: adaptaciones de marchas fúnebres de grandes compositores, marchas que aluden a escenas de la Pasión, marchas que muestran recuerdos o momentos de dolor o marchas sobre héroes y personajes importantes. El comienzo del siglo XX trae consigo el surgimiento de la festividad popular con la creación de nuevas hermandades -lo que conllevó a tener más días de salida-; unos desfiles procesionales con una mayor organización estética y estilística; y el afianzamiento de la marcha procesional, gracias a la aparición de grandes músicos y a la valoración de la música en la puesta en escena detrás de las cofradías.

El cuarto objetivo perseguía realizar una indagación acerca de las relaciones interpersonales latentes en las cofradías, en las que es importante la aparición de las cuadrillas de hermanos costaleros, presente en el capítulo 4. Se ha determinado que este fenómeno influye directamente en la forma de andar de los pasos procesionales, y que supone un antes y un después en la puesta en escena de las hermandades en la calle, puesto que, a diferencia de los costaleros asalariados, los hermanos tienen el deseo de que su cofradía sea la que más luzca en la Semana Grande. También, de relevancia para conocer la disposición de los pasos, hemos

expuesto cómo se distribuye cada elemento: por un lado, los costaleros, con funciones diversas; y, de otro lado, el equipo de capataces.

Una vez puestos en conocimiento los diversos antecedentes, y trabajado el contexto que rodea el tema que aquí tratamos, nos adentramos en el quinto de nuestros objetivos: conformar la historia y evolución musical de la Banda de cornetas y tambores Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras (capítulo 5, subapartado 1). Esta formación, a pesar de denominarse como «de cornetas y tambores» se caracteriza por, desde sus inicios, incorporar otros instrumentos de viento metal para ofrecer un mayor enriquecimiento armónico. Este hecho, sumado a una organización estamental bien determinada -con funciones claramente establecidas- y a la apuesta por compositores y directores profesionales, han conseguido que la calidad y profesionalidad de esta banda se incremente, ubicándola entre una de las más valoradas tanto a nivel nacional como internacional.

En cuanto al acompañamiento musical que realiza esta banda, se ha podido apreciar la estabilidad y adaptación de dicha formación a cada uno de los pasos procesionales a los que pone música. En este sentido cabe destacar que, desde que la banda se funda, mantiene en nómina prácticamente a las mismas cofradías que hoy en día, conformando con cada una simbiosis absoluta.

Es en este punto donde comienza el centro de nuestro estudio, Las Cigarreras en su acompañamiento a los pasos que realizan cambios de movimiento (Capítulo 5, subapartado 5.2: Los cambios en los misterios en los que procesiona Las Cigarreras: San Gonzalo, Los Panaderos y El Sagrado Decreto). En la investigación acerca de este fenómeno y su origen -objetivo seis- todos los testimonios apuntan a Triana, concretamente a Juan Vizcaya y su cuadrilla del misterio de San Gonzalo. Sin embargo, a pesar de que tanto Dionisio Buñuel como Carlos Puelles afirman lo recién comentado, por otro lado, Manuel García y Sergio Abela -que reconocen haber recibido esta información- opinan que, al no haber nada documentado, no puede saberse con certeza cuál fue el primer paso que hizo cambios a la música, o el origen de este hecho.

Como séptimo objetivo se instauró la catalogación de los diferentes movimientos que realizan los misterios de este estudio. Los tipos de cambios que se han catalogado, se ha podido determinar que los misterios seleccionados ejecutan prácticamente los mismos movimientos. No obstante, por la idiosincrasia de la hermandad, las particularidades estéticas del propio misterio, o el gusto personal de los que mandan los cambios -aunque el movimiento en sí sea

el mismo- se realiza con las características propias de cada uno. En este sentido, en cuanto al empleo de cada uno de los movimientos -a pesar de que se ha recabado información sobre su estandarización-, los entrevistados que mandan cambios han ofrecido su opinión acerca de sorprender y, siempre con un sentido musical coherente, hacer cambios saliendo de esos estereotipos. Además de esto, son muchos los factores imprevistos que pueden surgir durante la estación de penitencia y que influyen directamente en poder hacer cambios. En lo referente a coreografía o improvisación, se ha podido comprobar que es un arte espontáneo siempre condicionado por las circunstancias. A pesar de ello, los encargados de los cambios han confirmado que puede haber ciertas secciones musicales en determinadas marchas que incitan a organizar algunos cambios previos.

En último lugar, en el octavo de los objetivos específicos se marcó el establecimiento de la programación de las marchas durante la estación de penitencia. Con él, se ha concluido que todos los años que la banda de Las Cigarreras lleva acompañando musicalmente a cada una de estas cofradías, hace que exista una estrecha relación entre ambas partes. Esto trae consigo que, a la hora de programar los puntos clave de la estación de penitencia, así como las posibles modificaciones que puedan surgir durante el recorrido, tanto la banda como la hermandad se complementen y la labor se desempeñe de la mejor forma posible. Siguiendo en este aspecto, nos hemos encontrado con que cada hermandad procede de una forma distinta para organizar la parte musical.

Una vez analizados los distintos objetivos, podemos llegar a la conclusión de su logro. Así pues, el estudio de los movimientos que con la música llevan a cabo los misterios acompañados por la Banda de Las Cigarreras -que era el objetivo principal- se ha alcanzado de forma satisfactoria.

No queremos finalizar este trabajo sin antes evidenciar los muchos aspectos que no se han podido incluir o que han surgido para una posible ampliación, debido al límite en extensión del mismo y a otras circunstancias que se han presentado. Algunas de estas ampliaciones que han ido brotando en el devenir del TFM son las siguientes: por un lado, un estudio completo sobre los misterios que hacen cambios con las diferentes bandas de cornetas y tambores. En segundo lugar, una investigación sobre los misterios que llevan cambios con agrupación musical. Y, por último, un análisis comparativo entre los misterios que hacen cambios con acompañamiento de cornetas y tambores y los que lo hacen con agrupación musical.

APÉNDICES

APÉNDICE 1: GUIONES PARA LAS ENTREVISTAS

A. *Guion para la entrevista del director de la Banda de Las Cigarreras*

Origen del fenómeno

1. ¿Cómo se llama la persona encargada de mandar los cambios de movimiento debajo del paso? ¿Está estandarizado el uso del término «vocero»?
2. ¿Sabe cuál es el origen de este fenómeno?
3. ¿Sabe cuál fue el primer paso en introducir cambios en sus movimientos? ¿Desde cuándo se produce este fenómeno?
4. ¿Cree que pudo influir el cambio de cuadrillas profesionales a hermanos costaleros en el desarrollo de este proceso?
5. En el ámbito de las bandas de cornetas y tambores, ¿qué influencia cree que han tenido en el origen de este fenómeno la aparición de formaciones como «Las Cigarreras» o «Las Tres Caídas de Triana»?

Los cambios en el mundo del costal

6. ¿Sabe cuáles son los tipos de movimientos y cambios que realizan los pasos de misterio a los que acompaña?
7. ¿Cree que todos los pasos emplean los mismos movimientos?
8. ¿Cuál es el papel de los cambios durante la estación de penitencia?
9. ¿Cree que puede influir el estilo musical (agrupación musical, cornetas y tambores, banda de música) que acompaña a las imágenes a la hora de realizar los diferentes cambios? Justifique su respuesta.

Relación costaleros-músicos

10. ¿Qué relación debe existir entre la banda y la cuadrilla, o entre el director y el capataz, o persona que lleva la voz, para que este proceso se produzca correctamente?
11. ¿Cómo se programan las marchas y lugares donde se interpretan durante la estación de penitencia?
12. ¿Qué elementos, además de la banda y la cuadrilla de costaleros, intervienen en este proceso?

B. Guion para la entrevista a los costaleros que mandan «los cambios»

Origen del fenómeno

1. ¿Cómo se llama la persona encargada de mandar los cambios de movimiento debajo del paso? ¿Está estandarizado el uso del término «vocero»?
2. ¿Cuándo y cómo surge la figura de mandar los cambios de movimiento debajo del paso?
3. ¿Sabe cuáles fueron los primeros pasos en introducir cambios en sus movimientos? ¿Desde cuándo se produce este fenómeno?

Los cambios en el mundo del costal

4. ¿Por qué se comienza con el pie izquierdo?
5. ¿Cuántos tipos de pasos o movimientos coreográficos realiza su cuadrilla? ¿Podría explicar en qué consiste cada uno de ellos y cuándo se emplea?
6. ¿Todos los pasos que hacen cambios emplean los mismos movimientos?
7. ¿Cuál es el proceso seguido para realizar los cambios durante una marcha a lo largo de la estación de penitencia?
8. ¿Cree que se introducirán nuevos movimientos a los ya existentes, en un periodo corto de tiempo?
9. ¿Hasta qué punto influye el lugar del itinerario oficial en el que se encuentre el paso a la hora de realizar los cambios durante una marcha?
10. ¿Hay improvisación a la hora de realizar los cambios durante la estación de penitencia o estos son previstos con anterioridad?
11. Aunque usted es el encargado de mandar los cambios debajo del paso durante la estación de penitencia, ¿quién decide los cambios que se realizan, usted o el capataz?

Relación costaleros-músicos

12. ¿Qué relación debe existir entre la banda y la cuadrilla, o entre el director y el capataz, o persona que lleva la voz, para que este proceso se produzca correctamente?
13. ¿Cómo se programan las marchas y lugares donde se interpretan durante la estación de penitencia?
14. ¿Qué elementos, además de la banda y la cuadrilla de costaleros, intervienen en este proceso?

APÉNDICE 2: TRANSCRIPCIÓN DE LAS ENTREVISTAS

A. *Entrevista a Carlos Puelles Cervantes*

Javier: Buenas tardes Carlos.

Carlos: Buenas tardes Javi ¿qué pasa?

Javier: Comenzamos Carlos, ¿Cómo se llama la persona encargada de mandar los cambios de movimiento debajo del paso? ¿Está estandarizado el término vocero?

Carlos: Aquí en Sevilla no.

Javier: Entonces, ¿Cómo se denomina?

Carlos: Pues el que manda los cambios, así y ya está.

Javier: En algunos artículos lo citan como los costaleros del cambio.

Carlos: No, no, aquí en Sevilla suele ser así, la persona que manda los cambios.

Javier: ¿Cómo y cuándo surge la figura de mandar los cambios debajo del paso?

Carlos: Pues mira, precisamente surge en el... porque los pasos en su día hacían el serrucho o levantaban a la música y demás, pero no interpretaban la música, no hacían los cambios con respecto a la música. Y, precisamente fue Juan Vizcaya, que fue capataz de San Gonzalo el que se inventó el izquierdo, que es un cambio, y bueno, eso se hacía en San Gonzalo un poco que le llaman inspiración. Uno decía inspiración, y se hacía, pero se hacía en medio de la marcha, y con el rollo de avisar para hacerlo, se empezó a avisar para hacer el cambio, y la figura de mi padre precisamente pues empezó a hacerlo y a partir de ahí, que fue en San Gonzalo claro está.

Javier: ¿Y en qué época fue eso Carlos?

Carlos: En el 76.

Javier: ¿Sabe cuales fueron los primeros pasos en introducir cambios en sus movimientos?

Carlos: San Gonzalo es el primero, claro está, que interpreta el cambio con la música, antes se hacían cosas, pero no con la música, sino que se hacía en cualquier parte de la marcha indistintamente. Simplemente se hacía y ya está, y San Gonzalo lo que hace es darle sentido a lo que se hacía con la música.

Javier: ¿Y sabe cuáles vinieron detrás?

Carlos: No sé, está la Esperanza de Triana que también, San Benito también hacía cosas, la Macarena... por ahí.

Javier: ¿Influye el fenómeno de los hermanos costaleros en esto?

Carlos: Hombre está claro que en San Gonzalo influye porque fue el capataz Juan Vizcaya, fue el primer capataz hermano y que metió, que junto con la primera cuadrilla de hermanos costaleros donde se creó eso, claro que influye.

Javier: ¿Y el nacimiento de bandas de cornetas y tambores como Las Cigarreras o Tres Caídas Triana?

Carlos: Hombre claro, es que date cuenta que mi padre que es el que inventa todo este rollo es el que compone también para Las Cigarreras, por ejemplo.

Javier: Y obviamente entiendo que influye el estilo de música que se lleva detrás.

Carlos: Claro, claro, claro. No tiene nada que ver, son estilos diferentes.

Javier: Tú, por ejemplo, sales en el Desprecio de Herodes que lleva Triana, San Gonzalo...

Carlos: Saco Pino Montano que va con agrupación el Viernes de Dolores.

Javier: ¿Y cómo es el contraste?

Carlos: Es distinto porque por ejemplo, Pino Montano va también, aunque es con agrupación, pero va también con cambios, la Amargura que va con Triana va siempre de frente y San Gonzalo pues va con Cigarreras... son tres estilos totalmente diferentes.

Javier: ¿Cuántos tipos de paso o movimiento coreográficos realiza su cuadrilla?

Carlos: Bueno pues está el izquierdo, que bueno que se inventa con San Gonzalo, claro está. Está el movimiento de costero a costero, los tres pasitos, que son dos tres pasos y te paras en el sitio, y bueno, sobre los pies que es andar con el paso en movimiento digamos de 2/4. Costero, izquierdo, sobre los pies y tres pasitos.

Javier: ¿En qué consiste cada uno?

Carlos: Pues mira el izquierdo es, en un compás de 4/4, pues la mecida de costero a costero dura el compás... la mecida hacia la izquierda dura dos negras y la mecida hacia la derecha dura las otras dos; el sobre los pies es negra-negra, izquierda-derecha, izquierda-derecha; el izquierdo tiene la duración también del costero a costero, tu adelantas el pie izquierdo y caes con los otros dos tiempos; y los tres pasitos es como el sobre los pies, pero es dar tres pasos, uno, dos y tres, te quedas quieto en el sitio con sobre los pies y das otros tres. Los tres pasitos también lo solemos llamar taca taca.

Javier: Entonces serían tres negras avanzando y tres negras...

Carlos: Sobre los pies.

Javier: ¿Todos los pasos que hacen cambios, aquí en Sevilla, emplean los mismos movimientos?

Carlos: No, no, no. Cada uno tiene... por ejemplo, la Esperanza de Triana no hace el costero a costero, por ejemplo... los pasos con agrupación casi todos hacen lo que se llama como el picaito, picar el paso, que es como sobre los pies, pero avanzando un poco con el pie izquierdo, que eso lo hacen la mayoría de los pasos con agrupación y la Esperanza de Triana por ejemplo. Pero no, no todos los pasos hacen los mismos movimientos, la Macarena por ejemplo solo hace el costero a costero, por ejemplo. Cada uno tiene su... dentro de los cambios que hay, cada uno hace lo que cree oportuno.

Javier: Carlos he recordado que, en un artículo de ABC de 2004, he encontrado que San Gonzalo hacía un nuevo paso que era el costero largo.

Carlos: Claro eso es igual que el costero, pero tú lo meces, y te quedas en el sitio, y el costero largo es la misma mecida de cada dos negras, pero avanzando con el pie izquierdo y avanzando con el derecho.

Javier: ¿Cuál es el proceso seguido para realizar los cambios durante una marcha a lo largo de la estación de penitencia?

Carlos: Bueno pues en principio, el que manda los cambios pues por supuesto saberse las marchas de memoria, saber por donde va, y ya después San Gonzalo es a gusto del que va mandando los cambios, no hay nada preestablecido ni nada, y por supuesto, después depende mucho de la cofradía, y de la situación de la cofradía en la calle. Hay un momento, mira por ejemplo este año que por la lluvia y demás, de vuelta pues casi no hicimos cambios, fuimos andando de frente casi todo el tiempo y fueron varias pinceladas que se hicieron porque el día se puso así, pues... es todo cuestión de... Pero sí es verdad que en San Gonzalo no se prepara las marchas, cada uno de los que mandan, mandan lo que quiere y como se le ocurre.

Javier: ¿Y cómo se hace eso Carlos? ¿Cómo avisáis de... o es directamente?

Carlos: Se suele decir oído como para que la gente esté atenta, se manda el cambio un par de movimientos antes para hacerlo en el momento, para que la gente esté pendiente.

Javier: ¿Cree que se introducirán nuevos movimientos a los ya existentes, en un periodo corto de tiempo?

Carlos: No creo, eso está muy arraigado y es complicado.

Javier: ¿Hasta qué punto influye el lugar del itinerario oficial en el que se encuentre el paso a la hora de realizar los cambios durante una marcha?

Carlos: Pues eso lo que te he comentado antes, depende de muchas cosas, por ejemplo, en carrera oficial se va con el paso por ejemplo más apresurado porque hay que cumplir los tiempos y demás. Pero siempre es raro que las hermandades no quieran cumplir los tiempos y se deje un poco al libre albedrío. Siempre si se le gana algo con las marchas, mejor.

Javier: Pero hay ciertos momentos en los que se suele recrear un poco más ¿no?

Carlos: Bueno, San Gonzalo va igual prácticamente todo el camino, San Gonzalo suena la banda y el paso se mueve, eso es idiosincrasia de nosotros, somos una jartá de jartible, y da igual que estemos en el Baratillo, que estemos en San Jacinto.

Javier: ¿Hay improvisación a la hora de realizar los cambios durante la estación de penitencia o estos son previstos con anterioridad?

Carlos: No, no, en San Gonzalo que es lo que yo conozco, no se preveen. Eso cada uno, somos cuatro, dos vamos en un releve y dos vamos en otro, y cada uno hace con las marchas... tú puedes ver, hemos estado hablando antes de Victoria, la ves en el Baratillo y la tocaron antes en la Campana, y si te fijas son diferentes, te puedes fijar perfectamente. Te hablo de Victoria porque es la que ha dado este año ¿no? Pero...

Javier: ¿Pero por ejemplo tú en tu casa piensas en algún paso concreto en una marcha...?

Carlos: Si hombre a lo mejor en tu casa tú puedes pensar hacer cosas y demás, pero ya te digo que es una cosa que está viva y que después puede haber muchas circunstancias que te la muevan.

Javier: Aunque usted es el encargado de mandar los cambios debajo del paso durante la estación de penitencia, ¿quién decide los cambios que se realizan, usted o el capataz?

Carlos: No, no, eso el capataz no sabe... además el capataz no manda los cambios desde fuera fuera.

Javier: Lo que se viene a referir es a los tipos de movimientos que se realizan.

Carlos: Ah claro, eso sí es cosa del capataz en consenso con nosotros. Si es verdad que San Gonzalo lleva muchos años realizando los cambios, está muy arraigado el tema, la Hermandad no se suele meter, es más cosa del capataz y la cuadrilla, que otra cosa.

Javier: Vamos ya con el último bloque, ¿Qué relación debe existir entre la banda y la cuadrilla, o entre el director y el capataz, o persona que lleva la voz, para que este proceso se produzca correctamente?

Carlos: Bueno a ver, relación, claro que nosotros relación tenemos mucha, precisamente San Gonzalo con Las Cigarreras porque la consideramos como de la familia y llevamos muchísimos años juntos, y a mi por ejemplo Dioni que es el director de Las Cigarreras me ha visto nacer y mi padre y mis tíos tocaban en la banda de toda la vida de Dios, y la relación es super estrecha. Y está claro que para un buen funcionamiento de Lunes Santo si hay sintonía y se ponen las cosas en común van a salir las cosas siempre mejor que si no tiene relación con la banda, no sabes lo que te van a tocar...

Javier: ¿Cómo se programan las marchas y lugares donde se interpretan durante la estación de penitencia?

Carlos: Pues mira, San Gonzalo, nosotros lo que ponemos son los sitios claves, salida, los saludos de la Estrella y el Baratillo, la Campana, y lo solemos hacer los que hacemos los cambios con Dioni. Nos reunimos y ponemos en común, y lo hacemos, la banda con nosotros.

Javier: O sea que lo que hacéis es, vosotros con el misterio estipular las marchas que queréis en ciertos momentos.

Carlos: En los ciertos más clave. Después Dioni que es el director de la banda va tocando lo que le parece oportuno, después de treinta y tantos años detrás de San Gonzalo sabe perfectamente lo que tiene que hacer. En San Gonzalo se programan estos sitios se hace de muy poco tiempo a esta parte, por llevar las cosas más o menos... que Dioni tenga menos jaleo. Pero San Gonzalo casi nunca le ha pedido nada a la banda, la banda iba tocando lo que quería.

Javier: ¿Qué elementos, además de la banda y la cuadrilla de costaleros, intervienen en este proceso?

Carlos: Por ejemplo en San Gonzalo, el capataz nunca se ha metido, siempre nos ha dejado a nosotros, los que hacemos los cambios y demás, que nosotros hiciéramos lo de toda la vida de Dios. Manolo Garduño que es el capataz de San Gonzalo, jamás se ha metido en lo que había que hacer, nunca.

Javier: Según un artículo de ABC tu padre fue quien introduce el costero.

Carlos: No, el costero a costero lo hacían muchos pasos. Lo que mi padre hace es darle sentido al cambio con la música. Arrancar con un fuerte, hacer un costero con una parte piano, todo ese tipo de cosas. Darle sentido.

Javier: Ahora que has dicho eso, ¿Cuándo empleas tú cada uno de los pasos?

Carlos: Antes, al principio de todo, era mucho más básico, siempre en las partes piano se metía costero, en los solos se metía izquierdos, y cuando se arrancaba, se arrancaba con los tres pasitos, ya cada uno mete... a lo mejor mete tres pasitos donde otro... ¿sabes? Esto va evolucionando. Ya uno le da tres mil vueltas para que no sea igual.

Javier: Por lo que he visto, más o menos está estandarizado ¿no?

Carlos: Sí, un poco sí, con la música. Cuando la música va un poco más pausada, o con un solo..

Javier: Sí que se utiliza el costero ¿no?

Carlos: Claro, claro.

Javier: O por ejemplo Tres Caídas, que creo que mete izquierdos.

Carlos: Claro, porque no hace costero.

Javier: Cuando arranca la música fuerte se mete... los tres pasitos. Y una última pregunta, en Silencio, ante Herodes el Hijo de Dios, el izquierdo este famoso ¿de quien es idea?

Carlos: Mía, mía.

Javier: ¿Cómo se te ocurre eso Carlos?

Carlos: Pues mira, hablando con unos amigos y cuando escuchamos la marcha y vimos que la marcha tenía un compás entero en silencio, pues pensamos en eso, en dejar, como la banda dejaba de tocar, pues nosotros dejábamos de andar, y quedarnos quietos pero quietos sin mecer el paso ni nada.

Javier: Es que, revisando el vídeo, estuve averiguando en qué parte metíais el izquierdo, que normalmente es en la primera parte, parte fuerte, del compás, pero lo metes en la tercera parte.

Carlos: Claro, las dos últimas negras. La tercera parte va adelante, la cuarta para atrás y te quedas quieto el compás entero y arranca.

Javier: Bueno Carlos, muchas gracias por tu atención.

Carlos: De nada Javi.

B. Entrevista a Manuel García Díez

Javier: Buenas tardes Manuel ¿Qué tal?

Manuel: Buenas Javier ¿Cómo estamos?

Javier: Bueno Manuel, empezamos con el primer bloque de preguntas, ¿Cómo se llama la persona encargada de mandar los cambios de movimiento debajo del paso? ¿Tiene un nombre específico?

Manuel: No, nosotros siempre lo llamamos como «quien da la voz» o «quien manda».

Javier: No está estandarizada, entonces, la palabra «vocero», ¿verdad?

Manuel: Hace tiempo leí un artículo que hablaba de vocero, te iba a hacer la referencia ahora, y la verdad es que me gustó mucho porque se hace desde un punto de vista analítico que no se suele tener en cuenta. Todo el mundo ve la parte bonita de mandar los cambios, de ponerte a decir como si estuvieras en el pasillo de tu casa, pero claro después nadie se para a analizar la responsabilidad, lo que conlleva, el ser uno más, pero con esa responsabilidad, ese plus de responsabilidad. Saber la cuadrilla cómo va, y tener que sacarla y no pararte, no entretenerte, no todas las calles son iguales, no todos los años son iguales, en fin... Y ese artículo la verdad es que estaba bastante bien y hablaba de vocero. Me llamó la atención porque no lo había escuchado nunca, pero lo leí.

Javier: En ABC he encontrado un artículo que los llama «los costaleros del cambio».

Manuel: Yo creo que eso es más que un titular del periodista, que como titular queda bien, pero yo nunca lo he escuchado así.

Javier: ¿Cómo y cuando surge la figura de mandar los cambios?

Manuel: La verdad es que no tengo conocimiento sobre ello, desde que yo me he criado existe, por lo cual, sí he escuchado un poco de donde viene, de cuál es el principio un poco de los cambios como empiezan, pero el principio, de dónde parte la figura del que manda los cambios yo la verdad es que no la conozco. Pero entiendo, que conforme ha ido evolucionando todo y

se intenta llevar ese tipo, esa forma de andar, tiene que haber alguna persona, entiendo yo, que coordine todo eso, si no, lo veo complicado.

Javier: ¿Y el origen de cuando se comienza a hacer cambios?

Manuel: No lo sé la fecha exacta, ni lo sé ni creo que exista, verás, te comento. Siempre me han ido comentando que, bueno como todo en la Semana Santa, en la música cofrade, en el mundo del costal, en cualquier parcela digamos de las cofradías, yo lo entiendo todo como una evolución. En el tiempo ha ido habiendo una evolución, y según siempre me han ido comentando, nada documentado, sino más bien el boca a boca, es la evolución de que cuando, en aquellos tiempos donde había menos costaleros o donde era todos los profesionales y digamos toda la transición, es como que se pasaba un poquito más de fatiguita a la hora de llevar los pasos, y entiendo que nace de la necesidad de abrir un poco más el ritmo para desahogar un poco los kilos. Es decir, nace no como tal de «vamos a hacer esto», sino «vamos a avanzar un poco más», es como un... se empieza un poco como una forma de aliviar el peso y el andar, para que no sea tan machacón y tan en el sitio, y yo creo que de eso, como la Semana Santa ha ido evolucionando y la forma de los pasos, antes los pasos se llevaban y ahora se pasean, todo eso es una evolución que creo que de ahí nacen esos cambios de ritmo y a partir de ahí ya a la forma que se lleva hoy día, digamos.

Javier: En un artículo de ABC del año 2017 se habla de que el izquierdo lo inventó Juan Vizcaya y que, el primer izquierdo se dio en la calle Alfonso XII en el año 1977. También hay alguna información previa a esto, y antes se decía «inspiración», y se hacían los cambios.

Manuel: Claro, de ahí una de las marchas, de las últimas marchas que le dedicaron a la cuadrilla de San Gonzalo, que se llama *Inspiración*, y se llama así porque es una marcha muy alegre y que invita a mucho tipo de cambio y demás, y como va dedicada a ellos, pues le pusieron ese nombre. Pero todo eso, es lo mismo que te he dicho yo, no hay verdades absolutas. A mi porque me dijeron, a otro porque le dijo otra persona... documentado como tal no hay, pero me lo creo todo. O sea, me creo lo del primer izquierdo de Juan Vizcaya, ¿por qué? Pues no lo sé, yo sé que la necesidad en la forma en la transición es la que hizo que nacieran esos cambios de ritmo. Pero de ahí, a cuál fue el primero, y dónde...

Javier: Bueno Manolo, ¿y tú crees que influye la aparición del fenómeno de los hermanos costaleros?

Manuel: Influye tanto como para hacer cambios como para no querer hacer cambios, es decir, antes las cuadrillas eran de asalariados, hacían el trabajo, cobrar y mañana otra, y así sucesivamente. Entonces, de ahí a la evolución que antes hemos dicho que antes se llevaban los pasos y ahora se pasean, claro que tiene mucho que ver, totalmente.

Javier: Igualmente, ¿Influye el nacimiento de bandas como Las Cigarreras o Tres Caídas?

Manuel: Te digo lo mismo de antes, al fin y al cabo, es la evolución de la Semana Santa, es decir, de las cofradías en todas sus parcelas: la música cofrade, la forma de llevar los pasos, las cuadrillas, en todo... Y claro que el nacimiento de Cigarreras y de Tres Caídas tiene mucho, muchísimo que ver, aunque después están las agrupaciones, la policía armada y todo eso, pero tiene muchísimo que ver, por supuesto, porque también nace digamos ese estilo de marcha sevillana cofrade. Entonces claro, vamos evolucionando y haciendo algo muy nuestro.

Javier: Antes de pasar al segundo bloque, ¿el término coreografía puede ser ofensivo?

Manuel: Depende de quien te lo pregunte es ofensivo o no. A mí, yo, por ejemplo, me lo ha preguntado alguien que no tiene ni idea de la Semana Santa, y para mí no es ofensivo ¿por qué? Porque es una persona, digamos, que ignora lo que es y para qué es. Pero que un cofrade te pregunte en ese término, a mí me molesta, lo respeto, pero a mí me molesta.

Javier: Ya sí, entramos en el segundo bloque, ¿Cuáles son los tipos de cambios que realiza con su misterio del Sagrado Decreto?

Manuel: Muy básico, costero corto, que es lo que se le dice costero; el costero largo; izquierdo; los tres pasitos; y el sobre los pies, que es, digamos, la forma habitual de andar por costumbre.

Javier: ¿En qué consiste cada uno de ellos?

Manuel: Bueno pues mira, dentro de lo que es ir andando sobre los pies, hay muchas maneras de andar sobre los pies, sobre los pies cortito casi en el sitio... bueno, particularmente yo, te insisto en que no hay ninguna verdad absoluta, yo mande lo que mande, no me gusta nunca el paso parado, nunca. Mis compañeros, porque son compañeros, mis compañeros saben que absolutamente todo lo que yo mande, mientras esté el paso arriba, es andando, ya sea, aunque sea un pasito de un centímetro, pero el paso siempre ganándole, nunca en el sitio a no ser que estemos revirando, evidentemente. Que eso es otra particularidad, que yo no hago, por decisión propia, y lo respeto todo, de hecho, yo salgo en Los Panaderos como tú sabes y hacemos revirás

de costero a costero y son impresionantes, pero en la revirá no hago cambios, no me gusta. Yo lo que son pasos cuando el paso está revirando, a mí no me gusta. Porque yo pienso que estéticamente, por muy fino que tú lo hagas, siempre se va a notar las llamadas de los pateros, porque el paso tiene que ir revirando, y no es lo mismo haciendo sobre los pies, que vas llevando un ritmo más rápido que de costero a costero, y se nota menos, aun así, pasa igualmente de una manera muy fina que lo hacemos, pero ya es cuestión de gustos. Yo particularmente no lo mando.

El sobre los pies, bueno, para mí el sobre los pies es siempre el bombo, para entendernos, el bombo en el izquierdo. Esto que conlleva, pues que puede venir el bombo casi en el sitio, que si puedo pedir «media zancaita», me refiero, «media zancaita» es lo que avance un pie normal, y si le tengo que pedir «aire», que cuando utilizamos, ya cada maestrillo tiene su librillo, yo la expresión aire la utilizo para que, yendo con el bombo en la izquierda, abran la zancada completamente con las dos piernas y avanza el paso muchísimo. Entonces, yo el sobre los pies ya te digo, dependiendo del tamaño, de la distancia que recorre, pues lo empleo de varias maneras, depende de lo que te pida la marcha, el sitio, lo que te pida el fiscal de paso, y por supuesto el capataz, que al final es el que te da las órdenes.

Después, el costero largo y el costero corto tiene una pequeña diferencia. El costero, para mí, hay muchas maneras de hacer los costeros. Entiendo que puede haber varias formas de hacer los costeros, a mí me gustan los costeros, particularmente, con la mesa arriba, y justamente lo que te de cuando apoya el pie. A ver, hay maneras que pega el bombo, es un bombo en cada lado, a diferencia del sobre los pies es un bombo a cada lado, y cuando tú apoyas el pie, no lo dejas caer. Digamos, que no vence a la cadera. A mí me gusta que sea totalmente lineal arriba, de lado a lado, pero lineal a lo que dé el pie. No de lado a lado que se vaya de tu verticalidad, apoyas el pie y ahí se queda, pero con la mesa arriba. Y el costero largo es igual, un bombo en cada lado, pero el movimiento es totalmente al frente. Avanzo un pie, lo apoyo, avanzo el otro pie, lo apoyo... y siempre un bombo a cada lado. Pero eso, a mí personalmente no me gusta que se deje caer en los costeros. Ojo, que lo hacen otros, y estéticamente, bien hecho. Mientras todo el mundo lo haga igual... Las dos maneras son totalmente respetables, pero a mí, particularmente, digamos, me gusta más esa manera.

Después, el izquierdo es, tal como suena, un bombo en cada lado, pero solo avanza el pie izquierdo, en vez de los dos pies, como estábamos hablando antes que avanzaban los dos. Pues el izquierdo es un bombo en cada pie, y el que avanza es el izquierdo, y el derecho lo iguala. Lanzas el izquierdo al frente, no al lado, y el derecho apoya y lo iguala. Con esto que te quiero decir, que no me gusta que el izquierdo avance y después caiga en el lado derecho. Te vuelvo

a decir igual que antes, que esto no es una verdad absoluta, simplemente gustos. Dentro de esos izquierdos ya también depende, de la estatura de la cuadrilla, de la distancia que tú tengas entre la primera y la última, si llevas dos cuadrillas y las dos más o menos igualadas, entre que la primera y la última tiene mucha diferencia, yo entiendo que cuanto más cortos en distancia sean los izquierdos, mejor se domina y más estético se ve desde fuera, y a parte, menos va pegando atrás en la trasera. ¿por qué? Porque si una persona mide esto (alta estatura) y otra persona mide esto (poca estatura) tienen que pegar físicamente, el paso no es un chicle, no es elástico, si los dos tienen que pegar una zancada, por ponerte un ejemplo, de un metro, este (el alto) bajará un centímetro, pero este (el bajito) puede bajar por lo menos cinco centímetros, dando la misma zancada, es física pura, no es... no estoy descubriendo las Américas. ¿Y eso en el paso pues en qué se traduce? Se traduce en que detrás, cuando tú pegas el izquierdo, detrás se queda como una «cojetá», que no es una «cojetá», es que la zancada es la misma para los dos, pero la estatura no es la misma. Entonces si la cuadrilla, hay una alta y una baja, donde hay menos diferencia entre la primera y la última, en los misterios, si te puedes permitir darlo un poquito más largo porque todo el mundo pega la misma zancada prácticamente y baja todo el mundo lo poquito que tenga que bajar, y se nota menos. Yo, particularmente, me gustan cortitos. De hecho estoy siempre corrigiéndolo en los ensayos, por el camino, a lo mejor lo voy recordando, porque me gusta más «amarraito».

Bueno y el último que me faltaba era el de los tres pasitos, que bueno, tal y como el nombre lo indica, es como si volviéramos al ritmo de antes del bombo siempre en el izquierdo pero avanzan tres pasos y el derecho, digamos el cuarto, lo que hace es igualar al izquierdo que has dado: tres pasos, con el derecho igualas y ahora te quedas, supuestamente en el sitio, que te repito y te insisto en lo de antes que mis compañeros saben que cuando yo mando los tres pasitos lanzas uno, lanzas dos, lanzas tres, el derecho iguala, y te quedas sobre los pies pero avanzando siempre «una pesetita». Es simplemente por gusto, no está escrito. Hay otros pasos con cambios que incluso hacen cuatro pasos en vez de tres, pero bueno yo siempre, digamos de las fuentes que yo bebí de pequeño eran tres pasos y a mí me gustan los tres pasos.

Javier: Y, siguiendo un poco en esta línea, ¿me podría decir cuando emplea cada uno de estos pasos en relación a la música?

Manuel: Mira en esto es importante varios factores. Es importante el día que tu tengas, el que manda los cambios cómo esté de inspirado, cómo está la gente de metida en la película, influyen muchos factores, si se le puede andar o no se le puede andar porque la cofradía va con retraso

o no y el capataz te está diciendo que hay que andar porque se lo está diciendo el fiscal, si hay sitio para andar o que no se puede andar porque tienes los ciriales pegados y tú sabes que ahí la marcha te viene una parte fuerte que te invita a pegarle una arrancada por el cambio de ritmo, pero te están diciendo que no se puede, automáticamente tú, por eso te digo, la misma música en una «revirá» o en una recta pues dependiendo de cómo termine la «revirá», dependiendo de cómo vaya la recta, dependiendo en qué parte del recorrido, dependiendo incluso hasta el día, dependiendo de la marcha que te esté sonando, bueno siendo la misma marcha, dependiendo de ti mismo, yo creo que es muy difícil hacer dos marchas iguales. Y de meter siempre el mismo cambio, en la misma parte de la marcha, ósea, a lo mejor me pueden tocar dos veces Amor de Madre en dos rectas a igualdad de condiciones, que yo dudo que las haga las dos iguales.

Javier: Pero sí que se suele utilizar en las partes más piano o en los solos, el costero, que también he visto que se puede sustituir por izquierdos, está bastante estandarizado, pero entiendo que depende de las circunstancias ¿no?

Manuel: Yo pienso que le puede entrar de todo, mientras que lo metas con un sentido. La clave para mí, para mi forma de ver esto, es meterlo con sentido. Yo puedo meter un cambio, a lo mejor, a una segunda voz que entra en la marcha, a una palillera que entra, o en mitad del solo, si tú vas en el solo de costero a costero, o sobre los pies, y a mitad del solo entra un dueto, y en el dueto le metes un costero y cambias. ¿Por qué? Porque lleva la parte, te tienes que meter en la película, y en la melodía que está sonando en ese momento, y dependiendo de las voces que van entrando, saliendo y demás, a mí es con eso con lo que me gusta jugar digamos. A lo mejor, por decirte algo, musicalmente hay una frase de veinte compases que no hay nada diferente en esos veinte compases, a lo mejor es simplemente un solista tocando, pues no me gusta hacer en esos veinte compases, tres... cuatro... cambios, o dos cambios. Si le meto un cambio es por lo que te he dicho, porque entre una corneta, o porque entre una palillera de fondo, o una campana ahora que en estos últimos años se ha puesto también de moda en la música cofrade. O sea, tiene que haber un sentido para yo hacer el cambio. Después, que le entre un costero al piano o un izquierdo al piano, pienso que depende del momento y depende de la marcha y de la situación y de todo, le puede entrar todo, pero mi criterio es siempre con un sentido, es primordial.

Javier: Digamos que hace los cambios dependiendo de las secciones que tiene la marcha.

Manuel: Pero no tengo una regla para el costero en piano y el izquierdo para cuando rompe, y el sobre los pies y los tres pasitos para la palillera.

Javier: ¿Todos los pasos hacen los mismos movimientos? Quitando los pequeños matices que comentaba anteriormente.

Manuel: Claro eso sí, hay muchos tipos de matices y ya te digo, todo es válido, ninguno es, digamos, el bueno. Pero prácticamente los cambios son estándar porque tiene que ser algo que realmente lo entienda por lo menos de la manera que yo tengo de trabajar. También te digo otra cosa, hay otros pasos de misterio que llevan cambios que hacen una secuencia de cambios y le ponen un nombre. Yo prefiero si quiero hacer esa secuencia paso a paso, lo que estoy pidiendo. Pero bueno, ellos crean esa secuencia como herramienta para el que manda, pues mande la palabra clave y ya todo el mundo sabe que son dos izquierdos un costero y tres pasitos, por decirte.

Javier: Entonces concluimos con que más o menos están estandarizados, pero que ya cada uno los manda según el momento, lo inspirado que esté, etc.

Manuel: Bueno hay otros pasos, como te he comentado, que le meten los cuatro pasitos, o algunos que le meten el picaito, en fin, es que hay muchos tipos de... incluso el izquierdo. Tres Caídas el izquierdo cae atrás completamente, y Los Panaderos, por ejemplo, el izquierdo avanza y se queda calvado en el sitio. San Gonzalo avanza y luego cae en el derecho, cada uno luego digamos, lo matiza, pero al fin y al cabo un izquierdo es un izquierdo.

Javier: ¿Cuál es el proceso seguido para realizar los cambios a lo largo de la estación de penitencia?

Manuel: Pues primero, desde que se levanta el paso, sabiendo cómo va la gente. Segundo, sabiendo por donde vas y sabiendo lo que te pide la cofradía, tienes que saber la cofradía que estás sacando para saber si aquí me puedo parar más o no me puedo parar más. Sobre todo, los mandos del capataz que te diga «lo que quieras» o te de las ordenes oportunas, y ya sabes tú si te puedes parar y ya puedo... Y después de tener en cuenta todos esos factores, o si te viene una revirada pronto, si el paso va a revirar ya sabes tú que tienes que hacerle, o poco antes de la revirá, o llévatelo andando digamos hasta la revirá, que una vez que revire, intentar despedir el final de la marcha con algún cambio, porque yo no suelo hacer cambios en la revirá. Entonces son muchos factores los que tú tienes que ir pensando en cada momento y teniéndolo claro. Entonces, una vez que comienza la marcha y he tenido en cuenta todo esto, pues ya es la inspiración que uno tenga y a partir de ahí pues, no voy a abusar mucho porque está el día de calor y hay que llegar a la catedral y luego a la vuelta tenemos que hacerlo andandito, le voy a

meter un detalle nada más, o voy a coger y le voy a andar la mitad de la marcha hasta el solo, para ganarle metro, para después pararme un poco más, a partir del solo me paro, me entretengo un poco más, y ya le meto los detallitos, despido la marcha y me voy. Pero claro, siempre con un sentido, no podemos coger una marcha de aquí a diez metros. Al fin y al cabo, es una estación de penitencia, el principio de todo esto hay que tenerlo también un poco como base. Entonces también depende de la cofradía, en la Trinidad somos tres pasos, entonces uno no puede ir creando el efecto acordeón. Además, cada paso con una particularidad, porque tú dices, no, yo me voy a parar aquí, pierdo veinte minutos en este trozo, pero yo después le mando aire y yo recupero el momento... sí pero es que, el que viene detrás, que es el Cinco Llagas, que es un crucificado que lleva cuatro metros de altura con el Nicodemo subido en un lado nada más, que aquello alarga la zancada y empieza a temblar, y no puede avanzar tanto la zancada como nosotros. Pero es que detrás viene el palio, y las zancadas de los del palio son mas chiquititas, en fin, se tienen muchos factores en cuenta.

Javier: ¿Y cómo se mandas los cambios?

Manuel: La costumbre es la del «oído», mandas el oído, que es como el toquecito de atención, pero realmente es por costumbre, porque no hace falta. La cuadrilla tiene que estar metida en la película y tal y como levanta el paso, o sea, cuando ya te conocen, y tu los conoces, ellos ya saben que el paso está arriba, que nadie tiene que hablar... está todo el mundo pendiente. Pero yo sí, justamente un compás antes, o cuando yo creo que voy a empezar a entretenerme un poco más, pues «oído», para que la gente esté pendiente, incluso empieza a sonar la marcha y la gente por inercia se empieza a quedar con el paso y deja de avanzar. Y yo por ejemplo tengo el concepto como te he dicho antes de, le voy a ganar metros hasta el final de la marcha, «no esperarlo, no esperarlo, vamos a ganarle metros, vamos a ganarle, alargale» y así me lo llevo al sitio donde quiero llevármelo. Pero eso es las voces de atención, digamos.

Javier: ¿Cree que se introducirán nuevos movimientos a los ya existentes en un periodo corto de tiempo?

Manuel: Es que no sé como explicártelo, yo soy del que piensa que todo está inventado, pero que todo evoluciona, ese es mi pensamiento. Entonces, meter más movimientos ¿se podría? Pues no lo descarto, no lo descarto de que alguno los meta. Yo no, verás, pienso que los que hay, usados de la manera como tú lo entiendes, considero que a mí con eso me vale, me gusta. No le cierro las puertas a que haya eso, una evolución. De hecho, eso, hace un motón de años

en un pueblo de Sevilla, no sé si alguna vez lo has visto, en Sanlúcar la Mayor, había un paso que hacía lo que llamaban «el arriero». Claro ya me documenté, vi videos porque sino no lo terminaba de entender. «El arriero» era un bombo en el izquierdo, el siguiente bombo en vez de ser en el derecho, es en la mitad de la mecida, y el tercer bombo, digamos, es en el derecho, es digamos como una «paradihna» para que nos entendamos. ¿Era un cambio nuevo? Bueno eso lo hacían hace un motón de años allí, pero a lo mejor es que lo desconozco. Yo, digamos, con los que me he criado, a mí me vale con eso, pero que te vuelvo a decir lo mismo, que evolucione, o sea veo más detalles como, por ejemplo, los compañeros de San Gonzalo que lo hicieron este año en Campana. Meten un cambio antes de donde se espera ese cambio, y se quedan con el paso parado justamente en una parte de la marcha en silencio.

Javier: En Silencio ante Herodes... el Hijo de Dios.

Manuel: Correcto. Entonces ahí no hay un cambio nuevo realmente, ahí es...

Javier: Un aprovechamiento de una parte musical.

Manuel: Claro, por eso te digo, no es que sea un cambio nuevo, simplemente que ahí los mandos, han tenido ese detalle que a lo mejor hay gente que no lo aprecia, pero bueno a los que nos gusta esto pues dices tú... oye pues sí, lo han cogido, han metido el cambio antes, se han parado aquí en el silencio de la marcha y después han arrancado, me parece un detallazo. No es que sea un movimiento nuevo, pero sí es un detalle nuevo a la hora de entender la música con los cambios, por ejemplo.

Javier: ¿Hasta qué punto influye el lugar del itinerario en el que se encuentra el paso a la hora de realizar los cambios durante una marcha?

Manuel: Te puedo poner el ejemplo de la Trinidad, la Trinidad tenemos la particularidad que es que el Sábado Santo tenemos los oficios de la Catedral, entonces, salgamos como salgamos, que si lluvia... que si no llueve... te retrases o no te retrases, tienes que llegar a tu hora a la Carrera Oficial, tienes que llegar a tu hora porque tienes que dejar la Catedral libre a la hora que te marcan allí para celebrar los Oficios. Entonces, ¿eso qué conlleva? A lo mejor cualquier otro día tienes un margen que va con retraso todo el día, porque ha pasado cualquier cosa en cualquier hermandad, se ha retrasado y viene el día con cuarenta minutos de retraso. Bueno, pues igualmente, se acumula ese retraso y lo vas llevando durante todo el día y vas pasando... pero nosotros no podemos eso, nosotros tenemos que ceñirnos a llegar, aunque tengamos

retraso, tenemos que correr y llegar a nuestra hora. Entonces son particularidades, teniendo en cuenta lo que te he dicho antes.

Javier: ¿Hay improvisación a la hora de realizar los cambios durante la estación de penitencia o son previstos con anterioridad?

Manuel: Hay detalles en algunas marchas que piense la marcha, o el resto de la marcha como tú las quieras hacer, a lo mejor siempre te sale el mismo cambio en esa parte, porque simplemente es lo que te invita, es lo que te sale. Te pongo un ejemplo, es un izquierdo ¿no? Pues a lo mejor esa marcha me la pueden tocar seis veces en cinco años, que, a lo mejor siempre en esa parte, en ese compás, siempre le meto un izquierdo, porque es que es lo que me pide la marcha. A lo mejor el resto de la marcha, las seis veces, la hago de una manera diferente, no hay dos iguales, pero esa parte, en ese cambio en concreto a lo mejor siempre le meto el izquierdo porque es lo que te pide, pero no porque yo lo piense de «aquí siempre tengo que hacer eso», no, es que me sale, es que es lo que le pega. Y si le pega, no voy a meterle otra cosa para que sea diferente, no, si es lo que le pega, ¿por qué no lo voy a hacer otra vez? O sea, no me gusta ponerme normas ni reglas.

Javier: Aunque usted es el encargado de mandar los cambios debajo del paso durante la estación de penitencia ¿Quién decide los cambios que se realizan?

Manuel: Yo soy una parte más de la cofradía en la calle, pero mi jerarquía la tengo clara, y sobre mí en la calle manda el capataz. Y sobre el capataz tendrá que tener contacto o decirle lo que tenga que decirle, la Junta de Gobierno. Y el capataz que me lo diga a mí. A partir de ahí, si el capataz le dice a la Junta de Gobierno esto sí, o esto no, o la Junta de Gobierno le dice al capataz, oye esto no lo queremos. El capataz le dice, vale. Pero yo ahí me debo, yo soy hermano de cuna de allí, yo he echado los dientes allí, pero incluso me ha pasado, de algún Sábado Santo que ha habido cualquier cosa en la calle de tiempos y... contratiempos. Se me han acercado miembros de Junta, porque en ese momento yo estaba de relevo fuera, me lo he cruzado y me han dicho, oye, que a partir de ahora vamos a hacer esto, esto y lo otro ¿vale? Digo, vale, por nuestra parte que sepas que no vas a tener problemas, pero, habla con el capataz, que yo ahora soy un costalero más. Habla con el capataz y que el capataz nos lo trasmita a todos. Y así se hizo, entramos el relevo, el miembro de Junta habló con el capataz, le dijo que por una circunstancia que pasamos, ajena digamos, pues que había que andarle para recuperar un tiempo por otros motivos. Y el capataz, como nosotros estamos al servicio de la Hermandad, pues el

capataz cogió y en ese momento, cuando fue a levantar el paso, nos lo transmitió. Por eso te digo, yo la jerarquía la tengo muy clara.

Javier: Y ya la última de este bloque. Vosotros lleváis a Cigarreras en el misterio, que es banda de cornetas, ¿influye el estilo musical que lleva un misterio? ¿Se nota el cambio de estilo a la hora de andar?

Manuel: Depende de lo que le quieras imprimir. Al final yo pienso que también todos son modas.

Javier: Desde fuera, yo, por ejemplo, percibo que los misterios con las agrupaciones van como más pausados. Además, con el tambor retardado, el costalero tiene que notarlo al andar seguro.

Manuel: Se nota y mucho. Cuando una banda te cambia de ritmo, tocando el tambor nada más. O sea, cuando una banda te mete los palos en un ritmo, y cuando lleguen los raun te los mete a otro. Te vuelves loco andando de frente nada más. Pero bueno, entiendo que al final el tema de agrupación y cornetas y tambores pienso que son modas que en algún momento vienen sus incondicionales, cada bando tiene sus incondicionales, y al final son modas. Y bueno, al final no es que haya nada escrito de “ahora como le vas a quitar esto y le vas a poner agrupación”. Claro a lo mejor como lleva cuarenta años con agrupación, ya no concibes sin otra cosa, pero como te dije, volviendo al principio, todo esto es una evolución. Pienso que todo esto es cíclico y que en cualquier momento hay un cambio de moda, de gustos, de una Junta de Gobierno que corte por lo sano y cambie porque tiene su criterio musical personal... “yo es que tengo antojado desde chico esto...” o “yo quiero que el paso de mi cofradía ande como tal y por eso le voy a meter ahora...”. Espera... que las personas pasamos, pero la hermandad se queda.

Pero bueno, yo creo que Cigarreras también ha evolucionado muchísimo, ha sido muy... ha tirado mucho del carro en el tema de la musicalidad con respecto al cornetas y tambores puro y duro, y creo que poco se puede decir de las Cigarreras. Tiene composiciones que son complemente... que muchas agrupaciones querrían tener.

Javier: Creo que hay una gran apuesta desde la dirección por músicos profesionales.

Manuel: Claro, yo por ejemplo te puedo dar un dato, que a lo mejor no tiene que ver mucho con el máster, pero yo he tocado seis años en la Banda de las Tres Caídas y Sergio Abela, que creo que has quedado después con él, pues él también ha tocado en banda y Raúl el Paletilla que también va con nosotros en Los Panaderos, creo que al final también es muy importante que,

bueno, Carlitos Puelles es compositor, el padre ha hecho las marchas que ha hecho, él hizo la última de Llorla la Esperanza. O sea, yo creo que es muy importante también, influye mucho, que no es que sea indispensable, no porque no hayas tocado nunca en una banda no vas a poder mandar cambios, pero sí creo que la visión del que manda los cambios habiendo pertenecido de alguna manera, o habiendo vivido desde cerca o desde dentro una banda, es super importante y primordial. Creo que es muy positivo.

Javier: Entramos ya en el tercer y último bloque, ¿qué relación debe existir entre la banda y la cuadrilla o el director y el capataz, o persona que lleva la voz, para que esto se produzca correctamente?

Manuel: Esto es un trabajo de equipo, de durante todo el año, y desde hace muchos años. Ósea, yo empecé en el 2000, desde el 2000 hasta este año que es 2022, llevamos veintitrés Semanas Santas, veintitrés años en continuo contacto con la banda. Durante el año: novedades, armonizaciones, marchas que se quitan para darle un descanso y luego se vuelven a meter dentro de X años. Salirte en un relevo y acercarte y preguntarle “¿qué tal, como vais?” Ese entendimiento, ese feeling, ese... durante la cuaresma que nos tenemos que sentar a hablar del tema de las marchas, ósea, es todo. Esto no es algo de que, de un día para otro, o coges una cofradía nueva y te pones a mandar los cambios. Eso es muy duro, muy duro porque te tienes que sentar, tienes que conocer al director de la banda, el director de la banda que te conozca a ti. Pero ya cuando llevas tantos años, digamos, con la banda, y trabajando, y yendo a los ensayos. Yo he ido muchas veces, te vas, y escuchas cositas con ellos, al final somos parte. Aunque mis compañeros los escuchen solo en el ensayo cuando le pongo el equipo de música le pongo la marcha y ellos la escuchan y la trabajan, pero al final tiene que haber mucha unión, tiene que haber mucha complicidad. La palabra es esa, complicidad. Al final tienes que ir de la mano, el éxito tuyo es el de ella, y el de la banda es el tuyo, y aparte, super importante, los que verdaderamente saben de la música, de las marchas y los que entiende, son ellos. Yo puedo ser un fanático, puedo estudiarme todas las marchas porque me gusta sacarle los detalles, las segundas voces, o los fuertes y eso, pero de nada vale, que yo coja con el fiscal de mi paso y le diga, y él hable conmigo y le diga ponme aquí esta marcha, y él se vaya para Dioni “oye vamos a poner aquí esta marcha”, y diga Dioni “no se puede, aquí se pierde la marcha, no hay acústica” A lo mejor estamos pidiendo una marcha que es muy piano, que las voces tiene que estar... y a lo mejor estamos en la Avenida de la Constitución, que no hay paredes pegadas para... Todo ese tipo de detalles que ya, después de veintitrés años trabajando con ellos, yo sé perfectamente

lo que te va a decir Dioni en cada sitio en cada momento, y después, aparte, yo he tocado en banda, y no todos los años viene la banda igual, no todos los días son iguales, hay algunas marchas que te exigen más a ciertas voces y otras a otras. Hay ciertos solos que solo los tocan ciertos solistas, y hay que tener cuidado donde se le pide para que la toque. Eso la última palabra la tienen que tener ellos, los que saben verdaderamente.

Javier: ¿Cómo programáis las marchas y los lugares donde se van a tocar? ¿Hacéis una reunión previa?

Manuel: Yo, la particularidad nuestra del Sábado Santo es que, esa responsabilidad, en la Hermandad de la Trinidad la lleva siempre el fiscal de paso. En la Hermandad de la Trinidad es una persona nombrada todos los años por el Hermano Mayor, puede ser la misma persona o puede cambiar y poner la que él crea conveniente. Esto conlleva que no siempre es la misma persona con la que tienes que ir trabajando. Tú date cuenta de que depende de la decisión que tome esa persona con las marchas que quiera poner, depende tu trabajo, el de tus compañeros, y el de la banda. Entonces, es importante que vayamos alineados. Yo puedo estar todo el año trabajando con la banda, pero a la hora de la verdad, cuando llega la Cuaresma, y se nombran a esas personas, a esos fiscales, el fiscal en concreto del paso, yo tengo que intentar hablar con esa persona para intentar que vayamos de la mano, que vayamos a una. Si la persona dice “confío en lo que ustedes decidáis y demás, esto y lo otro”, por supuesto, lo primero es que, el capataz, confíe en las personas que mandamos los cambios, para ese cometido. Tenemos plena confianza con el capataz para que trabajemos el tema de las marchas nosotros mismos. Entonces, si el fiscal, de cada año quiere y está por la labor, vamos de la mano, pues vamos a Las Cigarreras y le llevamos un planning en los sitios clave, ciertos puntos del recorrido, y ahí le llevamos una propuesta de lo que nos gustaría que se tocara, con la supervisión de la banda. Siempre y cuando, la última palabra la tiene la banda. Porque, aunque la banda sea asalariada y esté contratada, y esté al servicio de la hermandad, insisto en que ellos son los que saben y entienden de esto. En ellos yo tengo la plena confianza en la opinión y las decisiones de Dioni, por supuesto. Y lo dicho, marcamos esas marchas en los puntos clave, de ahí vamos, o con el fiscal, o si confía en nosotros vamos nosotros a la banda, porque te insisto, la responsabilidad es del fiscal. Entonces pues, tanto mi compañero que va en la otra cuadrilla, como yo, nos ponemos de acuerdo con las marchas, revisamos siempre los cuatro o cinco años anteriores, ósea yo tengo un histórico de todos los años, de todo lo que se ha ido tocando en los puntos estos que marcamos siempre e intentamos, que eso también lo hace la banda por su cuenta, de

que no coincidan las marchas con años anteriores en el mismo punto. Porque no vas a ver... no va a pasar las dos últimas Campanas con las mismas marchas, por ejemplo. Entonces, eso se tiene muy en cuenta, y, aparte, después ya ahí es la banda la que tiene un poco que ver, igual que le llega San Gonzalo con sus marchas, le llega Los Panaderos con sus marchas, le llega La Bofetá con sus marchas, le llega La Cena con sus marchas, le llega yo con las mías... al final no van a pasar X veces por los mismos puntos, Cuesta del Bacalao o lo que sea, y van tocar exactamente lo mismo. Oye pues intentar, yo ya te digo, intentar llegar a un compendio, al final se trata de que todos disfrutemos y que no hay dos Semanas Santas iguales.

Javier: Y luego durante el recorrido ¿vais hablando o va Dioni tocando lo que va considerando oportuno?

Manuel: Salvo que hay alguna petición así un poco que haya surgido por algo en concreto de... no sé, puede haber mil motivos para pedir una marcha, a lo mejor, que no estaba contemplada en algún sitio que no estaba ni apuntado, la forma de proceder es la misma que te he dicho antes. Vamos al fiscal, se lo decimos al fiscal, y ya que el fiscal hable con Dioni. Como te he dicho antes, una vez que la cofradía está en la calle, cada uno tiene su cometido, y yo no voy a hablar con la banda, salvo que vaya a saludarlos. Siempre, para pedir una marcha, a través de la persona responsable, y si esa persona, que es la que tiene la responsabilidad, quiere y lo ve oportuno, se le pide, y si no, no.

Javier: ¿Entonces es el fiscal el que marca el resto del recorrido?

Manuel: No, no. El resto del recorrido lo marca la banda. Por eso nosotros solo le ponemos los ciertos puntos que queremos: las dos cuestas, la Campana, la Avenida de la Constitución, la entrada, la calle Sol, en fin... en los puntos que, digamos, nosotros queremos algo un poco más específico, se lo pedimos. El resto del recorrido, son ellos los que van marcando lo que ellos creyendo oportuno, salvo que, aunque no esté escrito, en cualquier momento el fiscal se le acerque y le pida una marcha en concreto en un sitio concreto.

Javier: Y ya la última pregunta Manolo. Ya hemos dicho los elementos que intervienen: el capataz; el fiscal; tú también como uno de los encargados de mandar los cambios, con el paso levantado y la banda sonando, como has comentado. ¿Qué elementos, además de la cuadrilla y la banda intervienen en este proceso?

Manuel: El capataz con su equipo de contraguías, porque yo hay veces que estoy preguntando “¿estamos revirando?”, y los contraguías muchas veces, porque el capataz va por delante a X metros y no se entera a veces, entonces tenemos que hablar con los auxiliares que son los que van atrás pegados a nosotros. Y a lo mejor ahí también nos van informando en cada momento, al fina les la unión de todos los puntos.

Javier: Bueno Manolo, por mi parte hemos acabado, muchísimas gracias, y estamos en contacto.

Manuel: Estupendo Javi, espero haber contribuido con mi experiencia.

C. Entrevista a Sergio Abela Andrade

Javier: Buenas noches Sergio

Sergio: Buenas Javi ¿qué pasa?

Javier: Bien Sergio, la primera pregunta es la siguiente, ¿cómo se llaman las personas encargadas de mandar los cambios de movimiento debajo del paso? ¿Hay un término para ello? ¿Te suena el término vocero?

Sergio: Yo no lo he escuchado nunca aquí en Sevilla. Normalmente es el que manda los cambios, o el que lleva la voz... pero como por ejemplo capataz, contraguía, una palabra que defina al que manda los cambios debajo de un paso, yo no lo he escuchado nunca.

Javier: ¿sabe cuándo y cómo surge la figura de la persona que manda los cambios?

Sergio: Exactamente yo no he escuchado nunca cuando una persona da el paso delante de decir “yo me voy a encargar de llevar el paso”. Yo entiendo que como antiguamente había pocos debajo de un paso, y los pasos pesaban el triple de lo que pesan ahora, entiendo que sería esa persona que yendo debajo vería a la cuadrilla un poquito más cansada, que no llegaría a cierto punto, y alguien diría “vámonos”, animaría o se echaría, hablando futbolísticamente, el equipo a la espalda. Y una persona específica, yo creo que una persona específica que diga, “yo me voy a hacer cargo de hacer los cambios debajo del paso” creo que políticamente exacta no existe. Que quizás fuera esa persona, quizás por amistad, porque quizás iba mejor preparado o conociera más a la gente, pues dijera, “mira pues veo que la cuadrilla no llega y me puse yo a hablar. Vámonos, vámonos, vámonos” y quizás ese “vámonos” derivó en “encárgate tú”.

Javier: ¿Y sabe cuáles fueron los primeros pasos que hicieron los cambios?

Sergio: Yo creo que sería igual con lo que te acabo de decir, con que no hay nada escrito de que una persona en el año tal en la cofradía tal dijera “esta es la primera persona que hace un izquierdo, que hace un costero”. Tampoco lo sé, siempre se ha escuchado Vizcaya en Triana, en San Gonzalo, yo también había escuchado mucho en el Sentencia, el primer cambio que se hace de costero. Sentencia siempre se ha caracterizado por ir de costero, y es verdad que siempre he escuchado que esa persona lo cambió. Quizás no llamaba la atención tanto como, tantos cambios, porque el Sentencia por aquellos tiempos llevaba un cambio, se ponía de costero y así se pegaba tiempo, pero sí he escuchado también que el Sentencia fue de los que primero hizo un cambio de sobre los pies a algo distinto.

Javier: Por ejemplo, hay un artículo que dice que el primer izquierdo se mandó en el año 77 en Alfonso XII en el misterio de San Gonzalo.

Sergio: Yo, ya te digo, lo había escuchado también, y tanto en la Macarena había escuchado también... no pongo nombre ahora mismo a este hombre, que además es médico, que dejó las cofradías hace poco, vamos hace poco, está vinculado, y creo que él también mandó un costero en la Macarena hace muchísimos años. Exactamente no sé decirte si la Macarena lo mandó en el 75 y Vizcaya el izquierdo en el 77, no lo sé. Porque como no hay nada.

Javier: Es todo tradición oral.

Sergio: Ahora todo el mundo tiene un móvil y te dice, “el izquierdo a la hora tal lo hizo Pepito” pero eso es que antes no lo había. Entonces en este caso, tu te sientas con la persona que sea de Triana y escucharás hablar a sus mayores de Vizcaya, y si te vas a la Macarena, ya no porque sea en la Macarena, sino porque te digo que es lo que he escuchado yo, bueno pues yo me han comentado que en Jesús Despojado una persona hizo un cambio.

Javier: Entramos en el bloque, que es el más amplio, aunque, antes de nada, me gustaría preguntar si te parece ofensiva la palabra coreografía, en este contexto.

Sergio: No, a mi no me... esto es como todo, depende de la persona en cómo lo diga y qué tono lo diga, te causa que sea ofensivo o no. Si tú le explicas a alguien que es el movimiento que igual que en la música hace... pues una coreografía. A mí personalmente no me resulta ofensivo.

Javier: ¿Cuáles son los tipos de movimientos que hace en su misterio?

Sergio: En Los Panaderos el más significativo es, ha sido siempre, el “te lo mando”, que es como lanzar un izquierdo hacía delante, yendo de costero, lanzas un izquierdo y el paso lo dejas caer hacia atrás. Bueno, entonces ya después sales sobre los pies, o no, pero ese movimiento, sobre todo en Los Panaderos, que es un paso con olivo, es muy llamativo. Porque claro, el paso parece que va a salir para adelante, no, se va para atrás... y claro, como el paso va dormido, entre comillas, porque va de costero, que no es un movimiento muy rápido, a la gente le da tiempo verlo cómo va hacia delante y cómo va hacia detrás. Ese es el movimiento más significativo. Cualquier cosa que tu veas en los panaderos con un “te lo mando” la gente lo agradece, lo agradece porque lo escucha, escucha el aplauso, incluso nosotros cuando vamos debajo nos gusta mucho, escuchamos a la gente el “ooooh”. Porque no es un cambio explosivo, que no sale andando rápido, es un cambio que la gente se queda, aunque suene feo, embobada. La gente se queda mirando el paso y se queda embobado. Sé que lo va a hacer, porque para Los Panaderos es su paso, pero cuando la gente lo ve, se queda como paralizada, entonces ese es el cambio más significativo.

Después nosotros allí hacemos el costero normal, costero largo, digamos un poquito más al frente, un costero largo. Que todavía antiguamente, mi maestro que fue Tomasa, le llamaba “panaero” que es un costero largo, pero esos son también formas de denominarlo. Yo siempre he dicho costero largo y costero corto. Y, de vez en cuando, no solemos abusar mucho del izquierdo, nosotros lo que sí hacemos es el izquierdo, a diferencia que otros izquierdos, nosotros el izquierdo lo hacemos seco. Nosotros lanzamos el pie izquierdo al frente, y el derecho lo igualamos, el derecho no se vence al lado derecho, ni para atrás. Entonces la diferencia entre ese izquierdo, y después hacer el “te lo mando”, que sí se manda hacia atrás, varía un poquito, y hace que la gente... Entonces, el izquierdo es, lanzarlo al frente y el derecho lo iguala, pero una vez que lo iguala, digamos que la mesa del paso no se vence a un lado, el mismo compás que trae la banda no se vence ni a la derecha ni atrás. Entonces, el “te lo mando” es, tu lanzas el pie izquierdo adelante, y el pie derecho no lo igualas, no llega al pie izquierdo, el pie derecho se queda, lo que hace es que la propia inercia del cuerpo lo lanzas atrás, y el mismo pie derecho que lo tienes en el suelo, lo recibe, y ya sí sales andando al frente.

Lo que sí, nosotros, Los Panaderos se ha caracterizado siempre porque los cambios sean muy finos y no demasiados cambios, no muchos cambios. Que aquella frase que decía yo, o que he escuchado de los que me han enseñado es que “hay que sorprender”. Que tú no veas los panaderos en una marcha treinta y cinco cambios, y en los cambios de lo que es una parte de

piano a fuerte, o a la palillera, que la gente no diga “va creciendo, va creciendo la marcha, ya va a hacer algo” o “se está apagando la marcha, lo va a poner de costero”, no, no tiene por qué. Nosotros intentamos hacer pocos cambios, y que esos intenten sorprender, e insistimos mucho en que la mesa del paso no se venza a los lados, porque el paso de Los Panaderos es un psao muy largo, pero lo que es el canasto es muy estrecho. Por ejemplo, San Gonzalo el canasto se abre, y tiene mucha luz, se ve muy voluminoso, el paso de Los Panaderos es muy estrecho arriba. Entonces los movimientos que se van muy a los lados se ven muy llamativos. Y lo que yo digo, el olivo siempre acentúa mucho lo que tú le hagas. Por detrás se nota todo lo que tú le hagas. Sí andas, y el paso atrás no lo dominas, con respecto adelante, el olivo chiva demasiado. Entonces intentamos pocos cambios, cambios finos, y la mesa siempre arriba.

Javier: Entonces tenemos el izquierdo, el “te lo mando”, el costero corto y costero largo... ¿los mandas así?

Sergio: No, el costero corto solo costero, ya entendemos que es ese, y el costero largo normalmente digo “largo”.

Javier: ¿Y qué más pasos tiene?

Sergio: Ya después lo que es vamos saliendo andando. Cuando tú haces el “te lo mando”, normalmente intentamos, no siempre, porque es lo que digo, intentar que la gente no se acostumbre a que el “te lo mando” sea el último paso de la marcha, que tú no veas Los Panaderos y con el que estás al lado “quedan tres minutos, ya lo hará en el último... y ya cuando lo haga entonces miramos”. Normalmente sale andando.

Javier: Y cuando salís andando ¿qué decís?

Sergio: “Vámonos” yo digo “vámonos”. Nosotros cuando decimos “vámonos” a lo mejor, no siempre, pero en ciertos momentos, cuando son más significativos, bien la cuesta, Campana, bien este año la Gavidia, que para mí ha sido lo mejor que he vivido debajo de un paso, ese aplauso después del paso parado, no... se tocó la marcha nueva de Victoria, la Gavidia estaba a reventar... En la última reviré entramos con Un Cielo para mi Virgen, también muy bien, pero no podíamos andar, el paso no podía andar, entre el parón, la gente... y no podíamos andar. Y se hizo medianamente bien, pero como no se podía andar, se hicieron dos marchas allí revirando de costero y se hizo primero Noche de Lunes Santo y después se acabó con Victoria, y yo la verdad es que... a Juanma el capataz se lo tengo dicho, yo no me desintoxico de esa marcha. Y

que tú bajas el paso, y la gente siga aplaudiendo veinte o treinta segundos, yo eso no lo he vivido nunca en mi vida. Si es verdad que antes se decía que cuando venía Los Panaderos por el andén, creo que Juanma lo comentó en la tele, él iba debajo, y se hacía el andén entero, se bajaba y se le aplaudía. Pero claro, de eso estamos hablando hace veinte años... Y que ahora que está todo tan, entre comillas, profesionalizado, todo el mundo sabe, todo el mundo entiende... antes no, y ahora todo el mundo se sabe las marchas, se las sabe, ahora te metes en Spotify, o te vas a un ensayo o te metes en YouTube, y se las sabe todo el mundo. Entonces, a eso iba yo, a que tú cuando alguien vea Los Panaderos no diga “ahora en esta marcha en el minuto 2 viene un costero porque es el solo”, o no...

También nosotros salimos, o bien diciendo el “vámonos”, o veces que salimos con tres pasitos, dependiendo, yo intento mandar más el “vámonos”, porque a mi me influye mucho el... nosotros nos encontramos siempre muchísimos parones. Entonces, si tu abusas mucho de andar rápido, te has comido la marcha, te pegas una hora parado, tampoco quedarte con el paso encima, evidentemente el capataz es el que manda y te está diciendo “venga de frente” tú no te vas a quedar... pero intentamos, yo intento no correr demasiado cuando se sale, y sí es verdad que, como te digo, hay ciertos puntos, que lo mismo intentamos decir, bueno, algo que se dijo una vez, y se ha quedado, como es “salsa panaera”, que lo decimos, y la gente ya sabe que es “vámonos. Una vez que se dice “salsa panera” ya sabe la gente de abajo que se acabó, que ya no hay más cambios, “te lo mando”, el paso se viene atrás, “salsa panaera”, y el paso sale andando. Entonces sale como un poquito más explosivo. A lo mejor en mitad de la marcha digo “vámonos” sale, pero no sale tan potente, y ya a lo mejor cuando terminas un trabajo, como la revirá esta con la marcha de costero, siete minutos con el paso encima, y tú haces dos cosas, dices “salsa panaera” y ya dejo lo que me queda que ya se ha terminado.

También nosotros tenemos los tres pasitos, que antiguamente se llamaba “denominación de origen”, nosotros decimos abajo “denominación de origen panaera”, que son tres pasitos, y cuando haces los tres pasitos, lo pones de costero, otros tres pasitos, y lo dejas de costero, otros tres pasitos, y lo dejas de costero, así tantas veces como tú entiendas.

Javier: ¿en qué consiste cada uno de los pasos que realiza? ¿Cuándo los emplea?

Sergio: Yo intento no ser cuadrulado. Lo que hablamos antes de una coreografía, yo intento que no sea una coreografía. Que el solo no sea un costero. Primero, porque acostumbrabas a la gente que diga “cada vez que veo a Los Panaderos con Costalero del Soberano, siempre hace lo mismo”, y sobre todo porque la gente que va conmigo debajo tampoco se sepa la marcha,

porque entonces ya desconectan un poco de la música, desconectan de la calle, de trabajar la calle, de que el paso con la mesa, como decimos, que no se hunda, del capataz... “ya sé que va a venir un izquierdo, yo voy tranquilo y hago mi izquierdo”.

Javier: Pero realmente, Sergio, sí que está un poco estandarizado hacer costero cuando viene un solo o una parte musical piano, o cuando es fuerte avanzar ¿no?

Sergio: Sí es cierto, sí hay veces que son así. Yo, por ejemplo, que también mando con agrupaciones en Montesión, lo que tú dices es más estandarizado en agrupaciones. Cuando llega la palillera normalmente tú el paso lo ves con un picaíto adelante, o algo como anticipándote de que me voy a ir. Sí es verdad que en agrupaciones se acentúa más y, quizás por la idiosincrasia de Las Cigarreras, no se haga tanto en Los Panaderos. Las Cigarreras, como yo digo, es una orquesta sinfónica, como que no te da pie a que tú después de un solo venga una salida o no. Tiene un estilo de marcha que quizás sí, o quizás no. Entonces, ayuda mucho a que, nosotros que intentamos esconder entre comillas esos cambios nos ayuda, porque hay veces que no tiene por qué, cuando va terminando va subiendo, va subiendo, va subiendo, y no, viene un solo. Intentamos que no sea siempre el solo de costero y la salida irme. Nosotros, no siempre, yo hago muchas veces como una especie de recuerdo a los que me enseñaron a mí. Nosotros incluso con el tambor ponemos el paso de costero. Antiguamente se hacía eso mucho en Los Panaderos. Terminaba la marcha, y en vez de salir, se ponía el paso de costero con el tambor.

Javier: Recuerdo haber visto eso este año en El Salvador, con la tetralogía de López Gándara.

Sergio: En el Salvador, correcto. En el Salvador era, la primera si no recuerdo mal, Ante Caifás, después fue El Silencio, y al terminar, como terminaba también muy explosivo, era una manera de, oye pues, de seguir... El Salvador se ha convertido, y eso es algo que hemos ganado nosotros mucho y que ha ganado el capataz que tiene ahora mismo Los Panaderos, sinceramente. Los Panaderos en El Salvador, la primera vez que pasaba, había voces, botellona... era un sitio complicado para ver Los Panaderos. Era muy tarde, y ahora gracias a Dios, Los Panaderos llega y la gente está embobada. Entonces, es una forma de decir “espérate que todavía no ha acabado, salimos andando, pero lo pongo de costero, espérate que queda otra”. Es otra forma de hacerlo, y como te digo, de rendir homenaje, yo empecé en Los Panaderos haciendo costeros en el tambor, y sorprendí a la gente, no se esperaban que hiciera un cambio a tambor.

Javier: ¿Todos los pasos que hacen cambios emplean los mismos movimientos?

Sergio: Yo te diría que en un porcentaje altísimo sí. Yo te diría que sí, después está ese punto de, como te he dicho, que el izquierdo de nosotros lo hacemos, en lugar de dejarlo caer, lo dejamos seco, el izquierdo de San Gonzalo o de Triana es dejándolo caer un poco. Sí, al fin y al cabo, es un izquierdo, lo que varía un poquito es la forma de terminarlo, pero sigue siendo un izquierdo. Hay pasos que en vez que tres pasitos, sale con cuatro.

Javier: También hay pasos que tienen una serie de cambios y le ponen un nombre, me comentaba el Garci ¿es así?

Sergio: El Carmen por ejemplo lo hace, no sé exactamente la denominación del cambio, pero le llaman de una forma, y ya saben que tienen que hacer “tres pasitos, un costero y un izquierdo”. A mí personalmente, yo respeto todo y a cada persona que va debajo, porque a mí me encanta, y yo me preparo todo el año para eso, y a mí es algo que me apasiona, y lo respeto, pero me gusta un poquito más la improvisación. No me gusta pensar que ahora vienen cuatro compases en los que... me gusta improvisar, o si no, “oye que me he equivocado, no me acuerdo, lo dejo como está” o no tiene que ser esto, porque si no después... no. Por ejemplo, en ciertos momentos sí que intento... por ejemplo, Victoria. Victoria, el día que la escuché, lo primero que se me vino fue el final, lo he escuchado un millón de veces. Yo no intento prepararme nada, pero sí es verdad que el final siempre se me ocurría lo que hice en la Gavidia. Quizás el año que viene si me la tocan, no sé, en La Campana, no haga eso. Pero por el contrario, no intento que en el principio sea de una forma, además, ya te digo, cuando son unos cambios tan delimitados en un tiempo, que son dos izquierdos, un costero, y tres pasitos, yo sinceramente es que me lio, no sé hacer eso.

Javier: ¿Cómo es el proceso, durante la estación de penitencia, para mandar los cambios?

Sergio: Los cambios como yo te digo, intento que no sean estandarizados y siempre intento, por un lado, normalmente cuando se va a mandar un cambio siempre se dice la palabra “oído” para que la gente que está debajo esté pendiente. Yo intento tampoco abusar de ese oído, porque, por ponerte un ejemplo, cuando tú vas andando, vas andando de frente rapidito entre comillas, y tú tienes pensado hacerle un izquierdo, si tú dices “oído”, inconscientemente el que va debajo del paso tiende a pararse. No va a pararse en seco, pero tiende a disminuir el paso. Entonces a mí eso personalmente no me gusta, que se ve demasiado obvio que va a pasar algo. Por ejemplo, en la Gavidia, el paso va de costero, y ahí si digo oído, el paso no va a ir a ningún lado, entonces lo digo para que la gente esté pendiente porque nos vamos a ir. De todos modos, el paso no va

a ir ningún lado porque está revirando. Pero yo si el paso va andando de frente intento no decir oído. Yo intento no decirlo, pero si lo digo, siempre lo advertirlo, “no pararlo, no pararlo, no esperarlo, no esperarlo”. Normalmente se hace con el “oído” en el pie izquierdo, antes de que ese pie izquierdo haga el cambio, que es el primero que va a mandar un cambio, sea un “te lo mando”, costero, o largo o izquierdo, tú vas a mandar siempre con el pie en el izquierdo. Entonces intento darle la anticipación para que los que van debajo se preparen también. Si lo mando normalmente en el pie derecho, antes del izquierdo, puede coincidir una voz del capataz, una voz de la calle, la banda, si no se enteran no te da tiempo a reaccionar. Así que intento que cuando el pie izquierdo ya ha pisado, mandarlo ahí, para que ya te de tiempo al pie derecho, y ya al izquierdo con el cambio.

Javier: ¿Cree que se añadirán más movimientos a los ya existentes en un periodo corto de tiempo?

Sergio: Hombre, yo en ese sentido sí que soy un poco rancio. Entiendo que todo evoluciona, que habrá alguien que, por ejemplo, Cigarreras metió un silencio en medio de una marcha sin tocar nada, metió una campana... Todavía recuerdo Lux Aeterna, que creo que se tocaba una parte de cornetas sin la boquilla, con movimiento de aire, así que entiendo que alguien innovará algo. Pero tampoco creo que fuera innovar para ser yo el que lo he hecho. Yo, por ejemplo, la diferencia entre hacer tres o cuatro pasos, yo no la entiendo, porque realmente me parece igual, hacer tres izquierdos o dos, me da exactamente igual, el costero largo, costero corto, o picaíto quizás con agrupaciones. Que lo que yo digo “te lo mando” tú lo mandes en otra cofradía como “pepito” pues me parece muy bien, pero es el mismo cambio.

Javier: ¿También hacéis el sobre los pies?

Sergio: Sí, lo que pasa es que yo lo llamo como “vámonos”. Yo tengo el paso de costero, y vamos a irnos, pues yo digo “vámonos” o “tres pasitos”, o como estábamos hablando de la denominación de origen, que son tres pasitos y el costero. Pero el sobre los pies hecho... es que la forma de mandar el sobre los pies, a mí es que sinceramente mandar sobre los pies no me hace mucha gracia, porque, ya te digo, el paso es tan grande, y la gente que va delante es tan alta, que yo por ejemplo voy atrás, que, si tú el paso lo tienes de costero, digamos que es un paso dormido, si tú dices “sobre los pies”, el paso va a salir muy poco, o no sale. Entonces, si el alto no sale, y yo que soy de atrás, intento mandar fuerzas para salir, empieza el paso a cabecear adelante o de culear atrás. Entonces se descuadra mucho, si tú dices “vámonos” ellos

entienden como que... “fuerza”. Como te decía antes, “salsa panaera” y ellos salen, saben que salsa panaera no es aquí en el sitio, entonces sobre los pies intento mandar cuando me dice el capataz “Abela no se puede andar”, pues “sobre los pies”, para que ellos se alivien un poco.

Javier: ¿Prepara los cambios con anterioridad, o cabe la improvisación?

Sergio: Yo estoy todo el año escuchando marchas, y lo que intento es saber la marcha por donde viene. Siempre intento que, si en el minuto tres donde viene un solo, no meter esto, yo intento que no, porque yo no sé lo que me voy a encontrar en la calle. La que manda es la circunstancia, el que va delante por supuesto, que me diga, “oye pues aquí no se puede”, ese es el que manda y la circunstancia tanto de la forma de andar como de la calle. Yo pongo muchas veces de ejemplo la calle Cuna, que es una calle malísima, además venimos de vuelta, que como nosotros los de abajo decimos, ya venimos de jugarle al paso, y ya viene el paso... Y tú en la calle Cuna, o en la calle Sierpes, después de hacer una Campana, la calle Sierpes castiga mucho a los costeros, por la forma que tiene la caída de la calle, trabajan mucho los costeros, si tú te dedicas ahí a hacer costero, el paso se duerme más, requiere más fuerza en las piernas para que no se caiga... tú te dedicas a hacer durante toda la calle Sierpes, costeros, pues cuando llegues a la Avenida de la Constitución, no tienes cuadrilla ya. Entonces eso incluye mucho también a la hora de hacer los cambios. Tú a lo mejor esa marcha de la calle Sierpes te la tocan en la Gavidia, y no hago lo mismo. También influye que, en El Salvador, el Salvador quizás, que es un sitio muy específico de nosotros, intentamos hacer algo distinto ahí. Quizás me anticipo un poco ala pregunta que me vas a hacer después, pero nosotros, tanto con Dioni como con la banda, y con el fiscal de banda que llevamos nosotros con Los Panaderos, que tocó con Las Cigarreras y hay muy buena relación. Entonces intentamos tanto ellos como nosotros, que, si nosotros hemos entrado con la Tetralogía con Los Panaderos en El Salvador, no hacerlo otra vez. Vamos a intentar no hacer las mismas marchas. A lo mejor dentro de tres años vale, ya te digo, hoy en día tú te vas a poner Los Panaderos en El Salvador 2022, en el 2021, en el 2019, entonces... ¿otra vez Los Panaderos con Costalero del Soberano? Intentamos no repetir. Yo soy, como te he dicho antes, un poquito más de improvisación.

Hay una marcha que Cigarreras le hizo, y que creo que está dedicada a la gente de debajo de San Gonzalo que se llama Inspiración. Y yo soy de ese pensar, de lo que me venga.

Javier: Y aunque usted es el encargado de mandar los cambios debajo del paso, ¿Quién decide los cambios que se realizan?

Sergio: Una vez que sale el paso a la calle, el que decide lo que se va a hacer debajo del paso soy yo. Pero claro, evidentemente hay en todo esto un equipo muy grande, Garci por ejemplo del Sagrado Decreto, me ayuda mucho en Los Panaderos, ha mandado también marchas, y es un equipo. Nosotros tenemos un equipo, el capataz incluso, que es otro enfermo de esto, pues nos sentamos y lo hablamos, “nosotros tenemos esos cambios, y los cambios los mandas tú, Abela, pero no te pases” Nosotros nuestro estilo es hacer los cambios finos, no abusar e intentar sorprender. Él ya delega, y tiene confianza en mí, somos amigos de hace muchísimos años. Pero sí, por ejemplo, yo hago algo, que no está en eso que hemos hablado, evidentemente ya no hablo más, eso lo tengo clarísimo, me sacan del paso. Entonces yo no te he dicho picaíto en esos cambios, por ejemplo, si a mí se me ocurre hacer un picaíto en Los Panaderos, yo allí no me pongo más el costal. Pero una vez que levante el paso, el que manda los cambios soy yo, otra cosa es que me diga el capataz, por los motivos que sean, “la cofradía va con retraso en la avenida de la Constitución, Abela tenemos que andar”, entonces no hay ni un cambio. El que manda es el que va fuera, y si lleva retraso y la Virgen tiene que entrar en la Catedral, y tenemos preparado en la avenida cuatro marchas, no los cambios, pero en alguna de las marchas yo tenía pensado algo... pero oye, que el paso viene con retraso y hay que andar, pues la avenida se hace sobre los pies y a la Catedral.

Javier: ¿Qué relación tiene que existir entre el director o la banda y la cuadrilla, el capataz, o el que manda los cambios para que este proceso se produzca correctamente?

Sergio: Nosotros con la banda, aparte de buena relación, Garci tiene muy buena relación con Dioni, el otro que viene conmigo en la cuadrilla mandando tocó en Cigarreras. Entonces como te he dicho antes, yo también he tocado en una banda, conozco a muchísima gente que estuvo conmigo en esa banda y ahora está en Cigarreras, y que incluso son directores de la primera voz, de la batería... entonces tenemos muy buena relación personal. Después, evidentemente, nosotros vamos mucho a escuchar a la banda. Egoístamente hablando, yo si no te llevas bien con la banda tampoco pasa nada, porque como hoy en día se escucha todo. Cigarreras va a estrenar Victoria en tal sitio, y a los 26 segundos la marcha Victoria está en todos lados, tú no tienes que tener una relación de amistad. ¿qué es lo que pasa? Que cuando hacemos este proceso que te he comentado antes, si tú te sientas con Dioni, con Juanma... “oye, que el año pasado salimos con el Ave María, vamos a tocar otra cosa”, y es verdad que si tú estás tirante, la banda te puede decir “pues no, vamos a tocar esto”, y tú dices “oye, pues no, que igual que nosotros pagamos...” Entonces hay que intentar... pero ya no te digo con la banda, sino con todo lo que

hay, con los de abajo, que como yo digo cada uno es de su padre y de su madre, y a lo mejor un ensayo viene con los cables cruzados, pero hay que comprender a todo el mundo, y yo gracias a Dios me llevo bien con todo el mundo. Y como ya te digo, intentamos estar bien con la banda y la banda creo que como le responde. Nosotros cuando salimos de la Gavidia, yo me fui para atrás, porque para adelante en Los Panaderos es imposible cuando haces el relevo porque hay un millón de personas, yo me fui para atrás, y el Chili que es el fiscal y va al lado de Dioni, y le dije “qué, qué”, y me dijo “nos han aplaudido a nosotros también”, y le dije “sí, sí, pero que, si el paso yo lo pongo sobre los pies, a ti no te aplaude nadie”. Entonces hay buena relación, para hacer eso tienes que tener buena relación. Porque tú piensas, “vamos a intentar hacer esto” El Salvador, el Salvador con la tetralogía, pues era el sitio, pero si evidentemente ahora la banda te dice que no, “pues mira esta no porque el del solo viene regular”. Pero que, teniendo una relación buena, todo es mejor.

Javier: ¿Y cómo programáis las marchas Sergio? ¿Programáis todo el recorrido?

Sergio: No, mira, aunque no viene mucho a cuento porque estamos hablando de Cigarreras y Los Panaderos, pero, por ejemplo, en Montesión, sí que se pone todo el recorrido. Después, por ejemplo, en Bellavista, nosotros que vamos la misma cuadrilla que va en Los Panaderos, no ponemos todo el recorrido, ponemos ciertos puntos y así que la banda coja un poquito de aire y ellos decidan. En este caso te lo comento porque son varios casos de entender una cofradía. Yo normalmente, todo el recorrido, tampoco me gusta, esto de que se levante un paso y que, quizás también hay que entender que la banda lleva todo el año ensayando y evidentemente tú escuchas y vas pidiendo “esta, esta, esta...”. Si tiene setenta marchas tú le vas a pedir cincuenta casi seguro, y ya ellos lo tienen ensayo, “pues mira meterlas donde queráis”. En este caso que estamos hablando, que son Los Panaderos, intentamos llegar a un acuerdo en los puntos clave: salida; plaza de San Andrés, que es a la salida una plaza muy bonita, que este año ha sido de día después de tantos años; después por ejemplo, ya no ponemos nada más hasta lo que es la Gavidia, creo que se puse para la revirá Amor de Dios, la otra nueva de Crucifixus, quieras o no, Los Panaderos tiene un recorrido más o menos pequeño, este año se ha puesto un poquito más grande, entonces intentamos que las marchas más... se ponen en los puntos clave. Pero no poner, por ejemplo, ya te digo nosotros pusimos en la Gavidia, y hasta la Campana ya no se puso nada más. Sí que estaba en la revirá a Alfonso XII, estaba otra de las marchas nuevas dedicadas al paso, pero no toda la calle... pusimos Gavidia, la Campana, la calle Sierpes, que la calle Sierpes la banda decide lo que tiene, que tocar, la avenida, sí se pone, como es una recta

y es un paso con cambios, es más agradecido, en casi todos los pasos con cambios se agradece mucho porque es una recta, y como no hay nadie delante, no hay, puedes hacer lo que quieras entre comillas para andar. La avenida, después la cuesta, la revirá, nosotros siempre hemos puesto la revira de Francos, de Chapineros, que es una calle estrecha y el paso se suele poner de costero, entera a costero, la banda la suele agradecer mucho porque al ser una calle tan estrecha, la sonoridad de la banda es muy buena. La avenida de la Constitución por ejemplo está muy abierta, y no es lo mismo, entonces. Después el Salvador, en el Salvador se intenta llegar un acuerdo con todo, y la entrada, pero después en la calle Cuna, en la calle Cuna la banda toca lo que quiera.

Nosotros, por ejemplo, con el equipo nuestro, repasamos los años anteriores, e intentamos no coincidir. Después cuando tenemos esa base, se la presentamos, en este caso, a la Hermandad o a la persona encargada, una pequeña idea entre comillas, y ya luego el capataz con la Hermandad y la banda se reúnen y le dan ese perfil último. Entonces por ejemplo en la Constitución, sí que Cigarreras nos dice, “oye aquí estas marchas no que está muy abierto y se pierde”, entonces es como te digo, sí que tiene que haber una buena sintonía, porque a mí me gusta lo que hago e intento entender de lo que hago, pero yo no sé de música, entonces Dioni me puede decir que esta marcha en la avenida no suena, pues nada, pues no la ponemos.

Javier: Y, por último, ¿qué elementos, además de la banda y la cuadrilla, intervienen en este proceso?

Sergio: Como te he dicho antes, la primera persona es el capataz, el capataz es el que manda, el capataz... si el paso tiene que ir sobre los pies va sobre los pies. En los mismos ensayos, a veces, porque él ha estimado “no hay cambios”, pues no hay cambios, ya está. Pero siempre hay mucha sintonía porque yo debajo no veo, entonces, como está igual de loco perdido, el capataz, igual que yo, nosotros intentamos siempre... él controla mucho las revirás para que el paso salga, entre comillas, cuando más o menos entendemos que va a salir. Vale, entonces, Victoria, por ejemplo, en la Gavidia. El paso se pega dos marchas de costero, las dos últimas trabajaderas estaban subidas en un escalón, porque el paso no cabía, entonces había que meterle un poco de atrás, entonces él muchas veces se acerca “¿lo sacamos ya?”. Ante todo, va el de abajo, por supuesto. “No, seguimos”, “bueno pues ya lo tienes, sal cuando quieras”, entonces yo ya sé que el paso está derecho. Evidentemente no me puedo pegar una hora con el paso derecho, porque está feo, y obviamente la gente va a decir “el paso está derecho ¿por qué no sale?”. Entonces... siempre influye mucho, sobre todo esa segunda persona, el capataz también,

pero ese segundo de él, que se viene detrás, y me dice “Abela le quedan dos metros” yo ya sé que le quedan dos metros para... no puedo abusar de correr, entonces, por eso te decía, aquí si digo sobre los pies, no voy a decir “vámonos”, porque si digo “vámonos” o “salsa panaera” me encajo allí. Entonces está feo el paso parao, entonces esa persona también influye muchísimo. Nosotros intentamos siempre encarar la revirá en sobre los pies, entonces él ya calcula, la revirá lo que le queda, como también se sabe la marcha como te digo, entonces él ya calcula más o menos lo que le va a quedar. Entonces va sobre los pies, esté o prácticamente esté terminado, entonces se acerca y me dice “Abela al paso le queda poco para estar revirado, tú decides”. Lo dejas sobre los pies, lo pones de costero, o sales como te de la gana. Entonces yo, si ya lo tengo medio qué, lo pongo de costero, y entonces ya sé que como en cuatro o cinco compases, o seis, lo voy a tener derecho, ya a partir de ahí, ya voy yo pensando donde será la salida, o donde le voy a dar. Es lo que hablábamos antes, no puedo pensar que en el minuto 3 voy a salir, porque a lo mejor en el 3 el paso no está revirado. Entonces esa compenetración con la persona de afuera es muy importante, porque te va diciendo las cosas, y entonces yo ya sé, que en esta marcha en 30 segundos tiene una cosa bonita, pues lo voy a poner de costero y voy a salir, entonces él me ayuda a que tenga esos ojos y decir “controlo la marcha, vale, pero también controlo la revirá”. Y esa persona pues es el capataz. El capataz se lo transmite, bien a esa persona, o normalmente se acerca él.

Otra de las situaciones, de la calle, y de los que van abajo, que los que van abajo, son personas, a parte de que son mis amigos, esa delegación que hace el capataz en la persona que manda no es solo una coreografía, él también cuando yo me salgo del paso él viene a mí y me pregunta “¿cómo vais?” Si el paso venimos mal por lo que sea, porque hay años, y somos humanos, al paso no se le hacen tantos cambios. En este caso, como te he comentado, en la Gavidia, se hizo las dos últimas subidas en un escalón, en condiciones normales, es verdad que el paso acababa de salir, que yo también estaba en esa última, si yo veo que el paso no puede, yo el paso lo saco antes. Yo no voy a esperar el final de Victoria con diez personas subidas en un escalón para partirse la espalda. Entonces a mí no me gusta eso tan cuadrulado, soy un poquito más de inspiración, del momento. Si la gente puede, yo aguanto entre comillas, y hago lo que tenía pensado. Pero si no, yo me voy, y el final de Victoria se lo hago en la recta, me da igual, pero ante todo está la gente.

Javier: Bueno Sergio, la entrevista ya la damos por concluida, pero me gustaría hacerte algunas preguntas más ¿crees que influye la aparición del fenómeno de los hermanos costaleros en esto de los movimientos en los pasos?

Sergio: No sé, yo creo que no. El paso que llevaba cambio, o que su idiosincrasia era con cambios los ha llevado con profesionales y los ha llevado con hermanos. Si llevaba cambios, por ejemplo, Los Panaderos, cuando no había hermanos, y eran asalariados, no asalariados quizá, no me refiero a asalariados cobrando, sino que no eran hermanos. Si esa cuadrilla hacía cambios... después han llevado una cuadrilla y se han tenido que hacer hermano, los cambios los seguirá haciendo.

Javier: ¿E influye la aparición de bandas como Cigarreras o Tres Caídas?

Sergio: Sí, hombre. Yo me acuerdo cuando yo tocaba en la banda, que siempre recordaré el cambio de estilo musical y de la banda, para mí fue Amor de Madre, porque esa forma de tocar, con solos sin tambores en medio, “que raro”, y para mí fue un antes y un después. Para mí Amor de Madre fue un antes y un después. Y es verdad que como todo ese ha profesionalizado y perfeccionado tanto... Yo como te decía antes, yo no tengo ni idea de música, yo he tocado el tambor, y a mí me decían haz esto, y yo lo hacía. Ahora ya el que toca el tambor lleva una partitura, y tiene que hacer esto en este momento, entonces evidentemente claro que ha influido. Te puede gustar más la marcha que haga, te puede gustar menos, pero Las Cigarreras... cuando toca Las Cigarreras, toca Las Cigarreras.

Javier: Y ya la última, como has comentado que sales también en Montesión, ¿influye también el estilo para mandar los cambios, entre banda de cornetas y agrupación?

Sergio: Si, para mí sí. Yo siendo la misma persona que, digamos, manda con una Cigarreras, y con Redención, agrupación, yo creo que sí, que hay diferencia y, además, se nota. Las marchas de agrupación, aunque las hay de todos los tipos, y más ahora que hay millones de bandas, y todas buenas, porque yo ya te digo también voy en la Hiniesta y llevo Arahál, y yo llevo allí toda la vida, y no lleva cambios. Tú escuchas los xilófonos, y te está diciendo “el paso se va a ir ahora”, entonces se va de una forma. Entonces creo que las agrupaciones igual, cuando llega la palillera, es forma de tocar la palillera a ti te está diciendo “se va a ir”, es un poquito como más alegre. Al igual que te decía de Amor de Madre, yo soy un enamorado de Alma de Dios, y eso es una explosión, esto es “hazle lo que te de la gana que va a salir bien porque...” y yo creo que sí, porque influye mucho el estilo que tú le des, tanto de banda, que yo creo que lo hay, que yo creo que hay una diferencia entre una cornetas y tambores en la forma de andar, y una agrupación, porque tu mismo cuerpo, te pide en la agrupación otra forma de andar o de moverte. Tú cuando haces un costero, o un sobre los pies, esa forma de salir con Las Cigarreras,

no es la misma forma de salir que con una agrupación. Luego hay marchas de cornetas y tambores que las escuchas muchas veces y no tienen salida. Cigarreras tiene, por ejemplo, muchas marchas echas por ejemplo para La Carretería, que es una forma más de entender la forma de andar, que tú lo ves, y tú ahí no ves una forma de cuándo va a salir el paso andando, porque está hecha para una forma de andar. Y Cigarreras hace ese tipo de marchas y me parece estupenda, vamos, son marchas para una cofradía, y aunque las agrupaciones también las agrupaciones siempre le van a meter un platillo... y es una forma más alegre, más... yo le veo la diferencia. También influye la idiosincrasia del paso, ya te digo, mencionamos antes Cigarreras, pues quizás Las Cigarreras, la misma marcha en San Gonzalo no es la misma que en Los Panaderos, la forma de andar es diferente. Ni mejor, ni peor, pero es diferente. No sé, a mi me da la sensación de que un paso con agrupación hace más cambios que los que puedes ver con una corneta y tambores, te incita por el tipo de música a hacer más cambios.

Javier: Pues nada Sergio, muchísimas gracias por todo.

Sergio: Nada Javi, a ti.

D. Entrevista a Dionisio Buñuel Gutiérrez

Javier: ¿Cómo se llama la persona encargada de mandar los cambios de movimiento debajo del paso?

Dionisio: En Sevilla creo que no existe una denominación específica para denominar al costalero encargado de mandar los cambios a realizar.

Javier: ¿Está estandarizado el uso del término «vocero»?

Dionisio: No, al menos en Sevilla no se utiliza, yo no lo he escuchado nunca.

Javier: ¿Sabe cuál es el origen de este fenómeno?

Dionisio: Según tengo entendido, ya los costaleros “profesionales”, bien para descansar y relajar las piernas o bien porque alguien les daba un incentivo para que lucieran el paso de una forma especial en un sitio en concreto, realizaban algunas maniobras diferentes y más llamativas, así se podían ver “levantás” a pulso, a la música, el llamado “caballito”, las “arriá” al son de la música llamado “el serrucho”, el cambio en la forma de andar de “sobre los pies” a lo que conocemos como “de costero a costero” y el tan discutido andar “para atrás”, que incluso hoy día cuando se realiza levanta todo tipo de polémicas entre los detractores y los partidarios. Todos estos movimientos distintos se hacían de forma esporádica y muy puntualmente, además

de no estar tan perfeccionados como en la actualidad, siendo casi anecdótico su uso. A grandes rasgos y sin entrar en otros análisis más profundos, que el tema lo daría, aquí puede estar el origen del fenómeno, el cual ha ido derivando hasta nuestros días.

Javier: ¿Sabe cuál fue el primer paso en introducir cambios en sus movimientos?

Dionisio: Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, habría ya que hablar del fenómeno tal y como lo conocemos a día de hoy tras la evolución sufrida y la adecuación de las cuadrillas a la hora de realizar su trabajo. Los cambios tal como se conocen hoy día, mandados desde abajo por un costalero y consecutivos al son de la música son originarios de San Gonzalo y el “izquierdo” o “izquierdo por delante” es de Juan Vizcaya, el cual por su prematura muerte, aunque fue pionero en este fenómeno, tampoco pudo verlo plasmado tal como se desarrolla actualmente, siendo culminado por distintos costaleros de su cuadrilla, “La Heidi”, “La Pipi” (el zanco izquierdo del paso del Soberano Poder de la Hermandad de San Gonzalo durante muchísimos años, que a la voz de "inspiración" mandaba de forma aleatoria “el izquierdo por delante”), destacando en este cometido Bienvenido Puelles que aunando sus dotes como compositor y costalero han terminado dándole la forma actual.

Javier: ¿Desde cuándo se produce este fenómeno?

Dionisio: Desde finales de los años 70, cuando se crean las cuadrillas de hermanos costaleros. Teniendo siempre presente que este fenómeno no ha nacido de un día para otro tal y como lo conocemos actualmente, si no que de algo circunstancial y esporádico ha ido evolucionando y creciendo hasta convertirse hoy día en identidad de ciertas cuadrillas.

Javier: ¿Cree que pudo influir el cambio de cuadrillas profesionales a hermanos costaleros en el desarrollo de este proceso?

Dionisio: Totalmente, el hecho de poder contar con un mayor número de personas, con la filosofía del “hermano costalero” para hacer el trabajo, por un lado ha traído que este sea mas relajado al poder hacer hasta relevos de cuadrillas completas, lo que hace que prácticamente se pueda realizar este tipo de movimientos casi de manera continuada, por otro lado que al haber ensayos todo este tipo de cambios se han podido perfeccionar y realizarse con mas precisión y mayor combinación de los mismos, llegando a la especialización actual, donde en algunas cuadrillas (hermandades) es su sello de identidad y su forma habitual de llevar los pasos.

Javier: En el ámbito de las bandas de cornetas y tambores, ¿qué influencia cree que han tenido en el origen de este fenómeno la aparición de formaciones como «Las Cigarreras» o «Las Tres Caídas de Triana»?

Dionisio: Son bandas que han realizado la música cofrade a la magnitud que se conoce a día de hoy, cada una a su forma y estilo han sabido acoplarse a las formas de andar de todos y cada uno de los pasos a los que acompañan convirtiéndose en parte esencial y el complemento perfecto para que las cuadrillas actuales realicen su trabajo con la mayor excelencia posible. No en vano son consideradas en muchos de los pasos a los que acompañan como una extensión de la cuadrilla, llamándoles de forma coloquial como “La Trabajadera de Metal” o la “Novena (o décima) trabajadera”.

Javier: ¿Sabe cuáles son los tipos de movimientos y cambios que realizan los pasos de misterio a los que acompaña?

Dionisio: Partiendo de la base, que en cada cuadrilla se denomina de forma diferente a pasos similares, podemos enumerar a grandes rasgos algunos de ellos: “Sobre los pies” “De costero a costero” (llamado en ocasiones “Costero”, “Izquierdo por delante” (llamado “Izquierdo”, “Tres pasitos” (combinación de tres pasos avanzando con tres mecidas sobre los pies), “Largo o largo panadero” (avanzar suavemente con el paso de costero a costero), “Te lo mando” (al ritmo de costero a costero es la maniobra de echar un pie hacia atrás y volver a salir hacia adelante), “Aire” para arrancar sobre los pies tras cualquier otra maniobra muy especialmente para cuando acaba o rompe la música.

Javier: ¿Cree que todos los pasos emplean los mismos movimientos?

Dionisio: Aunque son muy similares, es verdad que no todos usan todos los cambios, ni los realizan con la misma intensidad, ni con la misma cadencia. Hay cuadrillas que realizan unas combinaciones de los mismos que puede llamarse que son propias de su idiosincrasia, dotándolas de sellos diferentes de unas a otras.

Javier: ¿Cuál es el papel de los cambios durante la estación de penitencia?

Dionisio: Bajo mi punto de vista particular, creo que en la actualidad el hecho de realizar cambios en el andar de un paso cumple un papel totalmente devocional que a través del trabajo del costalero y la estética de dichos movimientos realza la fe y los sentimientos hacia sus titulares, es una forma de penitencia que conjuga elementos populares con otros religiosos, convencidos en muchos casos de ser, durante la estación de penitencia, los pies de Dios, las

cuadrillas se afanan en hacer un trabajo excelente para que ese mensaje unido al de la música llegue al fervor popular, es una forma de entender el sentido que puede tener sacar las imágenes en sus pasos a la calle, la llamada evangelización a través de la representación de los pasajes bíblicos según las tradiciones populares.

Javier: ¿Cree que puede influir el estilo musical (agrupación musical, cornetas y tambores, banda de música) que acompaña a las imágenes a la hora de realizar los diferentes cambios? Justifique su respuesta.

Dionisio: No creo que en sí un estilo musical u otro vayan a marcar de manera significativa la forma de realizar los cambios en el andar de un paso. Creo que una cuadrilla tiene definida su forma de andar y la música, aun siendo un complemento importante, no es determinante. Más me inclinaría que lo que si puede ser determinante sea la calidad del acompañamiento musical y la idoneidad del repertorio elegido para cada momento. Hoy en día los estilos, en muchos casos, incluso en formaciones de diferente nomenclatura son muy similares, si la banda hace bien su papel acompasando sus interpretaciones a cada momento del recorrido no debería haber diferencia si es una Agrupación Musical o una banda de Cornetas y Tambores.

Javier: ¿Qué relación debe existir entre la banda y la cuadrilla, o entre el director y el capataz, o persona que lleva la voz, para que este proceso se produzca correctamente?

Dionisio: Para mí, lo idóneo es que los responsables de cada parcela sean capaces de entender la importancia del trabajo del otro y desde el respeto y llamémosle complicidad llegar a complementarse de tal manera que, durante el tiempo que estén trabajando juntos una cofradía, pasen a ser un solo equipo y se faciliten la labor mutuamente, una vez conseguido ese ajuste todo fluye naturalmente y todo terminará saliendo de forma superlativa.

Javier: ¿Cómo se programan las marchas y lugares donde se interpretan durante la estación de penitencia?

Dionisio: Para esto tampoco hay una respuesta generalizada, cada hermandad tiene una forma de hacer la preparación de la “escaleta” de su salida procesional. Normalmente la banda envía el repertorio disponible para esa cofradía y desde la hermandad de marcan los sitios “importantes” donde el realce, por el motivo que sea, debe ser mas relevante y propone las composiciones que deberían sonar en dicho enclave. En nuestro caso como banda, se valoran dichas peticiones y se analizan desde el prisma más técnico y en una posterior reunión se manifiestan los puntos de vistas de cada parte y se termina consensuando y cerrando dicha

escaleta. Hay hermandades que fijan varios sitios muy concretos, dejando mas libertad de elección al Director de la banda durante mucha parte del recorrido y otras fijan un número mayor de sitios, por lo que el trabajo del Director es menos participativo. Dicho todo esto, no hay que olvidar que una cofradía en la calle, por infinidad de motivos, puede variar en cualquier momento su cadencia y manera de discurrir, por lo que siempre hay que tener confianza en la dirección de la banda para que pueda decidir que repertorio es el mas idóneo ante cualquier cambio que se tuviese que realizar.

Javier: ¿Qué elementos, además de la banda y la cuadrilla de costaleros, intervienen en este proceso?

Dionisio: Volvemos a lo mismo expuesto anteriormente, cada hermandad es un mundo, las hay que delegan en la persona que va de fiscal de paso, otras nombran un fiscal de banda, en otras interviene el Hermano Mayor o el Diputado mayor de Gobierno de la misma. Pero al final es un consenso entre los representantes de las dos partes, hermandad y banda, teniendo siempre que contar con el elemento más importante en todo esto, el desarrollo de la cofradía en la calle, que al final es lo que pone a todos en su sitio y en ocasiones termina marcando el devenir de todo lo que se haga en la calle (una cofradía está viva en la calle y son muchos los elementos que se tienen que ajustar, por eso siempre decimos que la escaleta es un borrador con posibilidades de ser cambiado de improviso y no un guion inamovible).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agrupación Musical Santa María Magdalena (s.f.), «Historia» [en línea]. *Agrupación Musical Santa María Magdalena*. <<http://amsantamariamagdalenedearahal.blogspot.com/p/historia.html>> [Consultado el 15/03/2022].

Andalucía Información (2015, 6 de noviembre), «Trilogía Cabrera El origen de la música procesional», [Vídeo de YouTube], <<https://youtu.be/UiZjxvquSBg>>, [Consultado el 01/03/2022].

Asociación Filarmónica Cultural Santa María de las Nieves (s.f.a), «Historias» [en línea]. *Asociación Filarmónica Cultural Santa María de las Nieves*. <<http://bandalasnievesolivares.com/historia/>> [Consultado el 15/03/2022].

Asociación Filarmónica Cultural Santa María de las Nieves (s.fb.), «Semana Santa» [en línea]. *Asociación Filarmónica Cultural Santa María de las Nieves*. <<http://bandalasnievesolivares.com/sample-page/>> [Consultado el 15/03/2022].

Banda de Música Cruz Roja (s.f.b), «Hermandades» [en línea]. *BM Cruz Roja*. <<https://www.bandacruzroja.es/hermandades/semana-santa>> [Consultado el 15/03/2022].

Banda de Música Cruz Roja (s.f.a), «Historia. Los comienzos: El nacimiento de la Cruz Roja» [en línea]. *BM Cruz Roja*. <<https://www.bandacruzroja.es/conocenos/historia>> [Consultado el 15/03/2022].

Banda de Música de Dos Hermanas “Santa Ana” (s.f.a), «Historia» [en línea]. *Banda de Música de Dos Hermanas “Santa Ana”*. <<https://www.bandamusicasantaana.com/historia/>> [Consultado el 15/03/2022].

Banda de Música de Dos Hermanas “Santa Ana” (s.f.b), «Semana Santa» [en línea]. *Banda de Música de Dos Hermanas “Santa Ana”*. <<https://www.bandamusicasantaana.com/semana-santa-3/>> [Consultado el 15/03/2022].

Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras (s.f.a), «Historia de la Banda de Las Cigarreras» [en línea]. *Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras*. <<https://lascigarreras.net/historia/>> [Consultado el 01/05/2022].

Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras (s.f.b), «Historia de la Banda de Las Cigarreras (1979-1989)» [en línea]. *Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras*. <<https://lascigarreras.net/historia/1979-1989/>> [Consultado el 01/05/2022].

Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras (s.f.c), «Historia de la Banda de Las Cigarreras (1989-1999)» [en línea]. *Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras*. <<https://lascigarreras.net/historia/1989-1999/>> [Consultado el 01/05/2022].

Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras (s.f.d), «Historia de la Banda de Las Cigarreras (1999-2009)» [en línea]. *Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras*. <<https://lascigarreras.net/historia/1999-2009/>> [Consultado el 01/05/2022].

Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras (s.f.e), «Historia de la Banda de Las Cigarreras (2009-2019)» [en línea]. *Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras*. <<https://lascigarreras.net/historia/2009-2019/>> [Consultado el 01/05/2022].

Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras (s.f.g), «Repertorio actual» [en línea]. *Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras*. <<https://lascigarreras.net/repertorio/repertorio-actual/>> [Consultado el 02/05/2022].

Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras (s.f.f), «Componentes» [en línea]. *Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras*. <<https://lascigarreras.net/componentes/>> [Consultado el 02/05/2022].

Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras (2021, 28 de febrero), «Llena eres de música, el nuevo trabajo discográfico de Las Cigarreras» [en línea]. *Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras*. <<https://lascigarreras.net/llena-eres-de-musica-nuevo-trabajo-discografico-de-las-cigarreras/>> [Consultado el 02/05/2022].

Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras (2022, 11 de marzo), «Crucifixus, nueva marcha de Las Cigarreras» [en línea]. *Banda Nuestra Señora de la Victoria Las Cigarreras*. <<https://lascigarreras.net/estrenos-2022-crucifixus/>> [Consultado el 02/05/2022].

- BORRALLO, Pablo (coord.) (2016), *Atlas de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, Alfar.
- BRIONES, Rafael (1983), «La Semana Santa andaluza», [en línea]. *Gazeta de Antropología*, nº2, Universidad de Granada. <<https://digibug.ugr.es/handle/10481/6734>> [Consultado el 09/03/2022].
- BURGOS, Antonio (2014), *Folklore de las cofradías de Sevilla*, 8ª ed., Sevilla, Universidad de Sevilla.
- CÁCERES, Ignacio (2018, 10 de junio), «Las Aguas confirma que el Rosario de Cádiz tocará tras su paso de misterio» [en línea]. *Pasión en Sevilla, ABC de Sevilla*. <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-las-aguas-confirma-rosario-cadiz-tocara-tras-paso-misterio-129829-1528623495-201806101138_noticia.html> [Consultado el 15/03/2022].
- Canalsur (2015, 30 de marzo), «*Semana Santa 2015 | La banda sonora de la Semana de Pasión*», [Vídeo de YouTube], <<https://youtu.be/q1Lj1dC3cXU>>, [Consultado el 25/02/2022].
- Canalsur (2018, 30 de marzo), «*Semana Santa de Andalucía Capítulo 3: El Patrimonio*», [Vídeo de YouTube], <<https://youtu.be/QTwr-7a0TxA>>, [Consultado el 25/03/2022].
- Canalsur (2021a, 14 de marzo) «*Andalucía en Semana Santa | Nazarenos*», [Vídeo de YouTube], <<https://youtu.be/FgQEjMYEV8s>> [Consultado el 18/01/2022].
- Canalsur (2021e, 21 de marzo) «*Andalucía en Semana Santa | Esperanzas*», [Vídeo de YouTube], <<https://youtu.be/rucydR7Ttoo>> [Consultado el 18/01/2022].
- Canalsur (2021f, 28 de marzo), «*Andalucía en Semana Santa | Gremios y tradiciones*», [Vídeo de YouTube], <https://youtu.be/P_SeBRNvL4I>, [Consultado el 18/01/2022].
- Canalsur (2021b, 4 de abril) «*Andalucía en Semana Santa | Pasión (Domingo de Ramos)*», [Vídeo de YouTube], <<https://youtu.be/-3Gqvxik1qo>> [Consultado el 18/01/2022].
- Canalsur (2021c, 6 de abril) «*Andalucía en Semana Santa | Misterios (Martes Santo)*», [Vídeo de YouTube], <https://youtu.be/0_BNOk1qkzo>, [Consultado el 19/01/2022].

- Canalsur (2021d, 8 de abril) «Andalucía en Semana Santa | Cristos (Jueves Santo)», [Vídeo de YouTube], <https://youtu.be/h7z_hGT7IK4> [Consultado el 19/01/2022].
- CanalSurMás (2022, 17 de marzo), «Programa 3 | *La Soledad (Almería), Santo Sepulcro (Jaén) y San Bernardo (Sevilla)*», [Vídeo en plataforma de contenido], <<https://www.canalsurmas.es/videos/detail/43517-andalucia-en-semana-santa-36-17032022>>, [Consultado el 21/03/2022].
- Canal Sur Turismo (2020, 9 de abril), «*Cristos y Vírgenes, Semana Santa, Andalucía*», [Vídeo de YouTube], <<https://youtu.be/4NMwFMR0Nqk>> [Consultado el 18/01/2022].
- CARMONA, Manuel (1993), *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*, Castilleja de la Cuesta, Manuel Carmona (autoedición, maquetación y edición).
- CARMONA, Manuel, (2000b), «Música I: la música procesional», en Orgambides Fernando (dir.), *Arte y Artesanos de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, El Correo, vol. 12.
- CARMONA, Manuel (2000a), «Música II: Las bandas de música», en Orgambides Fernando (dir.), *Arte y Artesanos de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, El Correo, vol. 13.
- CARO, Samuel (2017), «La evolución de la música cofrade y sus compositores». Carlos Colón Perales, dir. Trabajo Fin de Grado [en línea]. Universidad de Sevilla, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, Sevilla. <<https://idus.us.es/handle/11441/126627>> [Consultado el 25/03/2022].
- CARRASCO, Fernando (1998, 19 de marzo), «Cofradías: Las bandas de música», *ABC Sevilla*, pág. 54.
- CASTROVIEJO, José Manuel (2016), *De Bandas y Repertorios: la música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*, Sevilla, Samarcanda.
- COMAS, Javier (2017a, 7 de marzo), «El primer “izquierdo” lo dio San Gonzalo en la calle Alfonso XII», *ABC de Sevilla*, pág.30.
- COMAS, Javier (2017b, 10 de marzo), «El Escuadrón de Caballería no tocará en la Paz el Domingo de Ramos» [en línea]. *Pasión en Sevilla, ABC Sevilla*. <<https://acortar.link/uxDkAE>> [Consultado el 17/01/2022].

COMAS, Javier (2019, 15 de enero), «El verdadero significado de la marcha “Amarguras”» [en línea]. *Pasión en Sevilla, ABC de Sevilla*. <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-verdadero-significado-la-marcha-amarguras-139355-1547514567-201901150210_noticia.html> [Consultado el 26/03/2022].

Comunicación personal con Dionisio Buñuel, 23 de mayo de 2022.

DE LA LINDE, José Manuel (2019, 20 de febrero), «La historia de éxitos de la banda de Las Cigarreras» [en línea]. *Pasión en Sevilla, ABC de Sevilla*. <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-los-historia-exitos-la-banda-las-cigarreras-141052-1550510319-201902200030_noticia.html> [Consultado el 02/05/2022].

DE LA TORRE, José Luis (2017), «Las marchas de procesión de Francisco Higuero Rosado (1933-2016)». Joaquín López González, dir. Trabajo Fin de Máster [en línea]. Universidad Internacional de Andalucía. <<http://hdl.handle.net/10334/3901>> [Consultado el 25/03/2022].

El Correo (2016, 23 de diciembre), «Guía cofrade: Trabajaderas (16)» [en línea]. *El Correo de Andalucía*. <<https://elcorreoweb.es/maspasion/guia-cofrade-trabajaderas-16-AI2486277>> [Consultado el 20/04/2022].

El Correo (2017b, 23 de enero), «Guía cofrade: El costalero (44)» [en línea]. *El Correo de Andalucía*. <<https://elcorreoweb.es/maspasion/guia-cofrade-el-costalero-44-JF2575182>> [Consultado el 20/04/2022].

El Correo (2017e, 27 de enero), «Guía cofrade: Capataz (49)» [en línea]. *El Correo de Andalucía*. <<https://elcorreoweb.es/maspasion/guia-cofrade-capataz-49-YD2588980>> [Consultado el 20/04/2022].

El Correo (2017g, 15 de febrero), «Guía cofrade: Contraguía (67)» [en línea]. *El Correo de Andalucía*. <<https://elcorreoweb.es/maspasion/guia-cofrade-contraguia-67-XF2654198>> [Consultado el 20/04/2022].

- El Correo (2017d, 2 de marzo), «Guía cofrade: Relevo (82)» [en línea]. *El Correo de Andalucía*. <<https://elcorreoweb.es/maspasion/guia-cofrade-relevo-82-GE2710459>> [Consultado el 20/04/2022].
- El correo (2017a, 30 de abril), «Guía cofrade: La canina (141)» [en línea]. *El Correo de Andalucía*. <<https://elcorreoweb.es/maspasion/la-canina-GK2914855>> [Consultado el 11/03/2022].
- El Correo (2017c, 6 de abril), «Guía cofrade: Patero (117)» [en línea]. *El Correo de Andalucía*. <<https://elcorreoweb.es/maspasion/guia-cofrade-patero-117-AM2835002>> [Consultado el 20/04/2022].
- El Correo (2017f, 17 de abril), «Guía cofrade: El 'segundo' (127)» [en línea]. *El Correo de Andalucía*. <<https://elcorreoweb.es/maspasion/guia-cofrade-el-segundo-127-CI2875400>> [Consultado el 20/04/2022].
- El Palquillo (2019, 14 de marzo), «La marcha de Font de Anta, 'himno de la Semana Santa de Sevilla', cumple un siglo» [en línea]. *El Palquillo, Diario de Sevilla*. <https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/centenario-marcha-Amarguras-Font-Anta-Semana-Santa-video_0_1336366509.html> [Consultado el 26/03/2022].
- Esencia (s.f.), «Desde 2006, un regalo para Sevilla» [en línea]. *Esencia*. <<https://amigosdeesencia.com/historia>> [Consultado el 15/03/2022].
- Esencia (2020, 18 de febrero), «Esencia renueva con la Hermandad de San Roque hasta 2023» [en línea]. *Esencia*. <<https://amigosdeesencia.com/esencia-renueva-con-la-hermandad-de-san-roque-hasta-2023>> [Consultado el 15/03/2022].
- FÉLIX, José (2021, 2 de abril), «Saetas del Silencio: Posiblemente la Música Procesional más antigua que se conoce» [en línea]. *El oficio de historiar: La historia como arte*. <<https://eloficiodehistoriar.com.mx/2021/04/02/saetas-del-silencio-posiblemente-la-musica-procesional-mas-antigua-que-se-conoce/>> [Consultado el 14/03/2022].
- FIGUEROA, Ismael (2018, 20 de marzo), «El capataz y el vocero marcan el andar de los pasos en Semana Santa» [en línea]. *Ecclesia, Cadena Cope*. <<https://www.cope.es/religion/hoy-en-dia/semana-santa/noticias/capataz-vocero->

[marcan-andar-los-pasos-semana-santa-20180320_175687](#)> [Consultado el 20/04/2022].

GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos (2018a), «Génesis, formación y consolidación de la marcha procesional como género bandístico en la ciudad de Sevilla (1856-1898)», Asociación Nacional de Directores de Banda, *Estudios bandísticos. Wind Band Studies*, nº2, 179-185.

GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos (2018b), «Una noche sugerente para la creación musical: la *Madrugá* sevillana y la música procesional» en López-Fernández, Miguel (ed.), *Música en Sevilla en el Siglo XX*, España, Libargo, pág. 287-306.

GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos (2019), «Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898): una revisión histórica» en Rincón Rodríguez, Nicolás (ed.) y Ferreiro Carballo, David (ed.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, España, Libargo, págs. 149-171.

GENIZ, Diego J. (2020, 15 de agosto), «Los devotos de la Virgen de los Reyes que hicieron historia» [en línea]. *Diario de Sevilla*. <https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/devotos-Virgen-Reyes-hicieron-historia_0_1491750965.html> [Consultado el 09/03/2022].

GENIZ, Diego J. (2021, 25 de marzo), «Semana Santa en Coria del Río. los abrazos soñados» [en línea]. *El Palquillo, Diario de Sevilla*. <https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/Semana-Santa-Coria-Rio-abrazos_0_1558346022.html> [Consultado el 11/03/2022].

Gente de Paz (2022b, 22 de enero), «La Hiniesta y la Agrupación Musical Santa María Magdalena de Arahal cumplirán 45 años juntas el próximo Domingo de Ramos» [en línea]. *Gente de Paz*. <<https://www.gentedepaz.es/la-hiniesta-y-la-agrupacion-musical-santa-maria-magdalena-de-arahal-cumpliran-45-anos-juntas-el-proximo-domingo-de-ramos/>> [Consultado el 15/03/2022].

Gente de Paz (2022a, 28 de enero), «La Capilla Musical Ars Sacra y el Grupo De Profundis acompañarán al Cristo de la Fundación el Jueves Santo de 2022, de manera excepcional por su IV Centenario» [en línea]. *Gente de Paz*. <<https://acortar.link/J6H4ys>> [Consultado el 14/03/2022].

GUERRERO, Irene (2014, 30 de marzo), «Al compás de los varaes» [en línea]. *Programa de Actos y Cultos: Cuaresma 2014, Agrupación de Cofradías y Hermandades de Teba*. <<https://xdoc.mx/documents/al-compas-de-los-varales-5f2b1b2835eae>> [Consultado el 14/03/2022].

GUTIÉRREZ, Francisco Javier, (2009), *La forma marcha*, Sevilla, ABEC Editores.

Hermandad de la Macarena (s.f.), «Banda de cornetas y tambores de la Centuria Romana de la Hermandad de la Macarena» [en línea]. *Hermandad de la Macarena*. <<https://www.hermandadde lamacarena.es/banda-de-cornetas-y-tambores-de-la-centuria-romana-de-la-hermandad-de-la-macarena/>> [Consultado el 15/03/2022].

Hermandad del Stmo. Cristo de la Sed. Nervión (s.f.), «El Rosario de Cádiz acompañará al Cristo de la Sed el próximo Miércoles Santo» [en línea]. *Hermandad del Stmo. Cristo de la Sed. Nervión*. <<https://www.hermandadde la sed.org/index.php/miercoles-santo/1521-el-rosario-de-cadiz-acompanara-al-cristo-de-la-sed-el-proximo-miercoles-santo>> [Consultado el 15/03/2022].

IGLESIA, Carlos (2022, 31 de marzo), «Santa Genoveva renueva a Pasión de Linares para los próximos cuatro años» [en línea]. *Inri Información*. <<https://inriinformacion.com/2022/03/31/santa-genoveva-renueva-a-pasion-de-linares-para-los-proximos-cuatro-anos/>> [Consultado el 15/03/2022].

J. P. (2020, 25 de febrero), «La historia de la música procesional de Sevilla a través del Soria 9» [en línea]. *El Palquillo, Diario de Sevilla*. <https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/historia-musica-procesional-sevilla-traves-Soria-9_0_1440756131.html> [Consultado el 14/03/2022].

La Redención 1978 (s.f.), «Sobre nosotros: los inicios» [en línea]. *La Redención 1978*. <<http://www.amredencion.com/sobre-nosotros>> [Consultado el 15/03/2022].

Las Cigarreras (2017, 27 de septiembre), «*Soberana: La evolución de la música procesional*», [Vídeo de YouTube], <<https://youtu.be/MadWAA1siAs>>, [Consultado el 21/03/2022].

Las Cigarreras (2022, 1 de enero), «Antonio González Ríos... y Las Cigarreras», [vídeo de YouTube], <<https://youtu.be/owO01vfeQTA>> [Consultado el 01/05/2022].

- LASTRUCCI, Pablo (2021, 20 de noviembre), «Abel Moreno, una leyenda viva de la música procesional» [en línea]. *El Palquillo, Diario de Sevilla*. <https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/Abel-Moreno-leyenda-musica-procesional-video_0_1630639121.html> [Consultado el 29/03/22].
- LEÓN, Enrique (2021), *Crónicas de una música eterna*, Sevilla, Enrique León Serrano (ed.).
- LÓPEZ DE TORRES, Manuel (2017), «La Semana Santa: historia, tradición e iconografía tras el Concilio de Trento», en Rodríguez Miranda, María del Amor, Palomino Ruíz, Isaac, y Díaz Gómez, José Antonio (Coords.), *Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones*, España, Asociación Hurtado Izquierdo, págs. 222-235.
- LORITE, J. (2021, 2 de abril), «Los crucificados más antiguos de Andalucía» [en línea]. *Gente de Paz*. <<https://www.gentedepaz.es/los-crucificados-mas-antiguos-de-andalucia/>> [Consultado el 12/03/2022].
- LUNA, Luis (2018), «Los Pasos Alegóricos: una parábola visual», Universidad Católica San Antonio de Murcia, *III Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades 'Salvados por la Cruz de Cristo'*, pág. 109- 116.
- LUNA, Manuel (2022, 9 de marzo), «Las bandas de la Semana Santa de Sevilla 2022» [en línea]. *Pasión en Sevilla, ABC de Sevilla*. <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-bandas-semana-santa-sevilla-2022-202203071603_noticia.html> [Consultado el 15/03/2022].
- MACHUCA, J. Félix (2004, 5 de abril), «Un costero largo frente al asilo», *ABC de Sevilla*, pág. 44.
- MACHUCA, J. Félix (2016, 21 de marzo), «A los pies de tan soberano baile», *ABC de Sevilla*, pág. 50.
- MACÍAS, Javier (2019, 13 de marzo), «El compás de Triana», *ABC de Sevilla*, pág. 30.
- MALDONADO, Alberto [@lahistoriasanta] (2022, 23 de mayo), «la historia del ¡izquierdo!» [en línea]. *Twitter*.

<<https://twitter.com/lahistoriasanta/status/1528712808728256513?t=MI8tki8wXQwhsKld4FTCMA&s=08>> [Consultado el 23/05/2022].

MÁRMOL, Juan Luis (2015, 28 de octubre), «Cuando Arahal tocaba todos los días en la Semana Santa en Sevilla» [en línea]. *Pasión en Sevilla, ABC de Sevilla*. <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-agrupacion-musical-santa-maria-magdalena-de-arahal-la-madre-y-maestra-84604-1445995834-201510280800_noticia.html> [Consultado el 15/03/2022].

MARTÍN, Marina (2020), «Las Bandas de Cornetas y Tambores en el paisaje sonoro granadino actual». Ascensión Mazuela Anguita, dir. Trabajo Fin de Máster [en línea]. Universidad Internacional de Andalucía. <<http://hdl.handle.net/10334/5593>> [Consultado el 15/05/2022].

MARTÍN RODRÍGUEZ, Luis Carlos (2014), «La imagen de Andalucía en la música cofrade», en García Gallardo, Francisco José (coord.), y Arredondo Pérez, Herminia (coord.), *Andalucía en la música: expresión de comunidad. Construcción de identidad*, Sevilla, Imagen, págs. 205-221.

MASSOT, Inés, Inma DORIO y Marta SABARIEGO (2009), «Estrategias de recogida y análisis de la información» en Bizquera Alzina, Rafael (Coord.), *Metodología de la investigación educativa*, Madrid, La Muralla S.A., págs. 331-350.

Ministerio de Cultura y Deporte (s.f.b), «Andas», [en línea]. *Tesaurus del Patrimonio Cultural de España, Diccionario de Bienes Culturales*. <<http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1008743>> [Consultado el 10/03/2022].

Ministerio de Cultura y Deporte (s.f.c), «Paso de Cristo», [en línea]. *Tesaurus del Patrimonio Cultural de España, Diccionario de Bienes Culturales*. <<http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1188531.html>> [Consultado el 10/03/2022].

Ministerio de Cultura y Deporte (s.f.d), «Paso del Señor», [en línea]. *Tesaurus del Patrimonio Cultural de España, Diccionario de Bienes Culturales*. <<http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1188533>> [Consultado el 10/03/2022].

Ministerio de Cultura y Deporte (s.f.e), «Paso de Misterio», [en línea]. *Tesaruo del Patrimonio Cultural de España, Diccionario de Bienes Culturales*. <<http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1188532>> [Consultado el 10/03/2022].

Ministerio de Cultura y Deporte (s.f.a), «Paso procesional», [en línea]. *Tesaruo del Patrimonio Cultural de España, Diccionario de Bienes Culturales*. <<http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1011889>> [Consultado el 10/03/2022].

Ministerio de Cultura y Deporte (s.f.f), «Palio sevillano», [en línea]. *Tesaruo del Patrimonio Cultural de España, Diccionario de Bienes Culturales*. <<http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1005745>> [Consultado el 10/03/2022].

MOGUER, Manuel (2011, 8 de marzo), «Diccionario cofrade» [en línea]. *Pasión en Sevilla, ABC de Sevilla*. <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-diccionario-cofrade-semana-santa-2012-201103081650_noticia.html> [Consultado el 10/03/2022].

Musicofrades (2021, 18 de julio), «La Pasión de Linares renueva el Miércoles Santo para 2022» [en línea]. *Musicofrades*. <<https://musicofrades.com/la-pasion-de-linares-renueva-el-miercoles-santo-para-2022/>> [Consultado el 15/03/2022].

OTERO, Ignacio (2012), «Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla», Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, *Temas de Estética y Arte*, nº26, 239-258.

PAREJO, Juan (2019, 3 de abril), «La música de la Semana Santa de Sevilla: una evolución en todos los sentidos» [en línea]. *El Palquillo, Diario de Sevilla*. <https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/musica-Semana-Santa-sevilla-evolucion-todos-sentidos_0_1341466178.html> [Consultado el 17/05/2022].

PASTOR, Álvaro; ROBLES, Francisco; ROLDÁN, Manuel J. (2021), *Historia general de la Semana Santa de Sevilla*, 3ª ed., Sevilla, el paseo.

- Presentación Dos Hermanas (s.f.a), «Historia Presentación Al Pueblo» [en línea]. *Presentación Dos Hermanas*. <<http://presentacionalpueblo.es/banda/historia-presentacion/>> [Consultado el 15/03/2022].
- Presentación Dos Hermanas (s.f.b), «Semana Santa Presentación Al Pueblo» [en línea]. *Presentación Dos Hermanas*. <<http://presentacionalpueblo.es/banda/semana-santa/>> [Consultado el 15/03/2022].
- Real Academia Española (s.f.), «Paso» [en línea]. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., <<https://dle.rae.es/paso>> [Consultado el 10/03/2022].
- RECHI, M. J. R. (2022, 19 de febrero), «'Victoria', la nueva marcha de las Cigarreras» [en línea]. *Pasión en Sevilla, ABC de Sevilla*. <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-victoria-nueva-marcha-cigarreras-202202190923_noticia.html> [Consultado el 02/05/2022].
- Redacción Gente de Paz (2013, 30 de agosto), «La Historia de una Leyenda: la Banda de Las Cigarreras» [en línea]. *Gente de Paz*. <<https://www.gentedepaz.es/la-historia-de-una-leyenda-la-banda-de/>> [Consultado el 01/05/2022].
- Redacción Élite Diario (2019, 24 marzo), «Las centurias romanas en la Semana Santa sevillana. Perspectiva histórica», [en línea]. *eD élite Diario*. <<https://elitediario.com/las-centurias-romanas-en-la-semana-santa-sevillana-perspectiva-historica/>> [Consultado el 21/03/2022].
- RENEDO, Jorge (2019, 11 de mayo), «AM Ntro. Padre Jesús de la Redención» [en línea]. *DiariodePasión.com*. <https://www.diariodepasion.net/noticias/musica/bandas/bandas-sevilla/am-redencion/#_Acompañamiento_Musical> [Consultado el 15/03/2022].
- RODRÍGUEZ, José Antonio (2018, 27 de agosto), «“Soleá dame la mano”: El canto de los presos» [en línea]. *Pasión en Sevilla, ABC de Sevilla*. <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-solea-dame-la-mano-canto-los-presos-132530-1535358798-201808271033_noticia.html> [Consultado el 25/03/2022].

- RODRÍGUEZ RUÍZ, Manuel (s.f.), «Banda de cornetas y tambores Nuestra Señora de la Victoria» [en línea]. <<http://estprocesional.com/index.php?buscabanda=16>> [Consultado el 02/05/2022].
- Rosario de Cádiz (s.f.), «Sentirse Rosario. El origen» [en línea]. *Rosario de Cádiz*. <<https://rosariodecadiz.com/sentirse-rosario/>> [Consultado el 15/03/2022].
- R. S. (2021, 28 de septiembre), «Los Estudiantes conmemora los 50 años de la primera salida con hermanos costaleros» [en línea]. *El Palquillo, Diario de Sevilla*. <https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/Estudiantes-cincuenta-anos-hermanos-costaleros-video_0_1615040342.html> [Consultado el 20/04/2022].
- RUIBÉRRIZ DE TORRES, Rafael (2021, 23 de marzo), «La novena saetilla del Silencio y el origen de lo que hoy llamamos música de capilla» [en línea]. *Diario de Sevilla*. <https://www.diariodesevilla.es/opinion/analisis/novena-saetilla-Silencio-origen-musica-capilla_0_1556244748.html> [Consultado el 22/03/2022].
- SALAS, Nicolás (2016, 5 de marzo), «Los hermanos costaleros y pasos con ruedas» [en línea]. *El Correo de Andalucía*. <<https://elcorreoweb.es/maspasion/los-primeros-hermanos-costaleros-y-pasos-con-ruedas-FF1465733>> [Consultado el 20/04/2022].
- SANTOS, Héctor Eulogio (2020), «“Versos y marchas para las procesiones”: música instrumental durante los desplazamientos ceremoniales en las instituciones eclesiásticas españolas entre ca. 1750 y ca. 1830», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 33, págs. 53-90.
- SEMANA SANTA RADIO | @PacoJimenezG (2022, 24 de marzo), «PASIÓN en SEVILLA | Las intrahistorias de la Banda de las Cigarreras», [vídeo de YouTube], <<https://youtu.be/Yd6SnooThQI>> [Consultado el 02/05/2022].
- SILVA, Antonio (1983, 25 de marzo), «Cofradías», *ABC de Sevilla*, pág. 27.
- SILVA, Antonio (1989, 4 de marzo), «Bandas de paso de Cristo (III)», *La Cuaresma en ABC*, págs. 45-46.
- Sol... por Sevilla siempre (s.f.), «Historia» [en línea]. *Sol... por Sevilla siempre*. <<https://www.bandasol.com/historia/>> [Consultado el 15/03/2022].

- VEGA, Jesús Manuel (2010), «Los pasos de Cristo y misterio de la Semana Santa de Sevilla elaborados en madera: impronta artística, evolución y catalogación». Juan Manuel Miñarro López, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Sevilla, Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, Sevilla. <<https://idus.us.es/handle/11441/24091>> [Consultado el 11/03/2022].
- VERGARA, Fran (2019, 22 de marzo), «Graban “Pasan los campanilleros” tal y como la compuso López Farfán» [en línea]. *Pasión en Sevilla, ABC de Sevilla*. <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-graban-pasan-los-campanilleros-tal-la-compuso-lopez-farfan-144536-1553195039-201903220002_noticia.html> [Consultado el 26/03/2022].

ÍNDICE DE TABLAS

1. Bloques temáticos de la entrevista	22
2. Información sobre las entrevistas	23
3. Tipología de pasos procesionales	29
4. Fuentes sonoras de la Semana Santa de Andalucía	35
5. Estructura generalizada de las marchas procesionales	55
6. Organización de los costaleros dentro del paso	59
7. Organización de la directiva de Las Cigarreras	67
8. Organización instrumental de Las Cigarreras	68
9. Acompañamiento musical de Las Cigarreras en la historia	69
10. Información sobre los entrevistados	70
11. Cambios que realiza cada misterio	74
12. Los cambios comunes y su empleo en los misterios	77

ÍNDICE DE FIGURAS

5.1 Ritmos básicos de los cambios	75
5.2 Notación musical del «izquierdo»	75
5.3 Notación musical del «te lo mando»	76
5.4 Notación musical del «costero corto»	76
5.5 Notación musical del «costero largo»	76
5.6 Notación musical del «sobre los pies»	77
5.7 Notación musical del «tres pasitos»	77
5.8 Notación musical del «vámonos», «aire» o «salsa panadera»	77