



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DOCTORAL

*Prácticas y procesos de cambio en la música procesional
de la Semana Santa de Valladolid*

María José Valles del Pozo
Director: Dr. D. Enrique Cámara de Landa

Julio 2007

A mi madre

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi reconocimiento a todas las personas que, de uno u otro modo, han colaborado para que esta investigación se haya llevado a cabo. En primer lugar, debo agradecer sinceramente al director de esta tesis, el Dr. D. Enrique Cámara de Landa, la autonomía que me ha concedido en la elaboración de este trabajo y su siempre rigurosa orientación científica y metodológica.

A mi familia, su cercanía y aliento durante todos estos años, su ayuda también en aspectos prácticos del trabajo y la aportación de su experiencia de la Semana Santa en nuestra ciudad.

A mis compañeras del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal: a Amalia Rodríguez, su estímulo y sus acertados consejos; a M^a Ángeles Sevillano su compañía y su colaboración en la composición y formato del documento, a Alicia Peñalba su atención y ánimo; a ambas agradezco también sus sugerencias tras la lectura del texto; a Marita Fornaro sus ideas respecto a la organización del trabajo.

A Álvaro Sanjuán, su valiosa intervención en la resolución de problemas informáticos. A Gerardo Arriaga y Pablo Corbí su cooperación en la elaboración de los ejemplos musicales.

A los informantes: cofrades, bandas, músicos colaboradores, directivos, miembros de las correspondientes instituciones, con quienes he compartido la vivencia común y diversa de la Semana Santa, que muy generosamente han aportado sus conocimientos y opiniones sobre el tema para la realización de esta tesis. Mi especial gratitud a Antonio F. Campomanes, María Guerra y Lorena Porres por su constante disponibilidad y el apoyo recibido. Mi profundo agradecimiento a todos ellos, que al transmitir su experiencia y entusiasmo han contribuido a afirmar mi interés en el objeto de estudio y a mi propio enriquecimiento tanto en el plano profesional como en el personal.

ÍNDICE

ÍNDICE

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN	15
1. 1. PRESENTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA	15
1. 2. EL OBJETO DE ESTUDIO	21
1. 3. OBJETIVOS DEL TRABAJO.....	26
1. 4. ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO	27
 CAPÍTULO 2. ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS	 31
2. 1. MARCO TEÓRICO	31
2. 1. 1. Modelo de análisis.....	31
2. 1. 2. Otros aspectos teóricos	34
2. 1. 2. 1. Usos y funciones de la música.....	34
2. 1. 2. 2. El comportamiento del músico	35
2. 1. 2. 3. Conceptos que subyacen a la práctica musical y a la producción de sonido.....	36
2. 1. 2. 4. Procesos de cambio	37
2. 1. 2. 5. Cuestiones de género	44
2. 1. 2. 5. 1. Mujer y religión	46
2. 1. 2. 5. 2. Mujer y música	48
2. 2. FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN	51
2. 2. 1. Fuentes documentales	53
2. 2. 1. 1. Bibliografía	53
2. 2. 1. 1. 1. Estudios sobre temas locales	53
Aspectos históricos	54
Actividad musical en Valladolid	57
Semana Santa	59
2. 2. 1. 1. 2. Estudios antropológicos, folklóricos y etnomusicológicos.....	62
2. 2. 1. 1. 3. Tesis doctorales	68
2. 2. 1. 1. 4. Textos sobre análisis musical	70
2. 2. 1. 2. Hemeroteca	72
2. 2. 1. 3. Fuentes audiovisuales	73
2. 2. 1. 4. Fuentes informáticas	74

2. 2. 2. Colaboradores. Personas e instituciones	77
2. 2. 2. 1. Entidades	77
2. 2. 2. 2. Informantes	80
2. 3. TRABAJO DE CAMPO	89
2. 3. 1. La toma de contacto	91
2. 3. 2. Los espacios	93
2. 3. 3. Entrevistas	94
2. 3. 4. Grabaciones	96
2. 4. PROCESAMIENTO Y ANÁLISIS DE LOS MATERIALES	101

CAPÍTULO 3. CONTEXTO SOCIAL Y ÁMBITO DE REPRESENTACIÓN MUSICAL: COFRADÍAS Y PROCESIONES 105

3. 1. COFRADÍAS	107
3. 1. 1. Apuntes históricos	107
3. 1. 2. Formación y organización interna	109
3. 1. 3. Régimen económico	112
3. 1. 4. Integrantes	114
3. 1. 4. 1. Cofrades	114
3. 1. 4. 2. Bandas	120
3. 1. 4. 2. 1. Componentes	120
3. 1. 4. 2. 2. Papel de la banda en la cofradía	123
3. 1. 4. 2. 3. Punto de inflexión: el fin musical	125
3. 1. 4. 2. 4. Características de las bandas de cofradía en la actualidad	126
3. 1. 4. 2. 5. Organización interna	132
El cabo de banda	132
El cabo de tambores	133
El director musical	133
3. 1. 4. 2. 6. Los ensayos	135
Enseñanza y aprendizaje	138
3. 1. 4. 2. 7. La puesta en escena	140
Ubicación en la procesión	140
Disposición espacial de la banda	142
Signos de comunicación en el trayecto	144
Apertura y cierre de procesión	145
3. 1. 5. Relación de las cofradías vallisoletanas y sus músicas	146
Cofradía Penitencial y Sacramental de La Sagrada Cena	146
Cofradía Penitencial de La Oración del Huerto y San Pascual Bailón.....	150
Hermandad Penitencial de Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna	152

Cofradía de Nuestro Padre Jesús Resucitado y María Santísima de la Alegría	153
Hermandad del Santo Cristo de los Artilleros	155
Cofradía Penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno	156
Cofradía del Santo Cristo del Despojo	158
Cofradía Penitencial de la Sagrada Pasión de Cristo	161
Cofradía de La Exaltación de la Santa Cruz y Nuestra Señora de los Dolores	163
Cofradía de Las Siete Palabras	164
Hermandad Universitaria del Santísimo Cristo de la Luz	165
Venerable Cofradía de La Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo.....	166
Cofradía El Descendimiento y Santo Cristo de la Buena Muerte	168
Cofradía de Nuestra Señora de La Piedad	169
Cofradía Penitencial de la Santa Vera Cruz	174
Cofradía de la Orden Franciscana Seglar La Santa Cruz Desnuda....	176
Cofradía del Santo Entierro	180
Cofradía del Santo Sepulcro y Santísimo Cristo del Consuelo	182
Ilustre Cofradía Penitencial de Nuestra Señora de las Angustias	183
3. 2. PROCESIONES	187
3. 2. 1. Tiempo y espacio	188
3. 2. 2. Planta de procesión	189
3. 2. 3. Disposición de la procesión y estructura social	191
3. 2. 4. Carácter	196
3. 2. 5. Relación de procesiones	197
CAPÍTULO 4. PRÁCTICAS Y ESTRUCTURAS MUSICALES	213
4. 1. MÚSICA VOCAL	214
4. 1. 1. Cantos religiosos populares	215
4. 1. 2. Polifonía clásica	223
4. 2. MÚSICA INSTRUMENTAL	225
4. 2. 1. Apuntes históricos	226
4. 2. 2. Valoración de la trayectoria en su contexto	231
4. 2. 3. Iniciativas de cambio: descripción de casos	241
4. 2. 3. 1. Antonio F. Campomanes	242
4. 2. 3. 2. Banda de cornetas y tambores La Sagrada Lanzada	247
4. 2. 3. 3. Hermandad Universitaria del Santísimo Cristo de la Luz	250
4. 2. 3. 4. <i>Sones Franciscanos en la Semana Santa de Valladolid</i>	257
4. 2. 4. Constitución organológica	259
4. 2. 4. 1. Aerófonos	261

4. 2. 4. 2. Membranófonos	262
4. 2. 4. 3. Idiófonos	264
4. 2. 5. El repertorio	266
4. 2. 5. 1. Notas previas al análisis	267
4. 2. 5. 2. Percusión	269
4. 2. 5. 2. 1. Ritmo base	271
4. 2. 5. 2. 2. Improvisación	272
4. 2. 5. 2. 3. Marcha de tambores	280
4. 2. 5. 3. Cornetas y tambores	284
4. 2. 5. 3. 1. Himno Nacional y Marcha Real	285
4. 2. 5. 3. 2. Marchas militares	292
Marcha ordinaria	293
Marcha de procesión	297
4. 2. 5. 3. 3. Marchas de estilo andaluz	323
4. 2. 5. 4. Otras agrupaciones instrumentales	331
4. 2. 5. 5. Conclusiones del análisis	342
4. 3. CONFLUENCIA DE ELEMENTOS ACÚSTICOS: ALGUNAS CONSIDERACIONES APROXIMATIVAS AL ANÁLISIS DEL PAISAJE SONORO	348
4. 3. 1. La densidad sonora	349
4. 3. 2. Condiciones espaciales	352
4. 3. 3. Elementos tímbricos	353
CONCLUSIONES	359
BIBLIOGRAFÍA	369
ILUSTRACIONES	385
ITINERARIOS DE PROCESIONES	401
ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES	423
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	425
ÍNDICE DE ITINERARIOS.....	427

CAPÍTULO 1
INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

1. 1. PRESENTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Este trabajo de investigación ha sido realizado con objeto de acceder al grado de Doctorado, con el que culminan los estudios de tercer ciclo iniciados en el programa *Música española*, bienio 1994-1996, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. Está basado en el documento presentado anteriormente, *La música de procesiones de Semana Santa en Valladolid. Estudio preliminar*, con el que se completaron los cursos de doctorado y me fue concedida en su momento la suficiencia investigadora. Esta Tesis Doctoral lleva como título *Prácticas y procesos de cambio en la música procesional de la Semana Santa de Valladolid* y ha estado dirigida por el profesor Dr. D. Enrique Cámara de Landa.

La elección de este tema como objeto de investigación se debe, en buena medida, al vínculo cultural y afectivo que me une al mismo, puesto que por pertenecer a esta comunidad siempre he participado en la celebración de la Semana Santa. Esto, por otra parte, no me ha impedido abordar ahora la elaboración de este trabajo con la necesaria objetividad y rigor propios de un estudio académico.

La Semana Santa es un hecho central en la vida vallisoletana. Cualquiera de sus aspectos constituye un objeto de análisis con pleno sentido si tiene por finalidad el conocimiento de esta sociedad.¹ La fiesta se materializa puntualmente, una vez al año, pero como elemento cultural tradicional y emblemático de la ciudad por excelencia, está constantemente presente en la vida de ésta: los agentes, las sedes, los objetos, se encuentran siempre en la localidad y forman parte de su actividad

¹ *Las diferentes caras de la Semana de Pasión, sociales, políticas, económicas, religiosas, identitarias, de autoestima, etc. que, por supuesto, no son iguales, ni están enumeradas por orden de importancia, hacen de ella una realidad poliédrica, un "hecho social total", a través del cual podemos comprender a un colectivo en todas sus facetas* (Alonso 2005: 90).

cotidiana; se suceden con frecuencia acontecimientos relacionados con ella de una u otra manera. Todos ellos constituyen, en sí mismos, las fuentes para la investigación. El formar parte de la propia sociedad en que se produce el fenómeno facilita en gran medida el acceso al mismo, bien directamente o a través de relaciones cercanas.

Llevé a cabo la primera aproximación al estudio de la música de procesiones en el cuarto curso de la especialidad de Musicología, para la elaboración de un trabajo en equipo. El análisis realizado entonces se centró exclusivamente en los elementos musicales, pero como punto de partida resultó de gran utilidad: me aportó la experiencia inicial en la investigación de campo, aparte de una serie de datos descriptivos, aspectos ambos que sirvieron para ratificar mi interés en el tema, y especialmente para convencerme de la necesidad de adoptar un nuevo punto de vista desde el que realizar la investigación.

Circunstancialmente, el momento en que decidí elegir este tema coincidió con una etapa de auge de la celebración de la Semana Santa, en la que cofradías y procesiones experimentaban un nuevo impulso. El notable aumento en los últimos años de publicaciones y documentos audiovisuales, la presencia en los medios de comunicación, la programación de actos relacionados con el tema, manifiesta el interés de algunas instituciones que los patrocinan, de muy variada índole, en cuidar, promocionar y divulgar este patrimonio.

Pese a todo, la existencia de información sobre la música de procesiones era - y sigue siendo- muy limitada frente a la enorme abundancia de documentos relativos a tantos aspectos de la Semana Santa vallisoletana. Es fácil pensar que la riqueza histórica y artística de la imaginería y los ornamentos procesionales haga sombra a otros elementos, como la música, cuyo valor se estima todavía muy poco, pero no encontré justificación para tal vacío. Esa fue otra de las razones que me llevaron a tomar la decisión de emprender este estudio.

En efecto, consideré que la ocasión era oportuna para atraer la atención hacia este aspecto del entorno cultural más inmediato en el espacio y en el tiempo: el comportamiento musical humano en un hecho especialmente relevante en su contexto. Pero sobre todo entiendo este trabajo como una acción de responsabilidad profesional que contribuya, al menos en cierta medida, a una mejor comprensión de nuestra cultura común y, por lo tanto, de nosotros mismos.

Del mismo modo, el lapso de tiempo transcurrido desde entonces me ha permitido contar con una perspectiva suficiente para percibir una clara evolución en el entorno sonoro y musical de la procesión, así como en la apreciación y valoración que tanto agentes como espectadores hacen de ello.

En esta ocasión el tema se centra fundamentalmente en los procesos musicales (selección, creación, interpretación, representación) que han configurado el imaginario sonoro de la procesión en la Semana Santa vallisoletana actual. A la luz de las conclusiones obtenidas en el estudio anterior, el proceso musical y, más concretamente, el proceso de cambio deviene punto de interés en el que confluyen los demás aspectos que serán analizados.

Hasta época relativamente reciente, el fenómeno de las bandas -y músicas- de cofradía era un hecho que por diversas razones podría considerarse en cierto modo marginal (y para los propios agentes aún lo sigue siendo en muchos casos), respecto al resto de las manifestaciones de la fiesta religiosa. A pesar de esto su actuación nunca ha pasado desapercibida: siempre crea expectación, suscita comentarios, genera tensiones e incluso disputas, despierta polémica, al tiempo que se constituye en elemento de relación, intercambio y convivencia entre los distintos agentes sonoros de la Semana Santa, y entre éstos y el resto de los protagonistas.

Dentro de esta imprescindible coexistencia se establecen acuerdos, tácitos y expresos, mediante los cuales los agentes sonoros tratan de definir su papel y ubicación en el contexto urbano que configura el espacio físico y acústico de la celebración. Existen, pues, una serie de mecanismos organizativos que por norma, costumbre o azar, rigen la presencia o ausencia, sucesión o simultaneidad de las intervenciones sonoras, así como su carácter, variantes y transformaciones en el transcurso de cada evento.

Todo esto ha llegado a ocupar un lugar notablemente significativo en el marco de la organización y puesta en escena de las procesiones de Semana Santa, haciéndose presente incluso fuera del ámbito de los protagonistas. La actividad y el hecho musical va camino de integrarse, aun con cierta lentitud en algunos casos, en igualdad de condiciones con el resto de los elementos constitutivos de la procesión.

Es por ello que el propio tema reclama ahora, por sí mismo, un espacio en el campo de los estudios culturales. Se impone entonces la necesidad de definir un

enfoque para abordar la investigación; enfoque que, por otra parte, viene ya fuertemente delimitado por el carácter del objeto de estudio.

Tomando como lógica referencia la Musicología, es preciso optar por la parte de ella que se adecue mejor, no sólo al objeto, como acabo de indicar, sino también a la idea e intención con que se acomete la investigación. Puesto que no se trata de un material original (sistema y lenguaje musical, repertorio, instrumentación) encuentro que el interés prioritario de este hecho no reside en los aspectos históricos ni técnicos o "lingüísticos" de la música, ni en la explicación del texto musical, aspectos de los que tradicionalmente se ocupa la Musicología histórica, sino su entidad como cultura y dentro de la cultura. De esta manera, el contexto global de producción es el que pasa a primer término, lo que se entiende objeto de la etnomusicología.

La perspectiva etnomusicológica me permite analizar la cultura, en este caso la propia, y plantearme también algunos aspectos que desde la vivencia no me había cuestionado. Evidentemente, la música es el eje de la investigación, pero no es el producto musical en sí el punto central del trabajo, ni siquiera el de partida, sino el contexto y los procesos que se dan en él. Así, todos los aspectos contextuales, musicales y extramusicales, relacionados con el hecho, adquieren una gran importancia, han de ser analizados e interpretados en función de su significado en el grupo y valorados como reveladores de conocimiento de la cultura a la que pertenecen (Blacking 1973).² Esto no significa, sin embargo, que queden excluidos del análisis los contenidos formales específicos.

El objeto musical de referencia es un producto vivo, lo que significa para mí como investigadora una valiosa ocasión de examinar la realidad y actualidad musical de este entorno, y los mecanismos que la mantienen o la transforman.

² Los postulados de Blacking se podrían resumir partiendo de su propia definición de la música como "el sonido organizado humanamente". Esto da ya idea de que su concepción de la etnomusicología enlaza con el estudio de la cultura en cuanto realización humana: cada cultura produce una serie de estructuras sociales de todo tipo según sus procesos cognitivos propios, y la música, como parte de esa realización humana, es producto de los mismos procesos, que el etnomusicólogo debe identificar. La musicalidad y la competencia musical no pueden ser tratados como conceptos absolutos, sino como inherentes a todo grupo social (cultura) pero particulares en función de los rasgos característicos de cada uno. Así pues, para abordar el estudio de estos aspectos es necesario considerar los procesos extramusicales que inciden en ellos.

En efecto, tal como muy acertadamente apunta Martí en el prólogo al libro de Cámara (2004), el hecho de ocuparse de una música viva es enormemente interesante pero no exento de dificultades, y más en un momento de cambio evidente, puesto que el mismo fenómeno obliga en ocasiones a modificar los planteamientos, incluso a redefinir el objeto de estudio o al menos a orientar la atención a aspectos diferentes que en un determinado momento adquieren especial protagonismo. Las decisiones a este respecto son, desde luego, fundamentales tanto para el transcurso como para los resultados de la investigación.

Sin embargo, asumo que el cambio constante, a veces vertiginoso, es una característica dominante en la sociedad actual, y eso se refleja en todos los órdenes de la vida humana, que ahora se concreta en la actividad musical, incluso en un ámbito de carácter tan -en principio- inmovilista o al menos poco dinámico como es el religioso, que en este caso tampoco queda al margen sino que se ve afectado en mayor o menor grado.

En efecto, la música de procesión se inscribe en un marco religioso, pero las acciones de resistencia a las innovaciones o modificaciones no proceden, por lo general, de las autoridades religiosas. Esto se debe sin duda a que esta música permite con mayor flexibilidad la atribución de significados acordes con el evento sin que necesariamente estén implícitos en ella, puesto que se trata de música no sacra ni litúrgica y es instrumental en su mayor parte. Por otro lado, en la actualidad la intervención de la sociedad civil es mayoritaria y quienes gestionan el acompañamiento sonoro de las procesiones son las cofradías, sin apenas participación (en este ámbito) del estamento clerical. Así pues, los criterios de introducción, puesta en práctica y aceptación o rechazo a los cambios son de índole muy diversa: funcionales, prácticos, estéticos, y, de existir motivos religiosos, suele ser en grado mucho menor.

Si bien es cierto que cualquier acción llevada a cabo en materia musical, repercute directamente en la apariencia y en la configuración de la celebración religiosa, no parece que hasta el momento esto haya sido causa de preocupación para las autoridades eclesiales. Estas, sin embargo, muestran siempre más interés hacia lo relativo al fomento y mantenimiento del contenido doctrinal de los ritos de Semana Santa.

Por otra parte, justifico mi elección basándome en la aplicación del concepto de relevancia social (Martí 1995). La música de la que me ocupo es relevante en el entorno sociocultural en que se inscribe, no tanto por sí misma, sino por los efectos que crea en su contexto. Por eso tanto como el producto musical en sí, me interesan los procesos que lo conforman, la ideología que lo sustenta, el contexto de acción. En definitiva, el significado, uso y función que tiene esta música, aspectos cuya interacción pone de manifiesto su relevancia.

Empleando asimismo los términos de Martí, la relevancia social de la música procesional de Semana Santa en Valladolid es *específica* y *-relativamente- reducida*. En efecto, es específica puesto que está directamente asociada a un colectivo determinado, el que forma parte de las cofradías. Y he matizado el término relativo a su amplitud, ya que creo que la relevancia social de este fenómeno es reducida sólo hasta cierto punto: si bien el grupo concreto de agentes que desarrolla la práctica musical no supone un sector demasiado extenso, su actividad involucra también a la comunidad en la que se insertan (las cofradías) y, en otro nivel, incide en la población local (los ciudadanos). De igual forma, esta práctica implica la relación con agentes de la misma actividad en el resto del país. Con todo esto, la relevancia se amplía. Tomando en consideración, además, el marco temporal, resulta especialmente significativo a este respecto el momento delimitado para la investigación.

1. 2. EL OBJETO DE ESTUDIO

En este apartado voy a definir el hecho musical que será tema de la investigación, primero haciendo referencia, en líneas generales, a su contexto de producción, para posteriormente presentar una panorámica descriptiva de las características que lo configuran, de tal manera que sirva de marco inicial para la organización del trabajo.

El fenómeno que me propongo analizar es la práctica de acompañamiento musical de la procesión de Semana Santa en la ciudad de Valladolid, que llevan a cabo o gestionan los propios componentes y/o juntas directivas de las hermandades que la protagonizan.

Como ritual de celebración externa, las procesiones en esta localidad tienen su origen en el siglo XVI y formaban parte de la actividad de las cofradías penitenciales. Los desfiles se han abandonado y recuperado sucesivas veces pero se han mantenido hasta la actualidad, en que desde hace algunos años, tal como he indicado más arriba, están experimentando -nuevamente- un gran auge.³

La procesión es una manifestación religiosa no litúrgica ni preceptiva que se realiza en el exterior de los templos, ocupando una parte considerable del espacio urbano, sobre todo del centro, la zona más concurrida. Esto, unido a sus implicaciones tradicionales, históricas y artísticas, hace que la participación en el evento sea masiva tanto por parte de los *agentes*, las cofradías o hermandades, como de los *espectadores*, personas que contemplan desde fuera las procesiones, habitantes de la ciudad y visitantes de variada procedencia. Así, el rito consigue aglutinar un enorme y heterogéneo contingente humano que forma parte de él por razones muy diferentes.

La motivación religiosa, en mayor o menor grado, es la referencia más inmediata, bien sea por firme convicción, por tradición, o por apego a las

³ A pesar del evidente interés institucional por el impulso de la Semana Santa como valor cultural, se observa en algunas cofradías un cierto pesimismo relacionado con la pérdida de cofrades (que, por otra parte, no llega a ser significativa hasta el momento), la baja participación en los actos y actividades propios -e incluso en algunas procesiones- y la escasa implicación de los componentes en el funcionamiento de las hermandades, especialmente por parte de los sectores jóvenes, lo que hace temer que se encuentre en peligro el relevo generacional en la gestión de las mismas.

costumbres piadosas. Sin embargo, podría decirse que, excluyendo o no la anterior, las motivaciones socioculturales y afectivas son las que indiscutiblemente mueven hoy a la participación.

Así, la procesión, elemento más característico de la Semana Santa, en la que interviene y se encuentra representada toda la sociedad, es una importante actividad de expresión y afirmación de fe y tradición, que como acto social favorece las relaciones interpersonales. Las cofradías convocan a todos sus miembros - muchas veces familias completas- para representar el rito que muestra con orgullo y solemnidad sus imágenes y símbolos por las calles de la ciudad. Por su parte, quienes asisten a verlas lo hacen habitualmente en grupo, y es muy frecuente que, como en toda fiesta, los nativos inviten en estas fechas a familiares y amigos de fuera; para unos y otros es la ocasión por excelencia de contemplar de nuevo, y de conocer, respectivamente, los tesoros de un patrimonio artístico local que cuenta con proyección internacional.

De igual modo el interés por el arte, las costumbres y otros atractivos turísticos de la zona tales como la historia, el paisaje o la gastronomía, constituye la principal causa de afluencia de público nacional y extranjero, cuyo bagaje cultural a veces se encuentra muy distante de los acontecimientos que presencian.

En este contexto el panorama sonoro es un elemento identificador de peso. Músicas de cornetas y tambores, dulzainas, carracas, campanas, cantos, bandas de música, entre otros, juegan un papel destacado en la procesión. Elemento también controvertido, alabado y criticado, fuente incluso de conflictos dentro de las cofradías, o entre ellas, que suele suscitar numerosos comentarios, y que, en todo caso, raramente pasa desapercibido.

La procesión como expresión de celebración pública de la Semana Santa es, pues, un fenómeno de carácter religioso fuertemente tradicional en una sociedad que no comparte necesariamente sus símbolos, pero que lo conserva y lo fomenta como auténtica expresión de sí misma. La evolución social en todos sus aspectos, los cambios políticos, económicos, en las costumbres y la mentalidad, han tenido y siguen teniendo repercusión en este hecho. Y por consiguiente, se observan también en la música, aspecto desde el cual pretendo acercarme a esta realidad cultural.

De hecho, la práctica musical es un modo de participación activa que se ha convertido en mecanismo de clara utilidad para reubicar a los miembros de las cofradías en la celebración: el hecho de intervenir en la interpretación musical o en la toma de decisiones sobre lo que se va a escuchar implica dejar constancia del carácter o la personalidad de la cofradía.

La música de procesión a la que me refiero, como el ritual en que se inscribe, es en conjunto un producto de folklore en el medio urbano con un importante componente folklórico. Es un fenómeno eminentemente popular y tradicional. Con el término “popular” quiero hacer referencia a una manifestación grupal, colectiva, en la que participan los individuos de una sociedad independientemente de su edad, sexo, nivel social o cultural. Y es tradicional porque tiene función y significado reconocidos dentro de su comunidad y como tal va pasando de generación en generación.

A la vez, en la Semana Santa de Valladolid confluyen elementos tradicionales y elementos creados en distintas épocas, constituyendo un ejemplo claro de invención de la tradición (Gavilán 2005: 67), y en este sentido la actividad musical desempeña también un papel significativo.

La fiesta, declarada de interés turístico internacional, atrae a una gran cantidad de público que asiste por motivos muy diversos. El modo en que se ve desde fuera, el pensamiento y la participación de los visitantes, que condiciona su disposición al fenómeno y tal vez su opinión sobre él, son aspectos de notable importancia en el diseño del evento y su utilización por parte de diversos agentes y a diversos niveles.

La acción de los medios de comunicación es decisiva también en este sentido, el modo en que perciben y presentan el hecho los medios locales, por una parte, y los nacionales y extranjeros por otra, es un punto de referencia. Todo esto, y asimismo los sucesivos momentos de revitalización de la celebración, conlleva necesariamente procesos de reinención de la tradición.

Efectivamente, la celebración de la Pasión cuenta aquí con antigüedad secular y como hecho vivo y dinámico ha ido ampliándose, decayendo, revitalizándose y cambiando en el tiempo. Sus orígenes son conocidos pero más que los datos exactos en sí, lo que la comunidad aprecia es su procedencia de época

lejana. Ciertamente los elementos “originales”, ya no mayoritarios, conviven con otros muchos de etapas posteriores. Sin embargo, su calidad de antiguo da validez a la reincorporación de cualquier producto olvidado o abandonado en la práctica, e incluso la adición de algún otro elemento de nueva creación hace que se asimile de manera natural, siempre que se efectúe siguiendo los cánones tradicionales.

Podría decirse entonces que la procesión y su música han mantenido, pero no de manera rígida, la continuidad característica de los hechos folklóricos en cuanto a forma externa, función, actores, ámbitos espaciales y temporales (Matter 1982: 172, citado en Martí 1996: 23). En efecto, estos elementos, que han ido evolucionando a medida que evoluciona la sociedad en que se inscriben, son en esencia los mismos. Las evidentes e inevitables transformaciones que suceden inconscientemente conviven con las “reformas”, adiciones o eliminaciones, en definitiva modificaciones voluntarias que tienen lugar con cierta frecuencia. Es de destacar que muchos de los cambios que se están produciendo últimamente son, una vez más, fruto de decisiones conscientes de los actores, sin que esto suponga intención de desvirtuar la celebración ni se entienda como peligroso para el mantenimiento de su autenticidad.

Concretamente, el hecho musical actual de las procesiones de Semana Santa vallisoletana se caracteriza en este momento por un alto grado de voluntariedad, que se manifiesta principalmente en la formación de los grupos que intervienen (número, sexo y edad de los integrantes, tipo de instrumentos que utilizan) y en el repertorio. A partir de un momento determinado las bandas han gozado de libertad para elegir su composición, sus instrumentos y su repertorio, bien sea desde su creación o modificándolos posteriormente.

La transmisión del ritual de la procesión⁴ así como la del producto musical, se realiza de manera oral, y muy frecuentemente por vía familiar: los padres inscriben a los hijos desde niños en la cofradía, y éstos a su vez lo harán con los suyos. Los pequeños aprenden las normas de funcionamiento de la procesión, la disposición en el espacio y su lugar en ella. Los miembros de la banda aprenden además el repertorio y la técnica instrumental dentro de la propia cofradía.

⁴ Existen normas escritas acerca de la organización de las procesiones, pero salvo casos en que por alguna razón se acuda a aquéllas, o que por mandato superior haya que efectuar cambios, la disposición de los desfiles es prerrogativa de cada cofradía y está marcada por la costumbre.

Esta transmisión oral ocasiona, como es natural, modificaciones en el repertorio: la memoria, el gusto personal, las condiciones de los instrumentos, las modas, etc., dan lugar a la existencia de versiones diferentes de una misma pieza, adaptaciones, variaciones de todo tipo, lo que es también característico del folklore musical. Esto afecta tanto a las piezas que se consideran tradicionales como a las nuevas que se adoptan, de diversas procedencias, a lo largo del tiempo.

En el momento en que comienza la investigación (1996), el panorama sonoro de la procesión de Semana Santa en Valladolid está definido por un estilo musical de carácter militar junto al que empiezan a escucharse nuevas sonoridades que contrastan con el sonido habitual. En ambos casos, la característica predominante de la actividad musical es el hecho de que aspectos como la fidelidad al “original” o la precisión técnica sean secundarios. No es que no se consideren, pero su valor está supeditado a la finalidad, que es de suma importancia. La música se aprende y se utiliza para dotar de un marco sonoro a la procesión, a la que acompaña, adorna y ambienta, constituyendo una buena parte de su personalidad.

Dado que el momento actual se presenta particularmente interesante por la evolución progresiva de los elementos iniciales y la introducción y consolidación de otros nuevos, he delimitado el marco temporal tomando como referencia principal el fenómeno tal como está configurado en nuestros días y su proceso de transformación en los últimos diez años. En todo caso, cuando proceda, me remontaré a la Guerra Civil española, 1936-1939, y posterior triunfo del general Franco, ya que es entonces cuando se generaliza el estilo musical que hasta ahora ha sido característico de la Semana Santa.

1. 3. OBJETIVOS DEL TRABAJO

La investigación en la música de procesión de Semana Santa en Valladolid se ha realizado en diferentes fases cuyo desarrollo detallaré más adelante. Durante este tiempo, como ya he apuntado anteriormente, la idea original del tema de investigación ha evolucionado en muchos sentidos y el objeto que se presentaba como ente único en principio ha derivado en diversos puntos de interés.

Las transformaciones acaecidas en los últimos años, significativas en la evolución de este hecho musical, han marcado también en parte la pauta del desarrollo del trabajo. Esta es una de las razones por las que he considerado oportuno tomar como referencia la época actual, a pesar de que eso suponga dejar de lado algunos aspectos no sólo atractivos sino que sin duda serían importantes para comprender la configuración de la música de procesión vallisoletana en etapas anteriores y que evidentemente guardan relación con la actual.

Sin embargo, puesto que es preciso acotar razonablemente el campo de estudio, observando sistemáticamente el fenómeno y tras la oportuna reflexión, he optado por enfocar la investigación en el aspecto que, a mi juicio, mejor lo define en el momento presente: el proceso de cambio.

Mi objetivo fundamental, pues, es estudiar los procesos de cambio musical en el escenario de la procesión ocurridos en el intervalo temporal de los últimos 10 años, sobre la hipótesis de que su desarrollo está desempeñando un papel activo en la actualización de la celebración de la Semana Santa vallisoletana.

Así, me propongo presentar, describir y analizar el panorama de la música procesional y sus implicaciones en el conjunto de la celebración a través del estudio de una serie de aspectos, englobados en dos grandes bloques. Por una parte, el contexto de producción, formado por un componente social -la cofradía y la banda- y un componente físico de representación -la procesión. Y por otra, el modo en que los actores utilizan el sonido y la música, y los productos que derivan de ello, es decir, los mecanismos de elaboración del repertorio inicial y los procesos que han dado lugar al actual.

1. 4. ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

El contenido de este documento está estructurado en cuatro capítulos: Introducción, Aspectos teóricos y metodológicos, Contexto social y ámbito de representación musical: Cofradías y procesiones, y Prácticas y estructuras musicales. A éstos se suman otros dos apartados específicos: Conclusiones y Bibliografía, y como secciones adicionales Ilustraciones e Itinerarios de las procesiones.

El primer capítulo contiene una serie de puntos de contextualización general del trabajo. Comienza con la definición del tema y la exposición de las razones de la elección del mismo como objeto de investigación. A continuación sigue una descripción más detallada con la que pretendo ofrecer una visión inicial del ámbito de referencia. Los objetivos y la organización del trabajo cierran este apartado.

El segundo capítulo es una relación pormenorizada de la metodología empleada. Describo los aspectos teóricos que he tomado en consideración para la elaboración de trabajo y el desarrollo de lo que ha sido el proceso del mismo. Asimismo, presento la descripción y comentario de las fuentes utilizadas para llevar a cabo la investigación. En este punto queda de manifiesto el estado en que se encontraba la investigación en relación al objeto de estudio, lo que ha constituido mi punto de partida.

El capítulo tercero aborda el contexto en que se inscribe el fenómeno musical. He contemplado en primer lugar el análisis del ámbito social, la cofradía: sus orígenes y diversos aspectos de organización, poniendo especial atención en la banda como agente directo de producción musical. A continuación, he incluido el estudio del ámbito espacial de la representación, la procesión, como escenario en el que las hermandades manifiestan sus características individuales y a su vez configuran la realidad de la celebración colectiva.

El cuarto capítulo recoge los aspectos concretos referentes al hecho musical: los procesos que se han desarrollado en el espacio temporal definido, tanto desde el punto de vista de la actividad de los agentes como de los productos musicales, y la valoración de todo ello en su contexto. En cuanto al material musical, he seleccionado una serie de ejemplos del amplio mundo sonoro de la procesión de Semana Santa vallisoletana, desde los cantos tradicionales hasta las distintas

manifestaciones de música instrumental, significativos por las razones que expongo en cada caso, con su correspondiente análisis y comentario.

Tal como indiqué al principio de este punto, el trabajo finaliza con la exposición de las conclusiones obtenidas del estudio y la relación de la bibliografía consultada.

El documento se completa con la inserción de algunas ilustraciones explicativas del contenido del texto en aspectos diversos. La mayor parte de las imágenes han sido extraídas de vídeo y algunas no presentan una buena calidad pero son útiles como material complementario. He considerado también oportuno incluir en el plano de la ciudad los itinerarios de las procesiones, que permiten apreciar la distribución de los desfiles e imaginar la ocupación sonora del espacio urbano.

CAPÍTULO 2

ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

CAPÍTULO 2

ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

2. 1. MARCO TEÓRICO

2. 1. 1. MODELO DE ANÁLISIS

Teniendo en cuenta la naturaleza del tema y de la perspectiva elegida para el análisis, he tomado como referencia el modelo propuesto por Josep Martí y he seleccionado algunas otras pautas de planteamientos que se desarrollan en el mismo sentido, aportados por los autores que menciono más adelante.

El método de Martí (1992: 20-21) está estructurado en tres niveles: *fenomenal*, *ideacional* y *holoestructural*, que conducen a la comprensión del fenómeno musical como una unidad global a través de la consecución del objetivo individual de cada uno de estos estratos y su interrelación.

Propone en primer lugar la observación del fenómeno (*nivel fenomenal*) en toda su extensión, enfocado hacia diversos aspectos:

- Los actores vistos como receptores, en este caso de un legado musical, y al mismo tiempo en su faceta expresiva, de creación o recreación sonora: en este caso fundamentalmente las bandas de cofradía, pero también algunos personajes considerados individualmente y el resto de formaciones musicales que actúan en las procesiones. Por otra parte, el análisis se va a centrar muy concretamente en el papel de los agentes en los procesos que han conducido a la transformación (variación, reelaboración, sustitución, selección) de la tradición musical heredada en este ámbito.
- Los productos u objetos musicales: composiciones e instrumentos: las marchas de procesión y otras piezas asociadas a momentos puntuales, la

diversidad de agrupaciones, vocales e instrumentales, que intervienen en los actos de referencia.

- Las ocasiones de realización o puesta en escena: música en movimiento, en sus diferentes formas dentro de la procesión, y actuaciones estáticas en los rituales que forman parte de ella.
- Los elementos contextuales que influyen en la configuración del hecho: instituciones como la Junta de cofradías, principalmente, el Arzobispado y el Ayuntamiento de Valladolid; las formas de aprendizaje que se describen en el apartado dedicado a los ensayos; los usos y finalidades de la música, que igualmente aparecen reflejados de manera clara en el texto del documento.

Una segunda fase (ideacional) se ocupa de la investigación de los conceptos que sirven de base ideológica a la existencia de la manifestación cultural para sus agentes, la interpretación, por lo tanto, desde el punto de vista *emic*, que comprende el análisis de los significados y los símbolos inherentes a la práctica musical, los valores y las normas, así como la teoría musical. En este sentido ha sido fundamental la aportación que los protagonistas (intérpretes, cofrades en general, juntas directivas, etc.) han realizado, tanto de datos descriptivos como de su visión acerca del hecho musical.

El último nivel, *holoestructural*, requiere la elaboración teórica de los productos obtenidos en las fases anteriores que dé lugar a la interpretación desde el punto de vista *etic*. Los aspectos funcionales, de enculturación, socialización y transmisión serán objeto de estudio en este momento. Los resultados finales (aunque nunca definitivos) de la investigación que surgen de la integración de ambas perspectivas se reflejan en el texto y en las conclusiones.

Además, la propia naturaleza del fenómeno estudiado aconseja la aplicación de una perspectiva diacrónica a estos niveles de análisis, que proporcione información respecto a los procesos de cambio que se están operando en este contexto cultural. La claridad con que se han mostrado estos procesos ha hecho posible delimitar un periodo de tiempo concreto que, en este caso, es bastante breve.

Por otra parte, considerando que el fenómeno musical como un todo constituye un sistema abierto, he orientado el enfoque también a la identificación y el estudio de sus elementos básicos y las normas de combinación que lo conforman como producto, así como a los procesos de intercambio con el ambiente que posibilita su viabilidad como sistema.¹

El método de Martí es una estilización de los métodos de la etnomusicología que combinan los estudios antropológicos con los musicológicos, cuyo principal punto de partida se encuentra en la *Antropología de la Música*, de Alan Merriam (1990), obra de referencia obligada en la disciplina.²

Las ideas de Merriam giran en esta obra en torno a la comprensión del papel de la música en la cultura y sus funciones en la organización social y cultural, es decir, en el contexto del comportamiento humano, de ahí su interés en que el estudio de los diferentes aspectos o parámetros musicales tenga siempre una dimensión cultural.

Así, el autor plantea un análisis en el que, junto a los elementos propiamente musicales, tales como los instrumentos, los textos de los cantos y las categorías musicales, se estudien aspectos como el uso y función de la música, el papel del músico y las ideas referentes a la música en la sociedad en que se inscribe.

Y efectivamente, el proceso musical objeto de esta investigación se encuentra caracterizado precisamente por su particularidad en lo que respecta a estos últimos aspectos que apunta Merriam, y que en el punto siguiente aparecen expuestos algo más detalladamente.

¹ Buckley, W. (1970) *La sociología y la teoría moderna de los sistemas*. Buenos Aires: Amorrortu, citado en Martí 1992: 215.

² El modelo simplificado de Merriam define “tres niveles de análisis: la concepción teórica sobre la música, el comportamiento en relación con la música, y el sonido musical en sí mismo” (Merriam 1964: 32, citado en Rice 1987: 470). Timothy Rice (1987) lo retoma posteriormente y elabora un “modelo para la etnomusicología” a partir de la propuesta de Geertz acerca de que “los sistemas simbólicos se construyen históricamente, se mantienen socialmente y se aplican individualmente” (Geertz 1973: 363, citado en Rice 1987: 473), considerando que tales principios constituyen los “procesos formativos” de la música, y asimilando estos tres procesos a un triple interrogante: “¿cómo construyen históricamente, mantienen socialmente y crean y experimentan individualmente la música los seres humanos? Del mismo modo esta investigación está encaminada al planteamiento y resolución de estas cuestiones en relación al grupo agente de este fenómeno musical.

2. 1. 2. OTROS ASPECTOS TEÓRICOS

2. 1. 2. 1. Usos y funciones de la música

En este contexto la presencia y la implicación de la música tiene una importancia considerable, como acompañamiento, pero también como parte integrante del ritual procesional. Al analizar la música en la cultura es fundamental establecer y considerar la diferencia entre dos conceptos que son complementarios pero no hacen referencia a la misma idea: el uso, el modo en que se emplea la música en la sociedad, la práctica musical independiente o en relación a otra actividad humana; y la función, que revela las razones del uso de la música en cada momento, y el significado que tiene para las personas que la utilizan.

Siguiendo la pauta sugerida por Herskovits,³ el objeto de este trabajo, que tiene su razón de ser en un contexto religioso, se inserta en la categoría que contempla la práctica musical vinculada a la expresión de la espiritualidad humana. Sin embargo, puesto que se trata de una actividad de representación pública, contiene también, como veremos, una importante dimensión social, estética, expresiva y comunicativa.

Y en cuanto al segundo concepto expuesto, considerando aparte la función de expresión de emociones o, más bien, teniendo en cuenta que se halla presente en toda actividad musical, encuentro que la música de procesiones está ejerciendo aquí funciones que, aunque contradictorias, no son excluyentes, actuando como elemento conservador y reflejo de las normas establecidas, pero desempeñando, por otra

³ Herskovits, M. J. (1948) *Man and his works*. New York: A.A. Knopf. Basándose en las categorías de clasificación de los materiales culturales que aporta este autor, Merriam plantea una clasificación posible de los usos de la música:

Cultura material: tecnología y economía. Práctica musical asociada a las actividades cotidianas: trabajo, alimento, vestido, vivienda, intercambio comercial, ocio.

Instituciones sociales: prácticas ligadas a la organización social y política: nacimiento y muerte, matrimonio, familia, actos colectivos de carácter político.

El hombre y el universo: actividad musical en relación a la dimensión espiritual del hombre, las creencias y la intervención de fuerzas sobrenaturales en la vida humana.

La estética: la música en la expresión artística humana en todas sus facetas: artes plásticas, folklore, danza, teatro.

El lenguaje: expresión y comunicación en la actividad musical. Asociación de determinados textos a sonidos instrumentales concretos. Lenguajes crípticos. (Herskovits 1948: 238-240, citado en Merriam 1990: 219).

parte, un papel desestabilizador y generador de ciertos conflictos conducentes a la evolución en el plano cultural y social.⁴

2. 1. 2. 2. El comportamiento del músico

En toda sociedad los individuos que practican la música responden a unas características, tienen un comportamiento y un papel determinado que está en consonancia con la imagen y consideración de los músicos o intérpretes que cada sociedad ha configurado. Esto afecta tanto al músico individual como a los grupos o subculturas musicales que existen y que, aun con normas de comportamiento, organización y sistemas de valores propios, forman parte de la misma sociedad.

El colectivo agente de la práctica musical procesional conforma así una subcultura que responde a unas características propias, pero además, en este proceso analizado, observo que en los siguientes aspectos (como en otros ya indicados) se manifiestan niveles y situaciones contrastantes, entre las que podrían destacarse particularmente la coexistencia de choque y conformidad entre los valores de referencia internos al sistema y los imperantes en la sociedad circundante.

La consideración del músico es un aspecto que ha estado íntimamente conectado con la evolución de la actividad musical en la Semana Santa de Valladolid. La asignación del papel de *músico* en la cofradía ha ido respondiendo a diferentes criterios en diversas fases. Entre ellos se cuentan tanto los derivados de la posición en la misma (parentesco, antigüedad, jerarquía) como los que se suponen inherentes a una práctica específica que aporta un beneficio a la colectividad: capacidad o competencia, especialización, profesionalización.⁵ Si bien la *asignación* o

⁴ Las funciones de la música son específicas de cada sociedad, puesto que los significados que puede contener y transmitir están directamente relacionados con los rasgos de cada cultura. No obstante, Merriam enumera diez funciones que pueden considerarse generales o universales ya que sintetizan el papel de la música en la cultura humana: expresión de emociones, disfrute estético, entretenimiento, comunicación, representación simbólica, respuesta física, potenciación de la conformidad y el respeto a las normas sociales, soporte de las instituciones sociales y los ritos religiosos, contribución a la continuidad y estabilidad de la cultura, contribución a la integración social (Merriam 1990).

⁵ El papel de músico puede ser asignado a una persona en razón de su nacimiento y, por tanto, pertenencia a un grupo social concreto (familia, casta), mientras que la adquisición del mismo depende de la preparación del individuo para llevar a cabo esa labor en la sociedad. (Linton 1936, citado en Merriam 1990: 140). Otros factores que intervienen en la asignación o adquisición del rol son las características personales (carácter, condición física, incluso comportamiento).

adquisición del papel de músico son procesos relacionados con el concepto de talento, veremos que aquí se han barajado al mismo nivel otras nociones, como las de mérito, motivación o voluntad.

Esta labor específica debe ser reconocida por la sociedad, en este caso entendiéndola por ésta el grupo inmediato en que se desarrolla: la cofradía. Así, la identificación de los parámetros en función de los cuales se reconoce la actividad (especialización, profesionalización) y las formas de remuneración o recompensa (prestación económica, alabanza verbal, prestigio social, pago en especie), contribuirá también a la comprensión de las particularidades de este hecho musical.

En directa consonancia con esto se encuentra el aspecto de aprendizaje, punto fundamental para entender “como se produce la música, el valor de las técnicas, de los agentes y del contenido de la educación musical en una sociedad. A través del proceso de aprendizaje se establece la relación entre el producto y el concepto, entre la respuesta del músico y la reacción de los oyentes” (Merriam 1990: 168). En este contexto, he tomado en consideración solamente los procesos que tienen lugar dentro de la propia hermandad, en un ámbito, pues, no formal, prestando atención a las condiciones que aquélla proporciona para la transmisión musical, las personas que ejercen la función de maestro, las técnicas de enseñanza y los mecanismos de aprendizaje.

2. 1. 2. 3. Conceptos que subyacen a la práctica musical y a la producción de sonido

El papel que ocupa la música en la sociedad y las ideas relativas a ella, su presencia en la vida de las personas, así como la valoración por parte de éstas, son aspectos que tienen un papel decisivo en el proceso que es aquí objeto de estudio. De este modo, he tenido en cuenta en la realización del análisis una serie de puntos: la consideración de la calidad musical a partir de los modelos y el grado de fidelidad a éstos en la ejecución, la apreciación de la teoría musical, la asimilación de los elementos musicales (formales, rítmicos, melódicos, etc.) por parte de los miembros de la sociedad, músicos y no músicos, y cómo valoran ellos la forma de utilizarlos. Y en estrecha relación con lo anterior, la concepción de la música como

actividad estética o principalmente funcional y su consiguiente utilización asociada a otras manifestaciones artísticas o bien como práctica independiente.

En lo que concierne a todos estos puntos, ha resultado necesario establecer siempre una relación entre los parámetros que funcionan dentro de las hermandades como grupo, y los que funcionan en la sociedad urbana que las acoge.

2. 1. 2. 4. Procesos de cambio

Como he indicado en la introducción, el punto principal de la investigación son las modificaciones que está experimentando la música de procesión vallisoletana en los últimos años. Así pues, he seleccionado algunas pautas de los trabajos realizados sobre el tema, con el fin de delimitar un marco teórico de referencia para su estudio. Todos ellos toman como punto de partida diversos conceptos de dinámica cultural.

El planteamiento acerca de los procesos de cambio descrito por G. P. Murdock se adecua muy claramente al que he seleccionado como objeto de estudio. En primer lugar, enumera una serie de causas a las que puede atribuirse el cambio cultural, y que pueden, obviamente, ser aplicadas al campo concreto del cambio musical. Entre estas causas se encuentran la variación en el número de la población, el medio geográfico en que se inscribe, las migraciones a nuevos entornos, el contacto entre pueblos de culturas diferentes, las catástrofes naturales, sociales o económicas, o el ascenso o caída de un dirigente político (Murdock 1975: 350).

En lo que respecta a la música de procesión en Valladolid, el origen del estilo militar de referencia se encuentra justamente en la ocupación del gobierno del país por parte del general Franco. Aunque la presencia del ejército era habitual en etapas anteriores, a partir de entonces adquirió, como veremos, una dimensión particular y siguió su evolución hasta el momento de inflexión hacia una nueva trayectoria.

Apoyándome en las características que presenta este proceso de cambio musical, he considerado oportuno abordar el análisis desde el doble punto de vista interno y externo. Su desarrollo, hasta el punto en que se encuentra actualmente, sigue el curso de los estadios definidos por Murdock, de innovación, aceptación

social, eliminación selectiva e integración.⁶ Así, se pueden definir una serie de actuaciones iniciales, individuales o de pequeño grupo, a partir de las cuales se desencadena el proceso. Algunas de ellas tienen carácter experimental, como la introducción de elementos tradicionales castellanos en los conjuntos de origen militar o la modificación de este estilo de repertorio en función de nuevos parámetros sonoros tomados de un contexto similar pero de la tradición andaluza y por ello con rasgos muy diferentes. Las iniciativas que utilizan la propia tradición folklórica han seguido una línea más directa ya que su integración se ha producido rápidamente.

El fundamental elemento innovador, el estilo procesional del sur, será analizado en términos de préstamo cultural, por lo que he revisado algunas pautas de estudio de la influencia del contacto entre culturas (que aquí ha sido decisivo) en los procesos de cambio. A este respecto he tomado en consideración algunos conceptos que se refieren específicamente al cambio musical, planteados por Nettl (1983), basados en la relación entre las culturas no occidentales y la occidental, y matizados posteriormente por Kartomi (2001).

Nettl establece varios niveles en la transformación, que van desde la introducción de ligeras variantes a la modificación total de la práctica, atendiendo también al hecho de que el cambio se manifieste de forma más o menos radical o gradual. En la realidad musical de las procesiones vallisoletanas, considerando el

⁶ Murdock (1975) delimita una serie de fases en las que se organiza el proceso:

La primera es la etapa de *innovación*, en la cual se introduce algún tipo de cambio por parte de un único individuo. Innovación que puede mostrarse de formas diferentes:

Variación: supone una ligera modificación de la conducta preexistente.

Invencción: que puede ir de la transferencia de elementos de un contexto a otro, hasta su integración en una nueva síntesis, lo que implica un cierto grado de creatividad.

Tentativa o experimentación, mediante el procedimiento de ensayo y error, del que pueden surgir elementos que tengan muy poca o ninguna continuidad con lo anterior; en esta fase se situarían las innovaciones culturales ocasionadas por descubrimientos accidentales.

Préstamo cultural: un agente innovador introduce un nuevo elemento que no ha creado sino que procede de otro ámbito cultural. Este procedimiento es altamente económico y por ello frecuente. La selección, a su vez, de los préstamos que resulten satisfactorios es una característica importante del cambio cultural, y cada grupo lo afronta de forma particular.

Sucede a la anterior una fase de *aceptación social*, mediante la cual la innovación es compartida socialmente, hecho imprescindible para que se convierta en parte de la cultura. Un factor importante que influye en este proceso es el prestigio del innovador y del primer grupo en imitarlo, pues el modelo de comportamiento que se imita socialmente pertenece siempre a la propia sociedad, no a otra. Posteriormente tiene lugar la *eliminación selectiva* de los elementos que no llegan a ser satisfactorios o dejan de serlo.

Por último, el proceso de adaptación a la cultura es la *integración*. Es en esta fase donde tienen lugar el proceso de reinterpretación, mediante el cual se atribuyen viejos significados a nuevos objetos, o bien nuevos valores cambian el significado de las formas existentes.

fenómeno en su conjunto, se puede afirmar que el cambio es -o tiende a ser- completo pero con diferente grado de progresión según los grupos agentes.⁷

Asimismo, en relación a la respuesta al contacto en materia musical, el autor llama la atención acerca de la importancia que tiene la motivación o el deseo de que la cultura tradicional permanezca intacta, y en torno a este aspecto desarrolla el concepto de *energía musical*, que considero aplicable a la propia cultura occidental, y de forma particular será utilizado en este ámbito. El concepto alude a la “inversión” que una sociedad tiende a realizar en música, sea en la interpretación, la creación, el estudio, el consumo, etc. El esfuerzo que se canaliza hacia un determinado sistema musical va lógicamente en detrimento de otro.

Según esto, la respuesta al cambio musical causado por el contacto entre culturas podrá oscilar desde el abandono o el empobrecimiento, pasando por la conservación, la reintegración o la consolidación, hasta la diversificación, la modernización o el sincretismo.

Kartomi critica el reduccionismo que supone el establecimiento de estas categorías únicamente en los casos de relación cultura occidental/no occidental. En concreto, se detiene en el concepto de modernización, que Nettl define como “la adopción y adaptación de tecnología occidental y otros productos de la cultura occidental por necesidad, simultánea con una insistencia en que el corazón de los valores culturales no cambia sustancialmente y, en definitiva, no encaja con los de occidente” (1978: 127,⁸ citado en Kartomi 2001: 367). Para ella, sin embargo, modernización implica adaptación a las circunstancias contemporáneas en cualquier contexto, y del mismo modo que ocurre inconsciente, involuntaria o automáticamente puede darse de manera “consciente, intencional y planeada”. De hecho, en un sentido análogo tendrá aplicación en el caso de esta investigación.

⁷ Nettl considera por una parte el *cambio completo*, que se da cuando una sociedad abandona su sistema musical habitual y adopta otro diferente. Aunque en su manifestación más radical este proceso supondría una ruptura con la continuidad, existen muy pocos ejemplos de este tipo de práctica, ya que incluso en las culturas que han asumido totalmente el sistema musical occidental normalmente persisten algunos restos del propio. Y por otra parte el *cambio radical* de sistema pero efectuado sobre la base existente. Se modifica la forma de hacer música pero se mantienen elementos constitutivos del anterior sistema. De todas formas, como es también aquí el caso, durante el proceso conviven siempre elementos de continuidad y elementos de cambio, en diferente grado.

⁸ Nettl, B. 1978 “Some aspects of the History of World Music in The Twentieth Century: Questions, Problems and Concepts” in *Ethnomusicology*, 22 (1). Champaign (USA): University of Illinois, pp. 123-136.

Por otra parte, Kartomi define genéricamente la transculturación musical como el conjunto de procesos positivos desencadenados por el contacto cultural, que no se dan como hechos estáticos sino que cambian y evolucionan con el tiempo. Enumera una serie de resultados de la transculturación, entre los que se cuentan también algunas de las categorías de Nettl. En el fenómeno musical analizado aquí se observan procesos de transferencia de elementos aislados, rechazo, empobrecimiento y abandono musicales en diversos sentidos.⁹

De igual forma, he tenido en cuenta algunos de los factores que actúan en el cambio musical, interno y externo, según señala Merriam (1990). En el primero interviene, por una parte, la mentalidad existente en una cultura respecto a cuestiones como el origen, la composición o el aprendizaje de la música, y que favorece o impide que tengan lugar ciertas modificaciones. También influye el grado de variabilidad que presentan los distintos ámbitos musicales: normalmente se presentan menos modificaciones en los contextos religiosos o rituales, que en el de la práctica musical de ocio o de acompañamiento. Y del mismo modo, afectará al cambio musical el margen de variabilidad que se admite en cada cultura; en este sentido es importante identificar qué es lo que se entiende por comportamiento normal y qué alternativas a éste se aceptan, y qué aspectos de la música se revelan más estables y cuáles suelen experimentar más cambios. Estas ideas servirán precisamente para analizar las razones de la notable transformación en algunos aspectos, frente a la invariabilidad de otros, dentro de un ámbito supuestamente estable como es el religioso.

⁹ Procesos que están incluidos en los planteados por Kartomi (2001: 368-373) como respuestas a la transculturación:

Rechazo de una música impuesta: puede ser debido a causas dispares como la consideración de la propia música y resistencia a una dominación foránea, o también a la falta de ciertos recursos técnicos o económicos para hacer frente a la nueva música. En cualquier caso, la autora incide en el hecho de la imposibilidad de que dos culturas en contacto permanezcan aisladas sin que exista ni un mínimo intercambio.

Transferencia de rasgos discretos: o préstamo de elementos aislados que se introducen en una cultura a través de un proceso de incorporación. No producen una evolución considerable ni motivan grandes cambios, no implican la acción de la creatividad. Además se suele producir algún tipo de desfase en la apreciación de los significados implícitos en los elementos por parte de la comunidad receptora. No son, por lo tanto, demasiado significativos, aunque sí forman parte de un proceso.

Abandono musical (Nettl 1978 citado en Kartomi 2001: 372): Se encuentra implícito en la desaparición de instituciones sociales que son sustituidas. Puede ser total o parcial, aunque dentro de un mismo contexto es bastante común encontrar supervivencias o restos de un repertorio desaparecido, a través de la influencia en otra música.

Empobrecimiento musical: "Sustancial empobrecimiento derivado de los cambios en la energía musical" (Nettl 1978.: 131 citado en Kartomi 2001: 373). No necesariamente tiene por qué ser negativo, implica simplemente la existencia de un cambio.

En cuanto al cambio externo, el ocasionado por contacto cultural, he tenido en cuenta algunos factores que inciden en el cambio (por extensión musical), como son el grado de semejanza o diferencia y de compatibilidad o incompatibilidad de las sociedades en contacto, la fuerza o debilidad de ciertas características en cuanto a significatividad dentro de su propia cultura, y la mayor o menor complejidad de los sistemas o estilos (musicales). Es necesario también considerar la idea de sincretismo, mediante el cual se manifiestan modificaciones no sólo en el plano formal, sino también en el sistema de valores.

Por otra parte, el proceso no se ha desarrollado sin conflictos. Sin embargo, aunque no se puede dar por finalizado, el espacio temporal en que se ha verificado el cambio contiene un margen suficiente para que (hasta cierto punto) se hayan ajustado los mecanismos descritos y se hayan eliminado las tensiones ocasionadas en su transcurso.¹⁰

En otro orden de cosas, aunque en relación también al cambio musical, me voy a referir al concepto de folklorismo y a los procesos de invención de la tradición.

El folklorismo es un fenómeno complejo propio de las sociedades actuales,¹¹ que se da cuando hay “conciencia generalizada de la existencia de una cultura popular, de su pérdida y del deseo de recuperarla” (Martí 1996: 29). Como ideología, impulsa la recuperación o invención de las manifestaciones culturales, e igualmente interviene en las que mantienen en gran medida aún la continuidad con la tradición. Así, en todo estudio en el que estén contenidos aspectos relativos a la tradición, es importante tener en cuenta los procesos folklorísticos, no sólo por su capacidad de distorsionar la realidad que se pretende analizar, sino porque los productos del folklorismo son también la realidad.

¹⁰ Murdock (1975) hace alusión al concepto de *cultural lag* propuesto por W. F. Ogburn y que en la edición en castellano aparece indicado como *lapsos cultural*. A mi juicio, tal traducción es incorrecta puesto que en estos términos se hace clara referencia al intervalo temporal, y no al proceso en sí. El concepto introduce la idea de *desfase* que tiene lugar cuando se produce una determinada innovación en un ámbito concreto de la cultura y que necesariamente requiere un ajuste con los demás ámbitos con los que está relacionado. Ogburn, W. F. (1957) “Cultural Lag as Theory,” en *Sociology and Social Research* 41.

¹¹ Algunos autores señalan la existencia de manifestaciones folklorísticas ya en el siglo XIX, y el uso del término en disciplinas como la sociología en la primera mitad del XX. Sin embargo la opinión de Martí es que el folklorismo, en su sentido estricto, se presenta sólo en la época actual.

Todo proceso folklórico implica la manipulación directa o indirecta de las expresiones tradicionales, con el fin de revitalizarlas o recuperarlas,¹² y responde, por lo general, a motivaciones estéticas, comerciales o ideológicas, que pueden presentarse de forma conjunta o aislada y que a su vez determinan el carácter del producto.

En este caso es necesario analizar el producto cultural seleccionado también desde este punto de vista, puesto que el grado de presencia de folclorismo es considerable, y se manifiesta en los tres niveles que define el autor, situados respectivamente en el plano de las ideas, los productos y los hechos (Martí 1996: 26):

- Nivel de ideas, actitudes y valores, o “base ideacional”, en la que se fundamentan las formas de manipulación de los productos de folclore: la justificación que las cofradías hacen de la selección y uso de ciertos elementos tradicionales.
- Nivel del “producto”, es decir, las realizaciones formales o concretas que pertenecen al folclore, en este contexto instrumentos, piezas de repertorio, elementos de lenguaje musical, rituales, etc.
- Actualización del producto tradicional en un momento determinado: la representación, puesta en escena de la procesión.

Por otra parte, y para los fines de este trabajo, es importante tener en cuenta que el contenido religioso se encuentra muy extendido en la vida tradicional, de ahí que los mecanismos folklóricos actúen con frecuencia en manifestaciones colectivas de religiosidad popular. Concretamente, “las celebraciones propias de Semana Santa cuentan con una gran riqueza ritual fuertemente marcada por peculiaridades locales que constituyen un magnífico terreno abonado para el folclorismo y muestran por ello claramente la dinámica del fenómeno” (Martí 1996: 152). En este contexto es, pues, importante detectar la presencia y el funcionamiento

¹² En este sentido se encuentra muy relacionado con el concepto de *revival nativista* que menciona Kartomi, en cuanto al hecho y a sus causas, a su vez haciendo referencia a la definición del movimiento nativista dada por Linton (1943: 230): “toda tentativa consciente y organizada por parte de miembros de la sociedad de revivir o perpetuar aspectos seleccionados de su cultura”. Linton, R. (1943) “Nativistic Movements” en *American Anthropologist* 45, citado en Kartomi 2001: 371.

de procesos folklóricos que, en diferente grado, actúan en unos u otros aspectos de la configuración del fenómeno.

Muy en consonancia con la idea de folclorismo se encuentran los procesos de invención de la tradición, que quedan perfectamente definidos por la siguiente cita:

La tradición inventada implica un grupo de prácticas,¹³ normalmente gobernadas por reglas aceptadas abiertamente o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado” Hobsbawn (1983: 8).

La invención de la tradición encuentra su justificación en la necesidad de establecer la invariabilidad o permanencia de algunas estructuras sociales ante el dinamismo característico de la época actual. La velocidad de las transformaciones exige, en cierto modo, la adaptación de las tradiciones a los nuevos modelos sociales. Por otra parte, es también común la recuperación de prácticas antiguas con finalidades actualizadas. El tratamiento que se ha dado a la tradición en el ámbito de la celebración de la Semana Santa en Valladolid tiene mucho que ver con estos aspectos.

De igual forma que los procesos folklóricos por las razones ya expuestas, he creído interesante tratar, siquiera brevemente, el manejo del concepto de tradición y de sus propios elementos (históricos o populares) que se muestra entre los agentes de este fenómeno cultural,¹⁴ en relación tanto a las tradiciones antiguas

¹³ Algunas de estas prácticas se construyen e institucionalizan con toda formalidad, mientras otras aparecen repentinamente en un momento que no es posible fijar con exactitud, pero que del mismo modo quedan establecidas. Tanto unas como otras son de enorme interés para el estudio de la cultura y, especialmente las primeras, se documentan fácilmente. Para las segundas es necesario a veces hacer uso de múltiples fuentes y técnicas de investigación. En todo caso, el estudio de las tradiciones inventadas requiere siempre un trabajo interdisciplinar que atañe, entre otras, a la historia, la antropología y, evidentemente, la etnomusicología.

¹⁴ En todo caso es necesario tener en cuenta que el mismo concepto de tradición es una invención moderna que repercute seriamente en el ámbito ideológico, social y político (Díaz 1998). Los fenómenos de recuperación y defensa de la cultura popular considerada en peligro de desaparición, se justifican por el convencimiento de que ésta concentra una serie de valores que han de ser preservados, como la “autenticidad”, “sencillez”, “espontaneidad”, “antigüedad” o la “ejemplaridad estética y moral”, “tradición oral”, capacidad, en suma, de expresar el “alma de un pueblo” o “espíritu nacional” (Díaz 1998: 95). Pero de todas formas la autenticidad está en función del criterio del estudioso, que decide qué es lo auténtico que merece ser conservado y vela por que se asegure el producto transmitido oralmente a través de la versión escrita, que también él considera adecuada. Así pues, el investigador es el que

específicas (que relacionan fuertemente los lazos sociales) como las inventadas (imprecisas, menos específicas). Además, el estudio de éstas tiene un valor considerable puesto que atrae la atención hacia situaciones, eventos o procesos importantes, e ilustran las relaciones humanas con el pasado al tomar la historia como referente de la acción y de la cohesión grupal (Hobsbawn 1983).¹⁵ Esto tendrá aplicación en el ámbito de las relaciones colectivas, que serán también objeto de interés en este estudio.

2. 1. 2. 5. Cuestiones de género

La enorme presencia y la activa participación de la mujer en el ámbito de la Semana Santa requiere acometer el estudio desde una óptica que contemple la intervención y el papel femenino en este entorno y concretamente en el proceso de cambio.

Para el propósito de este análisis me parece oportuno tener en cuenta en primer lugar algunas consideraciones en torno al desarrollo del feminismo en España y a sus implicaciones en la participación de la mujer en todos los ámbitos de la actividad humana, y más expresamente en lo relativo al entorno religioso. Me circunscribo a la época más reciente, en función no solamente de los límites temporales establecidos en este trabajo, sino también de la relevancia que ha tenido el feminismo como agente de cambio cultural en los últimos cincuenta años de la historia española (Valcárcel 2006).

“autoriza” y “garantiza” la continuación de la tradición (Díaz 1998: 111) y debe ser consciente de que su actividad juega un papel específico a este respecto. Efectivamente *la historia que se convirtió en parte del fundamento del conocimiento y la ideología de una nación, estado o movimiento, no es lo que realmente se ha conservado en la memoria popular, sino lo que se ha seleccionado, escrito, dibujado, popularizado e institucionalizado por aquellos cuya función era hacer precisamente eso* (Hobsbawn 1983: 20).

¹⁵ Las tradiciones inventadas responden a tres tipos interrelacionados: *Las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales, las que establecen o legitiman instituciones, estatus o relaciones de autoridad, y las que tienen como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento* (Hobsbawn 1983: 16).

En España, el feminismo comienza su desarrollo en los años 70. Si bien las anteriores olas habían causado algún efecto, en todo caso desigual,¹⁶ los avances reales, ocurridos fundamentalmente en el acceso a la educación y en ciertos aspectos de la estética femenina, se habían visto siempre limitados por el frente moralista que mantenía férreamente la existencia de una moral específica para las mujeres. En aquel momento existía ya un colectivo de mujeres universitarias con cierto peso, suficiente para enfrenar la situación y cambiarla. Sucesivamente se consiguieron los derechos civiles imprescindibles que liberaban a la mujer de la tutela masculina, en paralelo a la libertad sexual y reproductiva.

En la actualidad, sin embargo, a pesar de la existencia de igualdad jurídica entre hombres y mujeres, la igualdad de poderes no ha llegado a ser efectiva. La doble moral al respecto ha funcionado durante mucho tiempo, y es patente aún en muchos casos, sin que pueda ya ser justificada por la inferioridad femenina en cuanto a formación y competencia con respecto al varón. En niveles de preparación iguales, e incluso eventualmente superiores, las mujeres continúan siendo relegadas en el acceso a puestos de responsabilidad en contextos laborales y políticos, lo que ha llevado a la creación del concepto de “techo de cristal” (*glass ceiling*) (Segerman-Peck, 1991; Powell, 1991; Davidson y Cooper, 1992),¹⁷ definido como “un muro invisible pero infranqueable de procedimientos, estructuras, relaciones de poder,

¹⁶ La teoría feminista establece tres olas: feminismo ilustrado, feminismo liberal sufragista y feminismo sesentaiochista. La ideología de la primera ola propugnaba los conceptos racionales de libertad individual y de igualdad. En el plano práctico se tradujo en la reclamación de derechos respecto a la elección de estado, a la libertad de sentimientos y a la educación similar a la de los varones. La segunda ola (menos significativa en España) fija sus objetivos en los derechos civiles y políticos y en el mayor acceso a la educación formal. Finalmente el feminismo de tercera ola se propone lograr la libertad en materia sexual y reproductiva, lo que proporciona nuevos avances en la conquista de la igualdad de poderes. Bajo el lema de “lo personal es político”, se fomenta la reflexión y acción, con repercusión ideológica, en torno a aspectos de la vida cotidiana como las relaciones personales, la sexualidad o la igualdad jurídica.

El feminismo nunca fue rebatido con argumentos políticos, sino moralistas. El moralismo, dentro de su constante oposición (pues ese fue su auténtico papel), aceptaba los logros feministas en virtud de su rendimiento en la mejor educación de los hijos y la defensa del orden moral y familiar dentro del hogar y, por tanto, en la sociedad. Los moralistas defendían a ultranza su convencimiento de que cualquier variación en la condición de la mujer redundaría en la pérdida de su honestidad, lo que afectaría irremediablemente a la moral social.

Efectivamente, el feminismo se convirtió en uno de los agentes principales del cambio; primero normativo, a través de la conquista de derechos de todo tipo conducentes a su reconocimiento como individuo, y más tarde social, con el cuestionamiento y posterior eliminación de la moral sexual heredada (Valcárcel 2006).

¹⁷ Segerman-Peck, L. M. (1991) *Networking and mentoring. A woman's guide*. Londres: Judy Piatkus Ltd. Powell, G.N. (1991) *Women and men in management*. Sage: California. Davidson, M. J. y Cooper, C. L. (1992) *Shattering the Glass Ceiling: The Woman Manager*. Paul Chapman Publishing. Citados en Barberá, E. et al. s/ f *Rompiendo el techo de cristal: los beneficios de la diversidad de género en los equipos de dirección*. Proyecto de investigación. Universidad de Valencia.

creencias, etc., que dificulta el acceso de las mujeres a puestos de decisión y el despliegue de sus potencialidades”.¹⁸ En relación a esta situación, trataré de identificar cómo o en qué medida se manifiestan los impedimentos al desempeño de funciones de responsabilidad en el contexto social y cultural de la Semana Santa vallisoletana.

2. 1. 2. 5. 1. Mujer y religión

La Iglesia católica ha mantenido siempre una postura androcéntrica y, aunque en el presente reconoce oficialmente la igualdad esencial de hombres y mujeres, la subordinación e inferioridad femenina se manifiestan claramente aún en algunas situaciones.

Durante el franquismo, del mismo modo que, desde el Estado, se trataba de ensalzar la posición relacional de la mujer respecto al varón, haciendo referencia a la figura de la madre como piedra angular de la sociedad (Gómez-Ferrer 2006), la Iglesia exaltaba los valores femeninos de pureza, esfuerzo y laboriosidad, maternidad amorosa, responsabilidad en la actividad doméstica, etc., a través de la alabanza de las figuras de referencia tales como la Virgen María y otras mujeres santas.

Por lo general la práctica en este sentido no era sino la confirmación de estereotipos que contribuían a mantener la posición confortable y privilegiada de los varones, que hasta hoy no ha experimentado variación significativa. Actualmente, la presencia y la participación femenina en los cultos y en las asociaciones religiosas españolas continúa siendo enorme, incluso en muchos niveles mayor a la masculina. A pesar de esto, la realidad es que en el reparto de las tareas dentro de la institución religiosa se sigue otorgando al varón la “responsabilidad sobre las estructuras”, mientras que se reserva a la mujer el “encargo de la infraestructura” (Aleixandre y Fontanals 1992: 15), situación que está establecida por la costumbre, la tradición, y también por conveniencia masculina.

Sin embargo, también en el ámbito religioso habían tenido lugar iniciativas de promoción de la mujer en defensa de sus derechos sociales, civiles y políticos, ya

¹⁸ Barberá s/f: 2. Véase nota anterior.

en las primeras décadas del siglo XX, entre las que destacan las llevadas a cabo por la organización confesional Acción Católica. De igual forma, en los años 70 la entidad desempeñó un papel decisivo en la articulación de movimientos cristianos interclasistas, formados por mujeres de la élite universitaria, amas de casa de clase media y de clases populares, con objetivos similares. Posteriormente, durante la transición, muchas de las mujeres que pertenecieran a esta asociación se convirtieron en importantes activistas de la reivindicación política en grupos de carácter laico, ya que en el medio religioso los avances en este sentido se veían limitados.

Algunas corrientes teológicas actuales reconocen que la dimensión creyente de la mujer se ha desarrollado siempre en posición de subordinación al hombre, con el agravante de que en el ámbito eclesial no cabe la reivindicación de derechos en este sentido. La idea imperante de consideración del carácter pasivo y callado de la mujer, que asume y se hace eco del pensamiento masculino, no acepta la expresión de dudas, opiniones o quejas acerca del papel femenino por parte de las propias afectadas. La estructura de gobierno de la Iglesia, así como la imposibilidad de igualdad en el ministerio sacerdotal, dificultan seriamente la igualdad en otras instancias, a pesar de que cada vez se hace más urgente la necesidad de reformas eclesiales que incluyan expresamente a la mujer.

No obstante, existen algunas comunidades abiertas a la participación activa femenina en paridad de condiciones con los varones, entendiendo que el mensaje teológico es común para todos los fieles y por lo tanto no existe la necesidad de elaborar una teología femenina diferenciada, lo que de por sí evidencia ya una voluntad de llevar a cabo las acciones necesarias que conduzcan a la vivencia de la fe como grupo de miembros iguales.

Las cofradías o hermandades, como comunidades de carácter religioso, sea cual sea su origen y finalidad, son ámbitos de interés considerable para el estudio, ya que en ellos se ponen de manifiesto las diferentes formas de convivencia de ambos géneros, y del mismo modo, como reflejo de la sociedad, ofrecen la posibilidad de observar ideologías, comportamientos y situaciones diversas, con respecto a la situación social de la mujer en nuestros días.¹⁹

¹⁹ La participación femenina en la celebración de la Semana Santa es secular. No sorprende, si tenemos en cuenta el papel fundamental de la mujer en el mantenimiento de las tradiciones y valores religiosos

2. 1. 2. 5. 2. Mujer y música

La producción específica en torno a los aspectos de género en relación a la música es todavía escasa. Pero no sólo es poco abundante la literatura acerca de temas que relacionan la situación y el papel de las mujeres en la música, o la repercusión y reflejo de los conceptos sociales de género en la actividad musical, sino también la presencia del punto de vista femenino en este tipo de estudios científicos.

Ellen Koskoff (1989) efectuó una revisión de las investigaciones realizadas hasta el momento sobre la actividad y comportamiento musical de la mujer, la mayoría de ellos ligados a sus funciones primarias (la procreación, gestación y cuidado de los hijos) y a la identidad femenina de sexo, un rol sexual adquirido culturalmente, indicando que, a pesar de su innegable valor etnográfico, están basados principalmente en la información proporcionada por hombres y enmarcados en modelos teóricos androcéntricos, lo que hace que la presentación de las realidades que se estudian esté sesgada por una visión parcial.

Koskoff expone que, en toda cultura, las relaciones humanas y los comportamientos dependen no tanto de la diferenciación biológica de los sexos como del sistema de creencias que avala un tipo de comportamiento “correcto” basado en las ideologías de género específicas de su cultura, construidas y

-y durante mucho tiempo, por extensión, morales- a través no sólo de la observancia de las normas y de las prácticas piadosas sino también de la educación de los hijos en este sentido.

Por otra parte, la existencia de cofradías de mujeres está también documentada desde antiguo, en Europa y América Latina (en general en países de tradición o influencia católica) vinculada a los cultos de Semana Santa y otros religiosos en general, y también a las asociaciones gremiales, incluyendo asimismo un cierto componente religioso. Del mismo modo, En España se han creado nuevas hermandades femeninas de Semana Santa en época reciente, sobre todo a partir de 1975.

Así, es notable la difusión de noticias respecto a la presencia y el papel de las mujeres en la celebración, e incluso se han llevado a cabo algunos estudios en torno a su situación en las hermandades de Semana Santa. Es de destacar que en Andalucía se ha manifestado la intervención de las mujeres como decisiva en la pervivencia de algunas cofradías. Con todo, la función femenina en este ámbito ha sido, y en gran medida sigue siendo, subalterna de la masculina. En algunos casos todavía hoy se mantiene la situación por expresa prohibición de la participación en igualdad.

No obstante, es evidente que la cuestión de género adquiere cada vez una relevancia mayor en la comunidad de hermandades españolas, como ponen de manifiesto tanto las iniciativas femeninas como el interés general del colectivo cofrade. Así, se han creado asociaciones de mujeres cofrades y de mujeres costaleras, que han celebrado jornadas culturales dedicadas a la reflexión sobre el tema: en 2005 tuvieron lugar los primeros encuentros nacionales de Mujeres Cofrades y Mujeres Costaleras respectivamente, con continuación (ya efectuada o prevista) en 2007. Asimismo, en el último Encuentro Nacional de Cofradías Penitenciales que ha tenido lugar en septiembre de 2006, se ha llamado la atención sobre la necesidad de plantear, en próximas ediciones, el análisis del papel de la mujer en las cofradías.

mantenidas socialmente, y en los sistemas de prestigio que otorgan valor a un género por encima del otro.

La autora subraya, por lo tanto, la necesidad de un análisis más profundo de las estructuras sociales de género, la naturaleza de las relaciones entre géneros y cómo afecta todo ello al comportamiento musical, o bien cómo éste refleja y simboliza los comportamientos de género.

La división en categorías de género tiene profundas implicaciones en el pensamiento y el comportamiento musical, ya que muchas sociedades dividen también la actividad musical en esas dos esferas, que a su vez reproducen otro tipo de dualidades simbólicas.

En las dinámicas sociales y musicales de género comúnmente entran en juego los conceptos de poder y control, nociones que subyacen a todo tipo de relaciones humanas (por supuesto también a la que se da entre hombres y mujeres) de ahí que la práctica musical sea un contexto idóneo para la observación, análisis y comprensión de la estructura de género de una sociedad. A este respecto se pueden definir cuatro categorías (Koskoff 1989: 10):

- Prácticas que confirman y mantienen el acuerdo establecido entre géneros
- Prácticas que *parecen* mantener las normas establecidas, para proteger otros valores más relevantes
- Prácticas de protesta (frecuentemente a través de un comportamiento simbólico) que a pesar de esto mantienen el orden establecido
- Prácticas que desafían y transgreden el orden establecido

Así, en el contexto de esta Semana Santa, la actividad musical se ha revelado como un importante agente en las relaciones entre géneros, transformándolas y mediando en conflictos. El hecho musical ha puesto de manifiesto la diferencia de situación entre uno y otro sexo. A partir de ahí, la intervención en las bandas ha servido de expresión y defensa a las mujeres ante prácticas masculinas coercitivas y

como forma de mejorar su posición en la cofradía, al adoptar ellas los repertorios y costumbres de los varones.

Es necesario tener en cuenta, sin embargo, que en la mayoría de las sociedades hombres y mujeres asumen la estructura de género y sus consiguientes comportamientos como realidad, sin preocuparse especialmente de las desigualdades evidentes.

En este sentido Koskoff menciona el concepto de *engaño social*²⁰, que surge de la contradicción entre lo que las personas dicen que hacen (denominado comportamiento *ideal*), lo que parece que hacen (comportamiento *aparente*), y lo que realmente hacen (comportamiento *real*). Este hecho, que Turner (1969: 184) denomina *mascarada*,²¹ encuentra justificación en la necesidad de proteger la idea teórica (no real) de superioridad masculina, noción que permite preservar el orden social y sexual. La existencia, pues, de estos “engaños” tiene que ver más con la apariencia que con la realidad, de manera que las mujeres aceptan esa superioridad ficticia para proteger otros sistemas de valores menos obvios pero más relevantes socialmente. En el caso del colectivo estudiado, la aceptación de esta situación no ha impedido a las mujeres encontrar formas de actuación que respondan a sus propias intenciones adecuándose a las circunstancias de su entorno.

²⁰ *Social deception*. La autora señala que el uso del término no implica necesariamente la existencia de una intención expresa de engaño, aunque en algunos casos sí es un hecho consciente (Koskoff 1989:12).

²¹ *Masquerades*. Turner, W. (1969) *The ritual proceses: Structure and anti-structure*. Chicago: Aldine Publ. Co. Citado en Koskoff 1989: 12.

2. 2. FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN

La labor de localización de fuentes fue enfocada inicialmente en función del tema de investigación en su totalidad, es decir, la actividad musical en la procesión de Semana Santa desde sus orígenes a nuestros días. La ausencia de estudios concretos realizados en torno a este tema, y la necesidad de abordarlo desde su ámbito de existencia, me condujo a plantear también la búsqueda de referentes en torno al contexto general. La magnitud del fenómeno, que abarca campos tan diversos y una extensión tan amplia en el tiempo, supone una considerable diversidad en el tipo de fuentes, así como de lugares donde se conserva o surge la información.

En efecto, el estudio de un contexto hace que se multipliquen las fuentes, ya que todo lo que atañe al entorno de producción es pertinente para la investigación. Sin embargo, a pesar de la existencia de una cantidad considerable de información, en una gran parte se compone de datos dispersos, a veces en exceso concisos, a veces demasiado generales, que no siempre pueden ser verificados con otras fuentes. De ahí también la necesidad de determinar y seleccionar o priorizar los datos que puedan ser utilizados con mayor garantía.

Por otra parte, la elección de aspectos concretos para el análisis, derivada de la observación del fenómeno, modifica también la orientación del tratamiento de la documentación. Una vez acotado el objeto de estudio, las fuentes han sido ordenadas en función de las características de aquél y de la inmediatez de su aplicación, de tal modo que algunas pasan a primer término, en este caso las que proporcionan orientación sobre la práctica en época reciente, y otras ocupan un lugar secundario o simplemente se abandonan. Además, el estudio de un aspecto actual y vivo implica que la posibilidad de encontrar nuevas fuentes y datos que contribuyen a ampliar la información está siempre abierta.

Efectivamente, como se podrá comprobar a lo largo de la descripción, el conjunto es notablemente extenso y heterogéneo. Esto se debe tanto a la naturaleza del tema y al enfoque dado a la investigación, como a la ausencia de estudios elaborados al respecto, que hubieran podido constituir un punto de partida más concreto. Lo cual ha hecho necesario, por una parte, mantener una actitud abierta a

considerar todo aquello que presente relación con el objeto de estudio; y, por otra parte, adoptar una postura cautelosa y crítica en el momento de la consulta y selección, en razón de las características de cada fuente.

En cualquier caso, el examen de las fuentes desde esta amplia perspectiva me ha llevado a entrar en contacto con los diversos centros e instituciones en los que se encuentra la documentación y a manejar una parte de ella, así como los medios técnicos necesarios; me ha facilitado el conocimiento de colectivos y personas individuales que desde distintos puntos de vista me han aportado información valiosa, todo lo cual ha hecho que cuente ahora con numerosos datos.

Todo esto me ha resultado imprescindible para formarme una idea acerca de la situación en que se encuentra la investigación en relación a la Semana Santa en general, y al tema musical en particular, así como para conocer lugares clave, métodos y procedimientos para el estudio y análisis de los diferentes aspectos que contiene esta tesis. De igual forma, considero que puede ser de utilidad e interés considerable como punto de partida para la elaboración de posibles trabajos complementarios.

Las instituciones de referencia han sido:²² Biblioteca Pública de Castilla y León, Archivo de la Real Chancillería, Archivo municipal, Junta de Cofradías de Semana Santa, Archivos de cofradías, Archivo episcopal, Archivo universitario, Biblioteca de la Academia de Caballería, Centro Etnográfico Joaquín Díaz (Urueña) y Museo de Semana Santa (Medina de Rioseco) en Valladolid. Videoteca de Castilla y León (Salamanca). Biblioteca Nacional (Madrid). Centro de Documentación de Andalucía (Granada), Radio Televisión Española (Madrid).

²² La Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción alberga, muy probablemente, fuentes interesantes en relación al hecho de la Semana Santa. Sin embargo, el acceso a esta institución como tal resulta imposible incluso para los investigadores. No obstante, he podido contar con información concreta proporcionada por algunos de sus académicos a título personal, como el actual presidente, D. Joaquín Díaz, y la profesora D^a M^a Antonia Virgili.

2. 2. 1. FUENTES DOCUMENTALES

2. 2. 1. 1. Bibliografía

La búsqueda y selección bibliográfica en torno al contexto de la música de procesiones de Semana Santa en Valladolid ha dado como resultado una considerable cantidad de documentos, ciertamente heterogénea en cuanto a carácter, formato, extensión, finalidad y contenidos. Todos ellos aparecen enumerados en la sección correspondiente al final del trabajo.

En este apartado me voy a centrar en la exposición general con breve comentario de los principales textos y documentos consultados y de aplicación más inmediata a esta tesis doctoral, tal como se describe en cada caso. Los presento de una forma que he considerado práctica siguiendo un criterio de organización temática elemental, atendiendo al carácter principal de su contenido. Sin embargo, es claro que muchos de ellos podrían incluirse en varios apartados puesto que se encuentran en relación con más de un aspecto de la investigación.

2. 2. 1. 1. 1. Estudios sobre temas locales

Al acudir a la bibliografía sobre el tema de interés, consideré la perspectiva histórica como forma más inmediata de contextualizar el fenómeno, de tal modo que orienté la búsqueda hacia los orígenes y evolución en el tiempo de la Semana Santa, con especial atención a las procesiones y a los datos acerca de hechos musicales que tuvieran que ver con ellas. Ocurre que la documentación sobre los aspectos de la historia y la cultura referentes a la Semana Santa en Valladolid es abundante, y también la información que tiene que ver con la música, pero lo relativo concretamente a la de procesiones es escasa.

Es posible seguir el proceso histórico de la celebración de la Semana Santa en Valladolid: los orígenes de las cofradías, la época, los grupos sociales en que surgieron, los avatares de su existencia son conocidos. Lo mismo se podría decir de las procesiones, en qué momentos se organizaron por primera vez, desaparecieron y

se restauraron en cada caso, a qué cofradías y zonas de la ciudad estaban ligadas, cuáles eran sus características, sus itinerarios.

En cambio, los datos sobre el acompañamiento musical son contados. Obviamente las referencias son mucho más abundantes y más fácilmente contrastables en lo que concierne a la etapa que se extiende desde finales del siglo XIX a la actualidad, lo que no quiere decir que no sea posible acercarse más a la música procesional de Semana Santa en Valladolid en tiempos anteriores: de los trabajos realizados sobre el contexto de la celebración desde su nacimiento (que a su vez hacen referencia a las fuentes), se pueden extraer la conclusión general de que, en las distintas épocas, la música ha permanecido ligada a la Iglesia y al Ejército, de manera que el enfoque de la investigación hacia estos ámbitos puede servir de guía para llegar a hacerse una idea del marco sonoro de los desfiles, aun cuando las referencias directas sean limitadas.

En cualquier caso, el estudio de la evolución histórica contribuye a comprender las razones por las que la música de procesión es como es, por qué unos elementos han prevalecido sobre otros, por qué se han abandonado unas prácticas y se han conservado otras, por qué se incorporan unos determinados objetos y no otros, en la sociedad que lo produce, lo recibe y moldea su trayectoria.

Aspectos históricos

Sin embargo, como ya indiqué en la presentación, he acotado el contenido de este trabajo circunscribiéndolo a la época actual, de modo que en el aspecto histórico me he limitado a la localización de fuentes y he registrado la información para uso inmediato. Aun así, aunque no me voy a detener en lo relativo a las etapas anteriores, he creído importante contar con cierto conocimiento de la situación al respecto puesto que, a pesar de las evidentes diferencias, he constatado que algunos agentes se remiten a épocas pasadas para justificar o avalar algunos aspectos de su práctica musical.

Así pues, presento una relación de textos de diversa procedencia y carácter, que ofrecen, también en diferente grado, información acerca del ámbito global de producción de la música de procesiones de la Semana Santa vallisoletana.

Comenzando por las épocas y los textos más antiguos, fui en busca de información acerca de la realización de autos de fe, creación y funciones de cofradías, relación con el clero regular o secular, organización y normativa sobre procesiones, construcción y propiedad de los pasos, y temas similares.

Entre las obras más remotas señalo dos testimonios curiosos e interesantes que reflejan la visión de Valladolid por parte de dos extranjeros en el siglo XVII: se trata de *Fastiginia* de Tomé Pinheiro da Veiga, y *Voyage en Espagne*, de Barthélemy Joly, a las que remiten frecuentemente la mayor parte de los documentos reseñados en los párrafos siguientes. Ambas incluyen noticias de las procesiones de la ciudad en aquel momento. De la primera existe traducción al castellano de Narciso Alonso Cortés (1973) y puede consultarse directamente, la segunda se editó en París a principios del siglo XX,²³ pero no me consta que sea de fácil acceso, a no ser por las referencias en los textos indicados.

Al tratarse de Valladolid es de obligada mención la *Miscelánea vallisoletana* (1955), de Narciso Alonso Cortés, cuya última edición es de 1994. En ella, entre una enorme cantidad de información sobre la historia y la vida política y social en general de la ciudad, se encuentran datos de procesiones y de su música, así como de asuntos relacionados: origen y actividades de las hermandades, relaciones y litigios²⁴ entre ellas. Abundan además las referencias bibliográficas y documentales.

A este respecto es también significativa la *Bibliografía vallisoletana*, asimismo publicada en 1955, de Domingo Rodríguez, que recoge 2521 referencias de libros e impresos sobre Valladolid y provincia, con breves comentarios de algunos de ellos. El propio autor indica que su pretensión no es científica, sino que responde simplemente a un afán recopilador, sin embargo el material que contiene sí resulta de cierta utilidad.

Ambas obras, como la mayoría de las publicaciones más recientes, hacen referencia a las primeras Historias de Valladolid, entre las que destaca la de Juan Ortega (según Celso Almuiña, el primer historiador científico -o precientífico- que

²³ Fue publicada en la *Revue Hispanique* en 1909, por L. Barrau-Dihigo (Nueva York-París), y el manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de París, según indica Domingo Rodríguez (1955) en la *Bibliografía Vallisoletana*.

²⁴ Los documentos jurídicos conservados en relación a las pugnanzas entre cofradías son fuente considerable de información acerca de la vida cofrade en los comienzos de su existencia.

tuvo Valladolid)²⁵ publicada en dos volúmenes en 1881, y que comprende desde los orígenes de la ciudad hasta el momento de su edición. No obstante, los textos históricos de aquel periodo contienen pocos datos relacionados con los aspectos culturales tales como la Semana Santa.

Los temas locales culturales e históricos se han visto enriquecidos con visiones actualizadas gracias a la producción bibliográfica que las instituciones han impulsado en los últimos años, y, concretamente en el caso de la Semana Santa, me ha interesado especialmente observar en qué punto se encuentran los estudios relativos al tema, pero sobre todo los enfoques que se han dado a dichos estudios.

Me refiero a publicaciones, frecuentemente de autoría colectiva, como la *Historia de Valladolid* dirigida por Julio Valdeón (1997), de carácter general, que incluye interesantes referencias en torno al hecho de la existencia de hermandades en Valladolid, origen, características, evolución, y su actividad en relación a la Semana Santa. Contiene además una importante bibliografía.

Valladolid, Arte y Cultura (1998) aporta datos en relación a la Semana Santa en diferentes periodos históricos. El capítulo dedicado a la música está realizado por M^a Antonia Virgili, al igual que el correspondiente, junto a Carmelo Caballero, en la *Historia de la diócesis de Valladolid* (1996), obra que contiene información general sobre las cofradías y su papel en la vida social y religiosa de la ciudad, también sobre la actividad artística -escultórica- en relación a la Semana Santa, y algunos datos de interés musical, en la misma línea de los que se mencionan más adelante, en este caso haciendo referencia a aspectos de repertorio y autores significativos que asimismo tienen presencia en la música procesional.

De Enrique Berzal, autor de numerosos estudios históricos sobre Valladolid, muchos enfocados en el tema religioso, más concretamente en el papel de la Iglesia en la sociedad y la política, destaco la biografía del arzobispo Gandásegui, notable orador, defensor de los cultos públicos, espectaculares y masivos, e impulsor de la Semana Santa en la ciudad a través, entre otras acciones, del fomento de la creación de cofradías y de la restauración de las procesiones: *Remigio Gandásegui (1905-1937)*.

²⁵ Esta observación se encuentra en el prólogo de la edición facsímil de la *Historia de Valladolid* de Ortega Rubio, firmado por "El grupo pinciano", que en su momento realizó una importante labor de reedición de obras antiguas dedicadas principalmente a la historia pero también a la vida cultural y social de la ciudad. La mayor parte de estas publicaciones salieron a la luz en la década de 1980.

Un obispo para una España en crisis (1999), texto que presenta y analiza la figura del clérigo y su intervención en la vida, no sólo religiosa, sino también social y política de Valladolid, y que incluye una enorme cantidad de fuentes para la investigación sobre el tema en la época.

El mismo autor en *Valladolid bajo palio. Iglesia y control social en el siglo XX* (2002), elabora una clara descripción del poder que la Iglesia, en perfecta alianza con el Estado, ejercía en la sociedad de la época, centrandó la atención en uno de sus medios más eficaces: la educación, tanto a través de los centros escolares como de diversas asociaciones juveniles. Unos y otras reflejaban su presencia en las procesiones de Semana Santa.

Por otra parte, existen obras menores de temática y carácter muy variados, presentes en todas las épocas, que ofrecen apuntes de utilidad, tales como las que recogen información biográfica de personajes ilustres de la ciudad, anecdóticos, boletines de diversas instituciones, organizaciones y asociaciones vallisoletanas, guías y programas generales de fiestas.

Actividad musical en Valladolid

Además de participar en las obras de autoría colectiva ya reseñadas en los apartados precedentes, M^a Antonia Virgili²⁶ se ocupa ampliamente de la vida musical de la ciudad en *La música en Valladolid en el siglo XX* (1985), con importantes referencias a textos y documentos sobre el tema. Su apartado dedicado a la música en la Semana Santa, que paso a comentar algo más ampliamente, se centra en la música litúrgica.

Virgili comienza dando cuenta de las normas de la Iglesia al respecto: prohibición de cantar otro género que no sea gregoriano o canto polifónico antiguo o de temática apropiada, así como el Himno angélico de la Feria V *In coena Domini*, y prohibición también del uso de instrumentos por decreto del 16 de julio de 1893, salvo costumbres. Pero estas normas no calaron realmente hasta el *Motu proprio* de 1903, y a partir de entonces el repertorio se uniformizó hasta los años 60.

²⁶ También autora de las secciones correspondientes a la música en la *Historia de Valladolid*, editada en 1984 por el Ateneo de Valladolid.

La interpretación del canto gregoriano dejaba al parecer bastante que desear, hasta tal punto que el tema se llegó a tratar en el I Congreso Nacional de Música Sagrada (Valladolid 1907), con las consiguientes conclusiones entre las que se encontraban las oportunas recomendaciones para su práctica. En cambio la polifonía, tanto clásica como de nueva composición tuvo un importante auge en aquellos momentos y continuó durante mucho tiempo. La catedral era la principal sede de producción e interpretación de este tipo de repertorio, aunque no la única.

Toda esta música tenía lugar en los actos litúrgicos y piadosos de la Semana Santa (vía crucis, Sermón de las Siete Palabras). Es de destacar también que las noticias respecto a la música eran abundantes hasta la Guerra Civil, y muy poco después de ella; por otra parte, el cambio del latín a las lenguas vernáculas en el culto también influyó considerablemente en la práctica musical, por razones, entre otras, de resistencia al cambio, o de dificultad de adaptación a la nueva expresión musical.

El recorrido por la música de Semana Santa termina con un breve repaso a la de las procesiones, donde la autora señala la escasez de referencias, la ausencia de repertorios concretos, la participación de bandas, sobre todo del Ejército, y la interpretación de cantos en algunos puntos de las procesiones.

En cualquier caso, la panorámica histórica de las procesiones en el siglo XX demuestra que pueden establecerse conexiones entre las circunstancias y características de la música litúrgica y la procesión, de ahí que toda información respecto a aquéllas sea también interesante.

Músicos de Valladolid. Antología biográfica (2001), de Juan Bautista Varela, recoge la historia musical de Valladolid de entre los siglos XIV y XX, a través de la narración de las circunstancias vitales de compositores e intérpretes ligados a la ciudad por nacimiento o bien por el desempeño de su labor musical en ella. Aparte de los datos biográficos, y aunque por el formato de la obra se presenta de manera un tanto dispersa, es posible encontrar información sobre la actividad de las bandas militares, autores de música religiosa, repertorios de ambas procedencias, aspectos todos ellos que tienen que ver con la práctica musical de la Semana Santa en los diferentes periodos históricos.

Semana Santa

La documentación sobre Semana Santa es abundante, aunque hay que tener en cuenta que la mayor parte de los estudios apuntan al objeto artístico - suficientemente extenso- casi exclusivamente,²⁷ y no son muchos los que optan por un enfoque integrador, abarcando también cofradías y procesiones. Éstos suelen ser de carácter más bien divulgativo, aun aportando numerosos datos de interés.

Tal es el caso del texto de José Delfín Val y Francisco Cantalapiedra (1974, segunda edición en 1990), podría decirse que único hasta hace pocas fechas: se ocupa principalmente de pasos e imagineros, pero incluye además algunos datos históricos de la celebración así como de todas las cofradías, y noticias de aspectos diversos entre las que se encuentran algunas musicales (cuya procedencia no se cita), concluyendo con una breve bibliografía.

Suelen editarse documentos de este tipo anualmente, coincidiendo con las fechas de Pascua, ediciones auspiciadas por la institución local que gestiona el evento, la Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid, normalmente en colaboración con el Ayuntamiento y otras entidades públicas y privadas como la Diputación Provincial, Caja España o Iberdrola. Las obras de esta serie son, por lo general, de tema histórico y artístico, con especial atención a las imágenes de la fiesta, y se caracterizan por presentar un formato de calidad, atractivo y con un precio de venta asequible para el público.

Entre ellas se encuentran los pregones de Semana Santa, que ofrecen en cada ocasión una visión diferente del evento en Valladolid según el personaje encargado de elaborarlo. De estos existen distintas publicaciones, algunas que recopilan los de varios años, como la de 1972, que comprende los textos de los pregones pronunciados entre 1969 y 1971, o la de 1995, que recoge en un extenso volumen los emitidos desde 1948 a 1994; a partir de entonces se publican individualmente.

Otros géneros editados por la Junta de Semana Santa son los catálogos de las exposiciones que se organizan cada año con motivo de la fiesta religiosa, como por ejemplo los últimos presentados: *Dolor y gloria* (2006) y *Tradebatur* (2007); y las obras

²⁷ Como estudios artísticos de referencia se pueden citar los que Martí Monsó y Agapito y Revilla, así como Martín González y Urrea Fernández más recientemente, dedican a la imaginería procesional vallisoletana.

de contenido exclusivamente fotográfico, que reflejan y sugieren aspectos significativos de la celebración, como *Estampas de Pasión en Valladolid* (1999) o *Valladolid en Semana Santa: dos miradas, tres percepciones* (2006).

Recientemente se han presentado dos nuevos trabajos, en los que se observa un avance en la presentación de los contenidos que, elaborados y expuestos con el debido rigor científico, trascienden el mero interés divulgativo y ofrecen algunos ejemplos notables de análisis cultural.

El primero de ellos, *Cinco siglos de cofradías y procesiones* (2004), de Javier Burrieza, es un amplio documento (a pesar de que su autor lo define como sintético y preliminar, según palabras de Teófanos Egido en el prólogo al texto), que aborda la historia de la celebración desde los orígenes al momento actual, y desde la perspectiva conjunta de los agentes (cofradías) y las representaciones (procesiones). El tratamiento de la bibliografía es, sin embargo, un tanto irregular, ya que en el texto no aparecen las referencias a las abundantes citas directas, ni hay un listado completo aparte, pero contiene un capítulo dedicado íntegramente al comentario de la bibliografía local existente sobre el tema, que constituye sin duda un referente valioso para estudios sobre este aspecto de la vida cultural vallisoletana.

El segundo, *Memorias de la Pasión en Valladolid* (2005) que coordina el mismo Burrieza, y del que es coautor junto a Teófanos Egido, Enrique Gavilán y José Luis Alonso, es especialmente interesante por la variedad de enfoques que comprende. Originales y novedosos son sobre todo los capítulos de Gavilán y Alonso, hasta ahora los únicos textos de crítica cultural dedicados a la Semana Santa de Valladolid, elaborados a partir, respectivamente, de la teoría literaria y la antropología. Por otro lado, es importante reseñar que en los textos se alude a la música o a los agentes sonoros no simplemente de forma anecdótica o como elemento ornamental, sino como parte esencial del ritual.

También sobre la celebración religiosa, *La Semana Santa en Castilla y León* (1993) coordinada por Miguel A. Mateos, es de orientación fundamentalmente histórica y, como indica su título, expone una visión unificada del hecho en la región, además de abordar los aspectos particulares. Está estructurada siguiendo un criterio espacial: por una parte, las manifestaciones más representativas, Zamora y Valladolid, oeste y este de la región; por otra las localidades “semiurbanas” de

renombre, como Medina de Rioseco o Toro, y por último las zonas rurales, con énfasis en los ritos y símbolos de Semana Santa más arraigados. Asimismo, indica la uniformidad en la evolución cronológica de las hermandades, similar en toda la comunidad, señalando como época más dinámica en cuanto a reformas la que va desde mediados del XVIII hasta prácticamente la actualidad.

Pasión en Valladolid (1996) muestra la Semana Santa desde distintos puntos de vista en un compendio de artículos breves dedicados a temas diversos entre los que también se encuentra la música: los instrumentos musicales tradicionales por una parte, y por otra la música sacra, a cargo de Joaquín Díaz y M^a Antonia Virgili respectivamente.

Esplendor, ocaso y resurrección: las procesiones vallisoletanas de Semana Santa, siglos XVI al XX (2000), de Mariano A. García, presenta un recorrido por la historia de las procesiones que se interrumpe en los años de la posguerra civil, concretamente en 1946, fecha de fundación de la "Junta pro fomento de la Semana Santa". A partir de este momento el autor remite a los archivos de la propia Junta y de las cofradías, en los que se conserva la historia del periodo que va desde entonces a nuestros días. La obra relaciona la vida de la ciudad con la celebración religiosa: lugares, personajes, instituciones y acontecimientos de diverso signo con incidencia en la evolución de la Semana Santa y sus procesiones.

Las referencias que se encuentran en todos estos textos son en muchos casos aisladas o indirectas, pero llegan a ser significativas en el conjunto de tantos datos de estas características. También es de destacar la importancia de las imágenes en la mayor parte de ellos, como documento y fuente de información, aun cuando no vayan acompañadas de comentarios específicos.

Cierro este apartado acerca las fuentes bibliográficas de contenido sobre la Semana Santa en Valladolid, citando las publicaciones de las propias cofradías, en las que se incluyen los boletines que se emiten con diversa periodicidad y los textos monográficos sobre historia de las hermandades. Estos últimos corresponden sobre todo a las cofradías más antiguas como *La cofradía penitencial de la Santa Vera Cruz* (1962), de Esteban García Chico, *Cofradías y sociedad urbana* (2003), sobre la cofradía de Ntra. Sra. de las Angustias, cuyos autores son Enrique Orduña y José Millaruelo, y *La cofradía penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno* (2003), edición facsímil del

original de Filemón Arribas publicado en 1946. Asimismo, el estudio que varios autores de la Universidad de Valladolid dedican a su cofradía, *Hermandad Universitaria del Santísimo Cristo de la Luz* (1997), y en 1998 Julián Antonio González a la cofradía de las Siete Palabras.²⁸ Este tipo de textos ofrecen una presentación cuidada y se suelen editar en fechas señaladas para la cofradía, como puede ser al aniversario de su fundación o de algún evento significativo.

Los boletines informativos se elaboran y difunden entre los cofrades con periodicidad variable (cada tres o cuatro meses es lo habitual), contienen noticias acerca de las actividades de la cofradía, avisos y convocatorias para los cultos y actos diversos. De este mismo estilo son los informes anuales, a modo de revista, que se venden al público y además de datos generales como los mencionados, incluyen también con frecuencia breves reportajes sobre la historia de la cofradía o alguna de sus secciones, sus pasos e imageros, biografías o entrevistas a personajes destacados relacionados con ella. Los autores de los textos son los propios cofrades y colaboradores. Aunque el carácter y la calidad de los contenidos pueden ser muy variables, estos documentos cuentan con el valor de estar al día en todo lo que sucede en la hermandad. Últimamente, además, muchos de ellos contienen descripciones de sus bandas o de las músicas que acompañan sus procesiones.

2. 2. 1. 1. 2. Estudios antropológicos, folklóricos y etnomusicológicos

Otra de las fuentes importantes es la que constituyen los trabajos que se ocupan de costumbres, ritos y tradiciones religiosas populares, organología tradicional en Semana Santa, cofradías, procesiones, romerías, así como de sus significados e implicaciones, tanto en el ámbito local y regional como en el nacional e incluso internacional si tenemos en cuenta las conexiones que existen en estos aspectos entre España y países europeos de tradición católica, como Italia, y con Latinoamérica. A este respecto las referencias son puntuales, como indicaré en su momento.

²⁸ Además, según indica J. Burrieza (2004: 177), se encuentran en preparación la actualización del texto de Esteban García Chico, y una historia de la cofradía de Ntra. Sra. de la Piedad.

Por otra parte, me han interesado los estudios en torno a identidades colectivas, sean de tipo territorial (local, regional, nacional) que se pueden manifestar en la sociedad como grupo, de género (masculina y femenina) dentro de una misma cofradía, o de "clase" en las distintas cofradías.

Ciertamente la literatura en estos campos es extensísima, por lo que enumero algunos autores y obras que he considerado significativos, que he manejado, y en diferente medida han resultado de aplicación inmediata a mi trabajo.

En el ámbito local es obra de referencia ineludible la *Aproximación antropológica a Castilla y León*, coordinada por Luis Díaz (1988), y en ella, para mis fines actuales, Honorio Velasco en el tratamiento de la identidad en relación al rito: "Signos y sentidos de la identidad en los pueblos castellanos. El concepto de pueblo y la identidad". Aunque, como indica el propio título, toma como referencia el ámbito rural, los modos generales de ritualizar de los pueblos castellanos son perfectamente aplicables fuera de ese entorno y en gran medida podrían extenderse a las "gentes castellanas".

Antropología y folklore se aúnan en *Rito y tradición oral en Castilla y León* (1984), y en *Literatura oral, popular y tradicional. Una revisión de términos y conceptos* (1990), ambas de Luis Díaz, en las que rituales comunitarios y procesos derivados de la oralidad respectivamente sirven de marco a la exposición de nuevos planteamientos acerca del concepto de folklore.

Joaquina Labajo, partiendo de la interdependencia de las actividades humanas, reúne en *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España* (1988), unos cuantos ensayos con el tema común de la música en Valladolid en la confluencia de los siglos XIX y XX, en conexión con aspectos de género -femenino-, con las instituciones -Universidad- y el nacionalismo -castellanismo- y socialismo, en una época en la que los estudios musicales con enfoque social eran todavía muy escasos en España.

En *Antropología de los pueblos de España* (1991), Isidoro Moreno en "Identidades y rituales", hace un repaso de los estudios sobre identidades colectivas de diversos tipos: de clase, de género, nacionales y regionales, minorías; trata también la etnicidad como nivel de identidad y su utilización, con observaciones muy interesantes acerca de lo que describe como nacionalismo de Estado español.

En lo que respecta a rituales, este autor hace referencia a las fiestas, la religiosidad popular y a las hermandades y cofradías en Andalucía, tema éste que asimismo aborda en otras obras como *Las hermandades andaluzas: una aproximación desde la Antropología* (1974), en la que relaciona, en efecto, el ritual festivo con la identidad que reproduce, persiguiendo, como él mismo indica, un fin teórico-metodológico. El mismo Moreno trata más concretamente aspectos identitarios de género -masculino- en esta obra y en *Cofradías y hermandades andaluzas. Estructura, simbolismo e identidad* (1985).

En cambio los estudios del mismo tipo referentes al género femenino son mucho más limitados. La trayectoria de los estudios relativos a las cuestiones de género es todavía breve, aunque su presencia va en aumento, tanto en número como en cuanto a profundidad y rigor en sus planteamientos. Si en Europa y Norteamérica los estudios sobre la mujer comienzan a publicarse en los años 70 del pasado siglo, en España habrá que esperar hasta bien entrados los 80 para que alcancen cotas mínimamente significativas. Más recientes aún son los estudios en torno a la mujer en relación a aspectos religiosos y concretamente a la Semana Santa.

De hecho, hasta el momento el único texto que se refiere expresamente a la trayectoria y el papel de las mujeres en las cofradías es *Mujeres y cofradías en Málaga*, publicado en 2003, de Paloma Sánchez, autora además de otros estudios referentes a la Semana Santa malagueña. Describe la situación femenina en las hermandades desde la edad moderna hasta la época actual, su presencia desigual a lo largo de la historia, frente a sus funciones y consideración, permanentemente secundarias, en el ámbito de las asociaciones cofrades. Las fuentes documentales son numerosas y variadas, comprenden textos sobre la Semana Santa en Andalucía, estudios históricos y sociológicos sobre la mujer, documentos eclesiásticos canónicos y religiosos en general, así como prensa y artículos de divulgación.

Referencias generales a cuestiones de género pueden encontrarse además en obras colectivas de temática histórica como *Historia de las mujeres en España* (1997) editada por Elisa Garrido y, más actualmente en *Historia de las mujeres en España y América Latina* (2006) que dirige Isabel Morant. Éstas incluyen también algunos contenidos sobre religiosidad e identidad femenina, pero más específicas en este campo son *Cuando las mujeres se sienten creyentes y feministas* de Dolores Aleixandre y Magdalena Fontanals (1992) y *Religión y género* (2004) cuya editora es Sylvia Marcos.

Lucy Green (2001) en *Música, género y educación* analiza la práctica musical femenina y sus significados. Aborda la actividad de las mujeres como profesionales de la composición, la interpretación y la enseñanza de la música en occidente, en distintos periodos y especialmente en la época contemporánea. Maneja una extensa bibliografía que resulta muy útil como referencia.

Identidad cultural y social (2000), que firman Ángel Aguirre y José F. Morales, nos ilustra acerca de algunas de las categorías y conceptos barajados en los dos campos esenciales en la configuración de la identidad colectiva, partiendo del propio concepto de identidad, así como el de alteridad, e incluyendo otros aspectos personales y psicológicos relativos a aquélla.

Sobre rituales procesionales señalo las aportaciones de Ricardo Sanmartín en *Identidad y creación. Horizontes culturales e interpretación antropológica* (1993), donde describe e interpreta algunas procesiones y romerías de la Comunidad Valenciana en cuanto expresión de identidad, a partir de la utilización simbólica del espacio en la disposición de la propia procesión y en su desplazamiento: el orden de los elementos que la componen, personas, imágenes y otros elementos, entre ellos la música, en función del ritual de que se trate.

Los estudios que tratan la música de procesión de Semana Santa en España se refieren fundamentalmente a Andalucía, textos de carácter descriptivo sobre temas como la historia, autores, obras (con análisis musical), características e intérpretes de este género originario de esta región y que sólo en época reciente ha comenzado a extenderse a otras comunidades. Algunos ejemplos: *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía* (1993), de Manuel Carmona, y las obras de José Ramón Muñoz *Pentagrama de Pasión. Bandas de cornetas, agrupaciones musicales y bandas montadas de Sevilla* (1996) y *Preludio penitencial. Compositores, marchas procesionales y su simbología para bandas de música* (2000). De igual forma, la obra enciclopédica titulada *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza* (2003-2004) dirigida por Esther Fernández, alberga contenidos relativos a la música, a cargo de Miguel Ángel Berlanga.

Considerando, como indicaba más arriba, que la actividad musical de procesión de Semana Santa en Andalucía se ha exportado a otras áreas de la geografía española y que concretamente su estilo se ha impuesto notablemente en

Valladolid, las obras precedentes constituyen una vía de acercamiento a sus características, repertorios, autores y formaciones musicales. Permiten, además, la comparación de estos aspectos entre su lugar original de producción y este ámbito concreto de recreación, la procesión vallisoletana.

Asimismo incluyo en este apartado un breve comentario sobre la bibliografía en torno a la música militar, un campo escasamente difundido fuera del ámbito castrense, a pesar de que no son pocos los trabajos realizados sobre el tema. Me he dirigido a este género porque hasta ahora ha sido el de mayor presencia e influencia en la música procesional vallisoletana.

Señalo como obra más significativa la *Historia de la música militar de España*, de Ricardo Fernández de Latorre (2000), un extenso estudio muy bien documentado, con una gran cantidad de datos y de lugares de referencia en el tema, así como una amplia bibliografía, que abarca todos los ámbitos de intervención de la música militar. Son especialmente interesantes para los fines de este trabajo los apartados dedicados a la instrumentación, concretamente a la trayectoria de las cornetas y los tambores, a las formaciones de este tipo, y al papel del Ejército en la música procesional de Semana Santa, si bien se refieren casi exclusivamente a la de Andalucía.

También, el capítulo dedicado al *Himno Nacional*, a cargo de Begoña Lolo, en *Símbolos de España*, editado por el Centro de Estudios Políticos y Constitucionales en el año 2000. En él se describe la trayectoria de la marcha que es en la actualidad el himno español, incluyendo la exposición y comentario de las diferentes versiones que se han elaborado desde sus orígenes hasta la actualidad.

Sobre aspectos relacionados con el paisaje sonoro en contextos urbanos, son interesantes los trabajos de Amparo Porta (a quien me refiero también en el apartado de análisis musical) *El mapa sonoro del entorno cotidiano* (1998), *Percepción auditiva y expectativa sonora. Un espacio cultural compartido* (2002) y *Un lugar para el imaginario sonoro. Las políticas culturales* (2004), así como los de Detlev Ipsen *El ruiseñor urbano o algunas consideraciones teóricas entre sonido y ruido* (2002), y Carles y Palmese, *Identidad sonora urbana* (2004). Todos ellos plantean desde diversas perspectivas enfoques sobre la función de los agentes sonoros en la configuración y construcción de identidad de los espacios urbanos, sus conexiones con la vivencia

de aspectos afectivos, emocionales y culturales, la importancia de las pautas de referencia cultural y de los contextos en su percepción y apreciación por parte del ser humano.

En este mismo sentido: *Sensación y percepción* (1984), de A. R. Luria, obra en la que se analizan aspectos psicológicos de la actividad sensorial como experiencia humana esencial en el conocimiento del entorno. Y de Christopher Small, *Musicar. Un ritual en el espacio social* (1988), donde presenta una interesante reflexión en torno a las diversas formas de hacer música, su función en la vida humana y sus implicaciones en las ideas sobre las relaciones sociales que se establecen entre los individuos, dentro de un grupo o entre grupos, y de éstos con los rituales o las situaciones musicales en que se inscriben. Destaca también la importancia de acometer el estudio de “toda manera de musicar” (1988: 33) sin exclusiones, si se pretende encontrar su significado en un contexto concreto.

Para finalizar menciono dos estudios etnomusicológicos sobre eventos religiosos y sus repertorios musicales en Italia, que han resultado de gran interés en relación a mi tema de investigación, tanto por la existencia de rasgos comunes entre éste y algunos de los hechos a que aquellos hacen referencia, como por la propia organización de los trabajos, su contenido y los sistemas de análisis empleados. Ambos combinan la interpretación de significados con la descripción pormenorizada y con profusión de datos acerca de ritos y ceremonias, agentes, repertorios y todo tipo de actividad musical. Se trata de *Canti liturgici di tradizione orale* (1985), de autoría colectiva,²⁹ y *Canti di Passione* (1996) de Bernard Lortat-Jacob.

Del primero destacan los aspectos de intersección de las tradiciones culta y popular en el canto litúrgico especialmente en los niveles formal e interpretativo, y las diferencias según los espacios físicos en que tienen lugar, iglesia o procesión. Asimismo, proporciona información acerca del origen y carácter de las cofradías (*confraternite*) italianas y de sus prácticas musicales. Hace también referencia a la rara existencia de una hermandad femenina, y en este mismo sentido, a la presencia actual de la mujer en la procesión.

Lortat-Jacob organiza su obra en tres partes en las que se ocupa respectivamente del aspecto religioso, de la vida cotidiana y del material musical, y

²⁹ Piero Arcangeli, Roberto Leydi, Renato Morelli y Pietro Sassu, con la colaboración de Carlo Oltolina.

muestra asimismo las implicaciones de unos en otros. A diferencia del texto anterior, que toma como punto de partida el repertorio (géneros, características, funciones) para llegar a su contexto (las cofradías), se basa en el estudio del grupo (una sola hermandad de Cerdeña) como comunidad y en su actividad musical como expresión de su estructura comunitaria.

Expone el análisis en apartados complementarios: enumera en primer lugar las características o peculiaridades del repertorio, una vez clasificado en diversas categorías presenta un esquema de la estructura de las piezas previo a la transcripción propiamente dicha con sus correspondientes explicaciones, concluyendo con un comentario general de los elementos musicales.

Concluyo este apartado citando dos textos muy significativos en el panorama de la Etnomusicología en España, importantes contribuciones a la difusión de la materia en nuestro país, y, como tales, interesantes puntos de referencia. *Las culturas musicales* (2001), editada por Francisco Cruces y la propia SIBE, es una recopilación de las aportaciones más representativas a la etnomusicología de la segunda mitad del siglo XX, escritos fundamentales traducidos al castellano, en torno al concepto de la disciplina, al análisis musical y a algunos aspectos de la música como cultura. Enrique Cámara en *Etnomusicología* (2003, edición revisada en 2004), sistematiza los principios y métodos de la materia en un manual de uso académico, que presenta una amplia perspectiva histórica del término y de la propia disciplina, así como de sus campos de interés, y aborda las cuestiones esenciales de la investigación. Cuenta con el valor añadido de ofrecer una importantísima bibliografía.

2. 2. 1. 1. 3. Tesis doctorales

Destaco en este punto algunas tesis doctorales recientes que me han proporcionado orientación en cuestiones de método, organización, sistemas analíticos y otros aspectos de índole similar. En algunos casos también el contenido me ha resultado de utilidad como fuente de información, independientemente de la mayor o menor relación que tenga con mi propio tema de investigación.

En este caso he de mencionar la primera tesis doctoral en Etnomusicología leída en la Sección de Música de la Facultad de Filosofía y Letras de Valladolid, *La música de la baguala del noroeste argentino*, de Enrique Cámara (1994), un extenso estudio que contempla el género desde numerosos puntos de vista cuyos ejes principales son el musical y el cultural en un amplio sentido.

Algunos de los rasgos más destacables de esta tesis son: una importante contextualización teórica del tema, basada en la revisión crítica de conceptos preexistentes con intención de actualización, el comentario de la bibliografía y la documentación, la abundancia de ejemplos musicales, y especialmente su sistema de clasificación según criterio formal del repertorio, en “familias estructurales” con sus correspondientes variantes: melódicas, rítmicas, literarias y formales. Asimismo, analiza y clasifica los aspectos comunicativos de la baguala y los fenómenos de proyección de este género rural en el entorno urbano.

Las tesis de Joaquina Labajo (1992), *Paisaje sonoro de una ciudad: la conformación del gusto musical (Valladolid 1890-1923)*, y de Enrique García (1992) *Las cofradías y el arte de Valladolid (siglos XVI-XVIII)*, ambas, como se observa, sobre temas locales, aportan datos en relación a diferentes aspectos del presente tema de investigación, y en intervalos temporales concretos.

La primera hace referencia a las distintas agrupaciones musicales de la localidad, el lugar que ocupan en la vida de sus habitantes, la instrumentación y los repertorios, conexiones entre todos estos aspectos, pero me ha interesado sobre todo lo relativo a la percepción, apreciación y valoración de la actividad de aquéllas por parte de los ciudadanos, la consideración de la música en relación al espacio en que se desenvuelve y la relación entre la que se da en espacios interiores y exteriores, y su apartado dedicado a las músicas estática y en movimiento en el ámbito sonoro de la procesión.

La tesis de Enrique García es, tal como él mismo indica, un estudio que aúna la visión histórica y artística de las cofradías, y que “entra en la llamada modernamente *historia de las mentalidades*” (1992: 4), conectando las características y el desarrollo de los hechos con el pensamiento de sus protagonistas. Clasifica y describe las cofradías vallisoletanas y sus actividades cotidianas y especiales, y más detenidamente en relación con el arte, poniendo de manifiesto que la existencia de

estos grupos vertebraba la vida no sólo religiosa sino también social y económica de la ciudad en el Antiguo Régimen.

Hago mención, además, de algunos trabajos que han tenido como objeto de investigación el cambio en el ámbito de la música tradicional en distintas zonas de España, que tienen en común con este estudio el estar centradas en épocas actuales y en las innovaciones cuyos orígenes y trayectoria pueden identificarse y permanecen, de formas diversas, en la memoria de los protagonistas.

Por ejemplo, el elaborado en 1990 por Asunción Lizarazu *Música popular tradicional en Guadalajara: análisis del proceso de innovación y cambio cultural*, en la Universidad Complutense, en el que aplica al cancionero popular las teorías y métodos desarrollados hasta entonces sobre el cambio cultural y musical, haciendo referencia a las modificaciones de elementos musicales en relación a los cambios sociales, funcionales y contextuales.

Otro ejemplo es la tesis titulada *Aproximación al estudio de un cambio musical. Procesos registrados en las prácticas tradicionales del rabel en Cantabria* (2006), defendida recientemente por Susana Moreno en la Universidad de Valladolid, en la que se presenta un estudio comparativo basado en el cambio de contexto, entre las prácticas tradicionales llevadas a cabo en el medio rural hasta los años 80 del siglo XX, y las que tienen lugar en el entorno urbano a partir de la década de los 90. La autora establece la relación entre el fenómeno tradicional y el fenómeno folklórico de revitalización musical, mediante el análisis de los instrumentos, el repertorio, los intérpretes y la práctica interpretativa.

Finalmente, incluyo el estudio presentado en la Universidad Pontificia de Salamanca como tesis de licenciatura, por José Andrés Cabrerizo (2006): *Las cofradías de Semana Santa dentro del fenómeno asociativo en la historia de la Iglesia*. En este trabajo se aborda el tema desde el punto de vista histórico y, por otra parte, atendiendo a sus aspectos normativos de acuerdo a la legislación eclesiástica.

2. 2. 1. 1. 4. Textos sobre análisis musical

Muchos de los trabajos mencionados anteriormente aportan también orientación en cuanto a métodos de análisis. A este respecto he señalado además

algunos otros estudios cuyas pautas de análisis son de aplicación más inmediata a la música que trato.

“Análisis musical: una propuesta metodológica” (1986) de Dante Grela, propone un análisis muy preciso de las estructuras formales (comparativo, funcional, modos de enlace de unidades, etc.) sin perder de vista el fin específico del análisis que es la interpretación de la obra.

“Principios morfológicos detectables en el repertorio musical del erkencho en la Argentina” (1995), de Enrique Cámara, es un ejemplo práctico de aplicación de un sistema adaptado a las características del repertorio abordado: la identificación de los procesos de elaboración de células formales básicas y de organización de las estructuras resultantes, teniendo en cuenta además el papel activo del instrumentista en estos procesos.

De “*Percorsi improvvisativi nella musica strumentale dell' Italia centromeridionale*” (1985), de G. Giuriati, he considerado interesantes sus ideas respecto a la relación que se establece entre el agente de la improvisación y el oyente que lo juzga en función del conocimiento que ambos comparten del sistema musical y del contexto en que se interpreta una determinada pieza. Por otra parte, es también aplicable en este caso la organización formal a base de módulos enlazados cuya presentación y enlace obedece a las diferentes circunstancias del recorrido.

He tomado también como referencia “*Quelques remarques sur le rôle de la répétition dans la syntaxe musicale*” (1972), de N. Ruwet en relación a la repetición en la música tonal, ya que la repetición es un elemento fundamental en la música que estudiamos, y “*Modalità/Tonalità*” (1991) de Maurizio Agamennone, en cuanto a los aspectos característicos de los sistemas modal y tonal.

Amparo Porta en “Análisis textual del entorno sonoro” (1999) expone una propuesta de análisis del paisaje sonoro que, si bien está dirigido a un ámbito muy diferente (la música en el entorno cotidiano y en relación a la educación), aporta puntos de vista aplicables a este estudio.

2. 2. 1. 2. Hemeroteca

Los diarios locales constituyen la principal fuente directa en lo que concierne a la música de procesiones de Semana Santa en Valladolid. Ciertamente el contenido de la prensa no se puede considerar como referencia absoluta, pero es muy valioso como fuente básica ya que ofrece una enorme cantidad de información aportando datos concretos y contextuales. Mediante ellos es posible hacer un seguimiento cronológico del hecho, aproximado en ciertos periodos y con más detalle en otros, desde 1860 hasta el momento presente. Precisamente la continuidad de la información es uno de los rasgos más valiosos de la prensa como fuente para la investigación.

He tenido acceso a la hemeroteca de los periódicos siguientes: *El Norte de Castilla* (de 1860 a la actualidad), *Diario Regional* (de 1908 a 1980), *Libertad* (de 1940 a 1979), *Hoja del lunes* (de 1947 a 1984), *Alerta* (de 1990 a 1993), *El Mundo-Diario de Valladolid* (desde 1991), *El Día de Valladolid* (desde 2000).

Los cuatro primeros no se conservan íntegramente; existen ciertas lagunas sobre todo de épocas lejanas, bien porque no se han conservado todos los números o bien porque el estado de algunos ejemplares impide la visión de su contenido. Esto no suele constituir, sin embargo, un gran inconveniente, ya que tampoco es extraño que las noticias se repitan en días sucesivos, e incluso a veces se puede encontrar exactamente la misma descripción de una procesión o culto, por ejemplo, durante varios años en el mismo periódico.

Durante un tiempo la prensa proporcionaba datos sobre el tipo de música que sonaba, el número y constitución de agrupaciones musicales con sus nombres, en su caso el de los directores, y la cofradía a la que acompañaban; piezas de repertorio indicando los autores; fechas de creación de bandas de cofradía, y en general todo tipo de acontecimientos relacionados con el producto musical de los desfiles procesionales. El contenido musical, sin embargo, fue desapareciendo a partir de los años 70, y sólo en los últimos años ha recuperado ligeramente presencia en las páginas de los periódicos locales.

La prensa dedica a la Semana Santa un espacio muy amplio, atendiendo tanto a su faceta religiosa como a la artística y cultural (turística). Lo que se publica

al respecto es muy diverso: noticias y comentarios de periodistas (según su propia opinión o sobre la de otros), entrevistas con los propios agentes, observaciones del público a través de las secciones destinadas a esta función, etc. Todo ello, además de aportar información, permite obtener conclusiones acerca del modo en que la sociedad vive este evento.

El hecho de contar con varias publicaciones en ciertos periodos hace posible contrastar datos poco claros o contradictorios, completar información y, lo más importante, conocer puntos de vista diferentes. Del mismo modo, los propios diarios locales (hasta una determinada etapa, aproximadamente los años 70) indican con frecuencia la aparición de noticias sobre la Semana Santa vallisoletana en otros medios de comunicación: radio, televisión y otros periódicos, nacionales y extranjeros.

Por otra parte, es de señalar el material complementario que los periódicos ofrecen en Semana Santa como suplemento gratuito para los lectores, tales como guías artísticas de la Semana, programas de procesiones y cultos, documentos audiovisuales como los que expongo a continuación.

2. 2. 1. 3. Fuentes audiovisuales

Los documentos audiovisuales son también parte interesante de las fuentes que he manejado para la elaboración de este trabajo. Hay algunos que proceden de épocas lejanas, aunque precisamente en éstos no suele aparecer el sonido musical original. Concretamente, el más antiguo del que se tiene noticia, el elaborado para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, es mudo. Existen otros tres documentales antiguos sobre la Semana Santa en Valladolid, realizados en 1941, 1948 y 1961, algunas películas comerciales y reportajes del NODO con alusiones o presencia de la Semana Santa y su música. En cualquier caso, a pesar de que la información concreta que proporcionan no es mucha, sin embargo son de indudable utilidad para acercarse al estudio de la época desde una perspectiva sociológica.

En la actualidad es posible acudir a las grabaciones del evento que la televisión nacional ha realizado en ocasiones, aunque hay que tener en cuenta que la primera retransmisión en televisión que se efectuó de la Semana Santa de Valladolid

es de los años 80. Los documentos modernos sirven principalmente para comprobar datos y para contar con imágenes de calidad.

Más recientemente, los programas de los canales de televisión local constituyen una fuente reseñable no sólo por la información audiovisual que aportan sino porque en las noticias, entrevistas y debates que ofrecen, los protagonistas tienen siempre un papel destacado, de tal forma que se convierte en un nuevo modo de conocer cómo ven ellos mismos la celebración, y su modo de transmitirlo a través de un medio de comunicación de masas.

La Junta de Cofradías cuenta también, entre los productos que difunde, con algunas películas en formato VHS y DVD, y, como he indicado antes, otros documentos de este tipo pueden adquirirse con la prensa local en días previos y durante la semana de Pasión. Su contenido, como material de divulgación, es fundamentalmente artístico, y como en el caso de algunos ya mencionados, normalmente desechan el sonido original.

En cuanto a los medios radiofónicos actuales, señalo el programa de la cadena COPE en Valladolid *El hachón*, que se emite semanalmente y tiene como contenido temas culturales locales en líneas generales, y centrado concretamente en la Semana Santa en los meses que rodean a la celebración. Es entonces cuando la información sobre cofradías, procesiones, actos religiosos y culturales, música, se convierte en asunto de trato preferente, a través de la opinión de los presentadores e invitados y de entrevistas a otros personajes de la vida cultural vallisoletana.

Incluyo también en este apartado las grabaciones de donde las bandas extraen las piezas que les gustan para incorporar a su repertorio, mayoritariamente marchas procesionales de estilo andaluz. Asimismo, la música militar a la que me he dirigido en busca de los orígenes del repertorio más extendido.

2. 2. 1. 4. Fuentes informáticas

En cuestión de teoría y método, uno de los recursos más interesantes en internet es el acceso a trabajos científicos, ubicados en páginas de universidades o bien de los propios autores, y en revistas electrónicas. En este caso he de citar *TRANS*, Revista Transcultural de Música, de la Sociedad de Etnomusicología, que

cuenta con aportaciones de personalidades significativas dentro de la disciplina en el ámbito español e internacional.

Por otra parte, orientando la búsqueda hacia el propio tema, la Semana Santa y su música, comprobé que se encontraba enormemente difundido en la Red, lo que no es extraño puesto que se trata de un fenómeno tradicional de fuerte apego popular, extendido mundialmente y de larga trayectoria temporal. La información que se obtiene, procedente casi en su totalidad de los propios protagonistas, da perfecta idea del alcance del fenómeno, permite acceder al mismo de manera inmediata en distintos lugares y observar las conexiones entre grupos muy alejados en el espacio.

Se encuentran sitios especializados en recopilar y ofrecer noticias sobre cofradías, procesiones y otros ritos, imágenes de Semana Santa en todo el mundo, desde las que cuentan con mayor proyección internacional, como en España las de Sevilla, Zamora o Valladolid, y otras europeas, latinoamericanas y asiáticas, hasta tras tradiciones locales de poblaciones pequeñas. Estas páginas son a la vez lugares de intercambio cultural y comercial, con una importante presencia del contenido turístico.

Asimismo la música ocupa un lugar bien destacado: bandas, repertorios, instrumentación, grabaciones, partituras. Las mismas hermandades y sus bandas se encargan de darse a conocer y presentar su actividad en Internet y utilizan este medio para establecer contacto con otras.

Por otra parte, señalo la relativa abundancia de referencias acerca de la presencia y el papel de la mujer en las cofradías (no exclusivamente de Semana Santa), sobre todo en España y Latinoamérica, teniendo en cuenta que es un tema poco estudiado hasta ahora.

En definitiva, la presencia numérica, amplísima, de lugares dedicados a la semana de Pasión, el tipo y cantidad de información, los modos de autodifusión y de comunicación son aspectos, entre otros, que aportan datos valiosos para el conocimiento del hecho en su vertiente más actual y para su interpretación.

En relación al presente objeto de estudio señalo la página *Valladolid cofrade* (www.valladolidcofrade.com). A través de ella se puede seguir la trayectoria de todos los acontecimientos referentes a la Semana Santa de la ciudad a lo largo de

todo el año. Contiene información general acerca de las cofradías, y avisos de sus cultos y actos piadosos; datos históricos y artísticos de los pasos y sus autores; anuncios y noticias, programa de procesiones, imágenes, vídeos y fotografías, guías de visita de la ciudad, convocatorias de premios y concursos, incluso una sección de ocio que incluye humor y pasatiempos. Cuenta también con secciones dedicadas a la música. La página se actualiza con frecuencia y por lo tanto ofrece siempre información vigente. Por su calidad, ha obtenido también reconocimiento externo.

Dentro de *Valladolid cofrade* destaco la existencia de dos espacios de opinión, presencial y virtual respectivamente: la tertulia cofrade (a la que me referiré un poco más adelante) y el foro cofrade. Ambos son muy valiosos para tomar el pulso a la realidad de la vivencia popular de la celebración, ya que por una parte permiten la participación de todos independientemente de su procedencia y pertenencia -o no- a una u otra hermandad (cofrades, familiares, simpatizantes, curiosos) y, por otra parte, en ellos se dan las condiciones para que la expresión de pensamientos, sentimientos y opiniones sea notablemente auténtica.

El foro cofrade es una sección de la página en la que todo el que lo desee puede introducir su opinión acerca de los temas -muy diversos- que se plantean. Éstos están organizados de manera que cada persona pueda dirigirse al apartado que le interesa. Los temas de discusión van desde aspectos prácticos de compraventa de artículos o información general, hasta los más controvertidos, entre los que se encuentra la música.

La sección es de carácter abierto, tanto la lectura como la participación son de libre acceso, y muy dinámica, en la que se aprecia la vivencia popular de la Semana Santa que va más allá del propio periodo cronológico. Se observa con claridad cuáles son los temas más atractivos y en los que los participantes se implican más activamente.

El foro tiene una serie de normas que han de cumplir las intervenciones que se efectúan, tales como presentarse en buenos términos y no incluir palabras malsonantes u ofensas a otros. Existe una figura de moderador que se encarga de verificar que lo anterior sea efectivo, y, si fuera necesario, neutralizar los mensajes inconvenientes.

Por otra parte, algo más de la mitad de las cofradías vallisoletanas tiene una página web propia donde exponen su información particular, y ofrecen la posibilidad de contactar directamente con ellas a través de direcciones de correo electrónico. Muchas tienen espacio reservado para sus bandas. Estas páginas constituyen un auténtico escaparate de la riqueza de la cofradía y de su estilo en la presentación de los contenidos. En algunos casos, sin embargo, no resultan demasiado útiles como medio de información ni de comunicación práctico, puesto que no se actualizan con frecuencia ni responden a las solicitudes que se efectúan por vía electrónica. Queda, pues, de manifiesto que en este sentido sigue siendo preferible establecer el contacto personalmente en las correspondientes sedes.

2. 2. 2. Colaboradores: Personas e instituciones

Los agentes e instituciones relacionados con el fenómeno han constituido una fuente de primer orden para este estudio puesto que son los protagonistas del evento. Cofrades, directivos, cabos e integrantes de las bandas, directores, músicos colaboradores, espectadores, estudiosos de la celebración y responsables de las instituciones han aportado sus conocimientos, vivencias y opiniones sobre la Semana Santa en la actualidad y en épocas pasadas.

2. 2. 2. 1. Entidades

La Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid es, obviamente, una fuente importante para la investigación en torno a la celebración. Su labor es la coordinación de la organización de las procesiones en la ciudad, y actúa como intermediaria entre las cofradías y las instituciones locales civil y religiosa: Ayuntamiento y Arzobispado respectivamente. El Ayuntamiento se ocupa de la provisión y disposición de la infraestructura urbana para la celebración de las procesiones. El Arzobispado administra la organización general de las cofradías y la representación de los desfiles procesionales según los cánones doctrinales y litúrgicos.

La Junta de Cofradías está regida por la Junta de gobierno (formada por presidente y vicepresidente, secretario y vicesecretario, tesorero y vicetesorero, contador y vicecontador, y delegado arzobispal) y el Pleno, formado por las 19 cofradías, en el que se exponen, debaten y, en su caso, se aprueban o rechazan las propuestas de aquéllas, antes de pasar al arzobispado. Se financia con las subvenciones otorgadas por el Ayuntamiento de Valladolid, la Diputación Provincial, y la Junta de Castilla y León.

Entre las funciones de la Junta se encuentran: Gestionar con las entidades correspondientes el seguro de las imágenes que salen en procesión durante la Semana; llevar a cabo las acciones necesarias con el ayuntamiento para la disposición del espacio público en función de los desfiles: control y vigilancia del tráfico y corte de calles por parte de la policía municipal, pequeñas obras de acondicionamiento urbano, etc.; contratar el montaje de la megafonía que proporciona sonido musical a ciertas procesiones y distribuir el personal necesario para la coordinación del desarrollo de las procesiones.

Por otra parte, realiza una importante labor en el ámbito cultural, en la propia programación de la Semana Santa, seleccionando e invitando al Pregonero, y en su difusión, a través de la organización de actos diversos tales como exposiciones de arte, conciertos sacros, certámenes de bandas, así como la promoción anual de la edición de textos sobre la celebración, que ya he comentado en apartados precedentes.

Los directivos de la Junta de Cofradías de Semana Santa, a quienes he acudido en distintos momentos a lo largo de estos años, me han facilitado datos principalmente referentes a la organización general de la celebración, pero también me han resultado útiles sus opiniones sobre el fenómeno musical de la procesión de Semana Santa, sus características, circunstancias, y las comparaciones con el mismo en otros lugares.

La Tertulia cofrade, a la que aludía en el punto anterior, es un espacio que aglutina a componentes de todas las cofradías y acoge también a todo el que esté interesado en la Semana Santa. Junto a la página Valladolid cofrade, ofrece a los

ciudadanos la posibilidad de integrar la vivencia de la Semana Santa en la actividad cotidiana durante el resto del año.

La tertulia se reúne semanalmente, (los jueves) desde septiembre a junio, en el sótano de un bar céntrico de la ciudad, con una duración de una hora y media por sesión. La afluencia es variable, normalmente oscila entre 20 y 40 personas, mayoritariamente hombres, y la media de edad de los asistentes es joven.

Se desarrolla en un ambiente cordial y amistoso, incluso en las ocasiones de desacuerdo o discusión, y las opiniones se exponen libremente y con naturalidad. Existe además el compromiso de evitar que la expresión de apreciaciones personales tenga repercusiones más allá de la propia tertulia. A excepción, naturalmente, de las decisiones que afectan a los eventos que organiza esta entidad.

La profundidad y extensión de las conversaciones dependen, lógicamente, del interés que susciten en los presentes. Los temas que surgen y se debaten son muy diversos, aunque suelen estar relacionados con eventos cercanos que tienen que ver con la Semana: procesiones y otros actos, pasos e imágenes, junta de cofradías, normativa, ritos similares en otras zonas de España, encuentros de cofrades, y otros muchos.

Ocasionalmente se organizan también actividades paralelas, culturales y de ocio, compartidas por los asistentes asiduos a la tertulia. Todos los avisos, convocatorias y comentarios al respecto se exponen siempre en la presentación de la página *Valladolid cofrade*, o bien en el foro.

De cara a la ciudad han creado la *Jornada de exaltación de la Semana Santa vallisoletana*, que se celebra desde 2006. Cuenta con el patrocinio de ciertas entidades públicas y privadas, y tiene el fin de homenajear la vivencia de la Pasión en la ciudad desde este ámbito no institucional.³⁰

Finalmente, incluyo en este epígrafe al Ejército, aunque su grado de participación hoy es mucho menor. En realidad su presencia se limita a ocasiones

³⁰ Los organizadores muestran interés en dotar a este acto de una presencia musical significativa: para las dos ediciones que hasta el momento han tenido lugar, se ha seleccionado música tradicional castellana, a cargo de un grupo de dulzainas, para la presentación, y para el cierre música procesional de cornetas y tambores.

puntuales: la representación del cuerpo de Artillería en la cofradía del Ecce Homo, la Policía Nacional vinculada a la cofradía de la Piedad, la Guardia Civil en la procesión general del Viernes Santo y la Legión en algunas procesiones.

El acceso a las instituciones militares por parte de la población civil suele ser restringido, especialmente porque no es frecuente que se realicen estudios sobre estos temas fuera del ámbito militar. Por este motivo acudí a los establecimientos abiertos al público en general y una vez que se entra en contacto no existen demasiadas dificultades para obtener colaboración. En todo caso, al parecer, la información sobre aspectos musicales concretos que se puede conseguir en Valladolid es limitada, pues no existen, por ejemplo, bandas en activo ni tampoco archivos de música militar.

2. 2. 2. 2. Informantes

Los ciudadanos protagonistas constituyen una fuente muy valiosa. Los conocimientos, opiniones, reacciones y sentimientos de éstos respecto al fenómeno en el que intervienen como agentes o espectadores, los recuerdos personales de la gente de cierta edad, todo ello es información que sólo puede obtenerse de los propios participantes.

Esta información, por otra parte, es muy diversa por el tipo y calidad de los datos aportados, por el momento o las circunstancias en que se produce, por la posibilidad o no de ratificarla o de solicitar aclaración, por la persona o personas que la proporcionan.

Gran parte de las referencias procede de entrevistas directas y ha sido posible ampliarlas, ratificarlas y aclarar dudas con los propios informantes, que pueden citarse según corresponde. Pero hay también una parte considerable que se ha obtenido de conversaciones puntuales con cofrades en momentos determinados (ensayos o procesiones), opiniones que se escuchan en las calles o que casualmente la gente comenta al paso de las bandas. En este último caso no me es posible citar nombres concretos, bien porque los desconozco o bien porque no puedo precisar de quién proceden exactamente.

Presento a continuación una relación de los principales informantes cuyas aportaciones han sido esenciales para la realización de este estudio. En el texto aparecen indicadas las citas correspondientes a las intervenciones de cada uno, cuando es el caso.

Antonio Campomanes, que se cita en varios apartados del trabajo, fue miembro de la cofradía de El Descendimiento y formó parte de la banda. Posteriormente también participó en la banda La Sagrada Lanzada. Me proporcionó información acerca de cuestiones generales sobre Semana Santa, la cofradía y procesiones, pero muy especialmente sobre aspectos musicales de todo tipo: bandas y su funcionamiento, repertorios, su propio trabajo con el repertorio, su sistema de aprendizaje y ensayo, eventos especiales en relación a las bandas de cofradía; me facilitó además ejemplos, libros y partituras, así como contactos con otros informantes. Las frecuentes conversaciones, intercambio de opiniones o de impresiones respecto a todo lo anterior, me han resultado siempre de gran ayuda.

Raúl Santos, "Toledano", forma parte de la cofradía del Santo Cristo del Despojo y es presidente actual de la banda La Sagrada Lanzada. Es un apasionado de la Semana Santa y, además de la vivencia propia, posee un considerable conocimiento de cofradías, pasos, procesiones y su música en toda España. De él, además de la información acerca de la banda que preside, obtuve multitud de datos interesantes referentes a los aspectos más variados: musicales, históricos, organizativos, y también opiniones y relatos de hechos diversos sucedidos en relación a procesiones, cofradías o bandas.

Vanesa Merino y Gema M^a Corrales, ambas intérpretes de corneta, se encargaron de aportar información sobre la banda de su cofradía, La Oración del Huerto, que se ha disuelto en este año 2007. Manifestaron su interés en la participación en la Semana Santa a través de la música (Gema fue componente de otra banda de cofradía). Me proporcionaron también una muestra del sistema gráfico que Vanesa ideó para facilitar el aprendizaje del repertorio y como refuerzo memorístico.

Jordi Rovira y Mabel Martínez son miembros de la cofradía de Ntro. Padre Jesús Resucitado. Conté con su colaboración desde el primer trabajo sobre Semana Santa que realicé, todavía en la etapa de estudiante. Ellos pertenecían entonces a la

junta directiva y a la banda respectivamente, por lo que su contribución fue, y en todo caso ha seguido siendo, muy valiosa, tanto en lo que respecta a los aspectos generales como a los musicales: organización de la cofradía, de la banda y de los desfiles, indumentaria, terminología musical propia, transcripciones de los ritmos. En la actualidad Jordi es presidente de la hermandad y se encarga directamente de las innovaciones que se han acometido en el plano musical.

David Rodríguez ha sido cabo de tambores de la banda de la cofradía Ntro. Padre Jesús Atado a la Columna. Ha formado parte de ella durante los últimos 13 años tocando el tambor y la caja, y desde que se disolvió continúa perteneciendo a la cofradía. Muestra una gran devoción a su imagen y afirma que esa es su auténtica motivación para pertenecer a la banda, de ahí que no haya ingresado en ninguna otra. Su intención es seguir trabajando para reconstruirla.

Julián Díaz fue presidente de la misma cofradía y es un activo participante en todos los eventos relacionados con la Semana Santa. Me aportó información acerca de aspectos sonoros de sus procesiones, y documentación sobre el fenómeno musical de la celebración en Andalucía.

Luis Jesús Martínez ha sido cofrade de varias hermandades y componente de sus respectivas bandas. Finalmente ingresó en la cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno y en este momento es mayordomo de banda. Me facilitó toda la información relativa a la misma (organización, instrumentación, repertorio). Asimismo, por invitación suya, tuve la oportunidad de visitar el local del grupo y asistir a una sesión de ensayo.

Jesús López fue cabo de tambores de la banda de la cofradía de La Sagrada Pasión de Cristo, la primera que incorporó a su repertorio el estilo andaluz y el tipo de instrumentos necesario para interpretarlo. En la época inicial de la investigación me proporcionó información general sobre la banda (entonces masculina) y particularmente sobre su actividad de improvisación como cabo de tambores.

Javier Fernández de Velasco es el actual cabo de banda de la cofradía, desde que se unieron las dos bandas preexistentes (masculina y femenina), hacia el año 2000. Se inició en el aprendizaje de la música después de muchos años de práctica, precisamente para aplicarlo a la actividad en la banda. Se ocupa, con algunos otros

miembros de la banda, de la preparación del repertorio. Destaca las ventajas del manejo de programas informáticos de música para esta tarea.

Bertha Crespo, secretaria de la cofradía de la Exaltación de la Sta. Cruz, me indicó algunos datos generales sobre aspectos diversos de la Semana Santa y más concretamente acerca de su hermandad. También me informó de las cuestiones referentes a la trayectoria de la banda y a sus actividades actuales.

La Hermandad Universitaria del Santísimo Cristo de la Luz es una cofradía particular tanto por el modo de gestión de las intervenciones musicales como por el tipo de música elegido. Recibí información del que fue alcalde mayor, Luis Jesús Pastor, sobre los motivos de los cambios musicales sucedidos en su momento; de José Martín, director del Coro Universitario, sobre cuestiones de repertorio en sus actuaciones; de Javier Burrieza, sobre las últimas innovaciones puestas en práctica en la hermandad y algunos otros aspectos generales; y, sobre todo, de Elías Martínez, organizador del acompañamiento musical de las procesiones con dulzainas y tambores, que me explicó su relación de colaboración con la cofradía, sus planteamientos con respecto a la música de procesión, su modo de trabajo, instrumentación, tipos de repertorio, y me proporcionó partitura de alguno de los materiales sobre los que trabajan.

Eduardo Sánchez realiza funciones de dirección musical en la banda de la cofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, desde el año 2005. Sus conocimientos proceden de la enseñanza escolar y, sobre todo, de la práctica personal, que trata de transmitir al resto de la banda, de cuya trayectoria en estos últimos años me informó ampliamente. También Pablo Marcos, que fue presidente de la misma hermandad, me facilitó información sobre aspectos concretos la organización de la cofradía.

Tamara Moro se encarga de la banda femenina de la cofradía de Ntra. Sra. de la Piedad. Forma parte de ella, tocando la corneta, desde el año siguiente a su creación y actualmente es delegada de la misma en la junta directiva. Colaboró con referencias acerca de la agrupación. Asimismo, Miguel Ángel Carnicero, aportó también algunos datos en relación a la actividad musical de la banda masculina, y de la cofradía en general.

Roberto Sánchez y César Vallejo son cabo de tambores y de cornetas, respectivamente, de la banda de la cofradía de Ntra. Sra. de la Vera Cruz. Me informaron ampliamente de la historia, trayectoria y actividades de la banda, desde su creación a la actualidad.

De la Orden Franciscana Seglar (cofradía de La Sta. Cruz Desnuda) colaboraron Miguel Ángel Fernández y Miguel S. Romón, componentes de la junta directiva en distintos momentos, con numerosos datos acerca de la cofradía y sobre su planteamiento respecto a la presencia musical en todos sus actos: litúrgicos, de oración y procesionales. Asimismo, Andrés Barca y Miguel Ángel Garzón, miembros de la banda de tambores, aportaron amplia información sobre su historia y actividad.

A la misma hermandad pertenece Armando Fernández. Participa activamente en diversos aspectos de la cofradía, pero especialmente en el plano musical. Contribuyó con información sobre la nueva agrupación de dulzainas y tambores y las composiciones que ha realizado para la misma. También aportó sus reflexiones y su punto de vista acerca del panorama musical de las procesiones en Valladolid.

Gustavo Tobal es componente del cuarteto de viento que acompaña a la cofradía de La Sta. Cruz Desnuda en la procesión del Viernes Santo. Me proporcionó una amplísima información acerca de aspectos diversos: la actividad del grupo en relación a esta hermandad y en la Semana Santa de Valladolid, su labor en el mismo; el repertorio y, especialmente, la obra escrita y dedicada por él a la cofradía, con sus correspondientes partituras. Por otra parte, me resultaron muy valiosas sus consideraciones sobre la celebración vallisoletana desde la perspectiva de conocedor y participante en la Semana Santa de Zamora.

Andrés Álvarez es presidente actual de la cofradía del Santo Entierro. En los últimos años ha asumido la función de efectuar los toques de corneta característicos de sus procesiones. Colaboró con información notablemente extensa sobre la cofradía y los aspectos musicales relacionados con la misma.

Eugenio Gómez, director de la banda de la Asociación Musical Iscariense, me informó sobre la organización y funcionamiento de la misma, sobre su colaboración con la cofradía de Ntra. Sra. de las Angustias, y me facilitó también

partitura de la composición que elaboró para esta hermandad. Por otra parte, desde su condición de músico militar, me proporcionó también información muy interesante acerca de las piezas de este carácter que están presentes en los actos de celebración de la Semana Santa en Valladolid.

Valentín Benavides es director del coro de cámara *Alterum cor*, que interviene en uno de los actos procesionales vinculado al Colegio de los Ingleses. Me explicó las circunstancias de organización general y particular del evento en el que participan. Asimismo, tuvimos ocasión de intercambiar impresiones acerca de la presencia de la música coral en las procesiones.

José Andrés Cabrerizo, delegado de religiosidad popular del arzobispado de Valladolid y consiliario de la Junta de Cofradías de Semana Santa, me facilitó el acceso a la documentación del arzobispado en materia de cofradías y Semana Santa. Además, es autor de un trabajo de investigación en torno al tema (citado en Bibliografía), realizado en la Universidad de Salamanca y hasta el momento no publicado, que también me proporcionó.

Entre la población cofrade existe un nutrido grupo de jóvenes estudiantes o ya titulados en los estudios musicales universitarios que actualmente pueden cursarse en la Universidad de Valladolid: la especialidad de Magisterio en Educación Musical, de primer ciclo, e Historia y Ciencias de la Música, de segundo ciclo. Muchos de ellos completan con éstos los estudios oficiales de conservatorios, escuelas u otros centros de enseñanza musical. En general, dedican una parte importante de su tiempo a la práctica de la música en contextos muy variados.

Estos jóvenes se encuentran implicados en diferente grado y manera a la Semana Santa y a la actividad musical, dentro de las cofradías. Algunos forman parte de las bandas y otros no; y de los primeros, algunos desempeñan papeles de dirección u orientación musical y otros no. Todos ellos han aportado información, opiniones, comentarios, y a veces también contactos con otros informantes. En todo caso he considerado importante su colaboración porque proceden del sector joven que participa actualmente en la Semana Santa; por otra parte, aúnan la vivencia de la celebración y su música, a veces desde edades muy tempranas, con la visión profesional de la práctica musical.

Miguel Repiso, estudiante de Clarinete y de Educación Musical, es cofrade de La Sagrada Cena desde los 8 o 9 años y pertenece a la banda desde los 12, donde toca el tambor. Se encarga de orientar las acciones de renovación que recientemente se están llevando a cabo, como la incorporación de nuevos instrumentos y piezas de repertorio. Ha realizado arreglos de algunas de éstas y es autor también de algunas composiciones nuevas basadas en el estilo militar, que mantiene su banda.

María Guerra, diplomada en Educación Musical, tiene experiencia como cantante e instrumentista en diferentes ámbitos. Ha ingresado recientemente a la cofradía de Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna. Su decisión, tras muchos años de participación (desde la infancia) como espectadora en la celebración, ha sido fruto de la reflexión personal y motivada por una fuerte vinculación de índole religiosa y afectiva a la Semana Santa. Además, estuvo guiada por una intensa búsqueda de información precisa acerca de las hermandades en su componente histórico, patrimonial y humano. Por otra parte, mantiene relación con miembros de otras cofradías, algunos de los cuales participan activamente en las formaciones musicales. De ahí que actualmente se encuentre en disposición de aportar su conocimiento sobre estos temas.

Lorena Porres desarrolla su actividad musical en la docencia (es profesora de acordeón) y en la interpretación (vocal, instrumental y de danza). Asimismo recién incorporada a la cofradía de Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna, manifiesta que, para ella, la relación de amistad ha sido determinante en la adscripción a esta hermandad. Aunque entiende imprescindibles en este contexto los principios religiosos, admite que existen otros factores que tienen tal vez un peso mayor en lo que respecta a la vivencia cofrade. También se siente muy atraída por el aspecto musical de la celebración. Se muestra en buena disposición a integrarse en la banda de la cofradía (en este momento disuelta), si llega a reconstruirse.

Rubén Olmedo es diplomado en Educación Musical y estudiante de Historia y Ciencias de la Música. Como miembro de la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, ha mostrado interés por el estudio de los aspectos musicales de su hermandad; aportó información sobre el himno a la imagen que da nombre a la cofradía, y la transcripción del mismo.

Israel González, acordeonista y diplomado en Educación Musical, ingresó en la cofradía del Santo Cristo del Despojo incorporándose directamente a la banda. Durante un tiempo fue intérprete de tambor y últimamente ha asumido la dirección musical, orientando el proceso de renovación de la misma. Su experiencia y habilidad musical hacen que se encuentre en condiciones de tocar distintos instrumentos y voces en función de las necesidades del conjunto.

Alejandro Herrán es estudiante de Educación Musical y miembro de la cofradía de las Siete Palabras, de cuya junta directiva forma parte actualmente. Su actividad musical está centrada principalmente en el canto coral. Desde que se disolvió la banda propia de la hermandad, ha participado directamente en los asuntos relacionados con la gestión de la caracterización sonora de las procesiones.

Carmen Marcos pertenece a la cofradía de la Preciosísima Sangre. Es diplomada en Educación Musical y, aunque desarrolla actividades musicales en diversos ámbitos, no ha intervenido nunca en este aspecto en la cofradía.

Carlos Ayuso, estudiante de Educación Musical, pertenece a la cofradía de Ntra. Sra. de la Piedad desde niño. Formó parte de la banda entre los años 1998 y 2005, y ahora continúa siendo cofrade aun sin estar en la banda. Se encargó durante un tiempo de la preparación del repertorio de gaitas, instrumento que toca profesionalmente. Sus conocimientos musicales proceden de la enseñanza directa con profesores especialistas y siempre han estado enfocados a la interpretación.

Mercedes León es acordeonista y licenciada en Historia y Ciencias de la Música. Pertenece a la cofradía de Ntra. Sra. de La Piedad. Dada su inclinación musical, siempre se sintió atraída por pertenecer a la banda, pero su cofradía no permitía la participación de mujeres. Se incorporó a la sección de tambores de la agrupación femenina poco después de su fundación, y permaneció en ella durante un año.

Todas las personas que he mencionado hasta ahora tienen relación directa con la celebración de la Semana Santa como agentes, participantes dentro de las propias procesiones: cofrades y componentes de bandas. A continuación voy a mencionar a algunos ciudadanos pertenecientes a diversos ámbitos, cuya colaboración ha resultado también muy valiosa para la elaboración de este trabajo.

M^a Antonia Virgili y Joaquín Díaz, académicos de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, me facilitaron sus informes emitidos para esta entidad sobre la música de las procesiones vallisoletanas. Asimismo, aportaron datos de interés en relación a algunos acontecimientos significativos en el desarrollo del fenómeno estudiado.

Alicia Martín, Domicio Cuadrado y Luis Cantalapiedra son figuras emblemáticas de la enseñanza musical en centros religiosos. Fueron consultados acerca del repertorio vocal tradicional y de las prácticas de aprendizaje del mismo en las épocas en que se transmitía en los colegios vallisoletanos.

M^a Luisa del Pozo colaboró frecuentemente con la interpretación de los cantos populares que se suelen escuchar en momentos puntuales de las procesiones, y también, en algunos casos, con las variantes que conocía. Las interpretaciones de otros amigos, familiares y conocidos contribuyeron a ratificar o no las versiones ofrecidas por la primera. Del mismo modo, todos ellos me proporcionaron su punto de vista sobre las procesiones en distintos momentos: itinerarios y desarrollo de las mismas, hábitos de asistencia, costumbres determinadas en algunas de ellas.

Asimismo, Concha de la Fuente, contribuyó también con información acerca de los cantos, y en general sobre aspectos musicales presentes en las procesiones durante la etapa de la dictadura.

Del ámbito militar citaré al comandante Serrano y al capitán Villacastín, de la Academia de Caballería, que me facilitaron toda la documentación que estuvo a su alcance sobre música militar y me orientaron en la búsqueda de otras fuentes en relación a la misma.

Para concluir, indicaré que en el grupo de espectadores se encuentran asimismo todos los informantes anónimos que espontáneamente manifiestan opiniones o impresiones en el transcurso de las procesiones, y que constituyen una importante fuente de información sobre el modo en que se percibe desde fuera el hecho musical de la procesión. Los datos se obtienen de la conversación directa tanto como de comentarios casuales que se escuchan entre los asistentes.

2. 3. TRABAJO DE CAMPO

El trabajo de campo y el análisis de los materiales han sido procesos paralelos y se han llevado a cabo simultáneamente. La recogida de material en el campo ha estado guiada por lecturas previas y del mismo modo, partiendo de los datos encontrados, he ido en busca de las herramientas teóricas para su contextualización e interpretación. El procesamiento de la información localizada sucesivamente ha contribuido a su vez a llamar la atención sobre nuevos aspectos del estudio. En definitiva, el conocimiento del fenómeno se ha ido construyendo a partir de la interrelación de ambos procedimientos, que son inseparables y se alimentan entre sí (Kisliuk 1997; Barz 1997).

La realización del trabajo se ha distribuido de forma diferente en función de circunstancias diversas tales como la disponibilidad de tiempo o la época del año: para la consulta de las hemerotecas y algunas bibliotecas, por ejemplo, es preferible contar con tiempo suficiente, y lo mismo para efectuar consultas en lugares que requieran viajar; los meses previos a la Semana Santa son los más adecuados para contactar con bandas, asistir a ensayos, conferencias o eventos relacionados que pueden resultar de interés.

En cualquier caso, a medida que se ha ido desarrollando esta fase de la investigación he tenido oportunidad de comprobar la necesidad y utilidad de la preparación y planificación de cualquiera de las actividades, ya que ahorra un tiempo considerable y contribuye a una mejor organización de los resultados, lo que no impide que exista un margen de flexibilidad.

Es de gran importancia también el registro de los datos de todo tipo (entrevistas, grabaciones, consultas bibliográficas) de manera ordenada y sistemática: en algunos casos, el no hacerlo así es equivalente a no haber realizado esa parte del trabajo. Por otra parte, ordenar en la medida de lo posible la información y el material recogido, ayuda a apreciar con mayor claridad el alcance de la investigación en cualquiera de los aspectos que se tratan.

No he perdido de vista el hecho de que estudiar un fenómeno popular, vivo y cambiante obliga a observarlo con una cierta perspectiva, lo cual requiere un espacio de tiempo variable difícil de delimitar en principio. A esto se une el que a

veces, en relación a algunos aspectos, se cuenta únicamente con la creencia o la memoria de los informantes. Me refiero, no a la opinión que manifiesten sobre su actividad, sino a datos o hechos que aportan como ciertos sin que existan fuentes documentales que puedan corroborarlos. Esto significa, pues, que las conclusiones respecto a ciertos puntos serán relativas si para elaborarlas he tenido en cuenta parte de información cuya veracidad, por aparecer razonable, he aceptado en estas circunstancias, de ahí que haya tenido presente la necesidad de revisar oportunamente el trabajo.

Las experiencias previas en las prácticas de campo han sido significativas en cuanto a la orientación de la investigación y en lo que respecta al planteamiento del propio trabajo de campo. Cuestión importante ahora ha sido determinar la caracterización del campo. Al comenzar la investigación, parece obvio que el campo está configurado por un contexto espacio temporal preciso en el se inserta el objeto de análisis. Sin embargo, una vez el proceso está en curso resulta que el contexto se expande y se multiplican los espacios y los tiempos en que se ha de desarrollar la práctica etnográfica. Así, todos esos lugares y momentos donde se habla del hecho o donde, casual o habitualmente, me proporcionan información, llegan a formar parte del propio campo de igual modo que aquellos en los que se prepara y tiene lugar el evento. En todo caso, considero que la vivencia directa del fenómeno en su mayor parte, la frecuente interacción con los protagonistas y los retornos sucesivos al campo han contribuido a hacer de éste un lugar efectivamente experiencial, más que puramente experimental (Rice 1997).

Otro de los aspectos importantes en este sentido ha sido la reflexión sobre mi ubicación en el campo. Por un lado, mi conocimiento del contexto general (la ciudad, las instituciones, la sociedad) como nativa y, por tanto, parcialmente *insider*, me ha permitido tomar conciencia de las circunstancias y características del fenómeno de análisis y desenvolverme con relativa facilidad en el campo, a distintos niveles. Pero a la vez, el desconocimiento del medio interno en el que los agentes desarrollan su actividad (cofradías, bandas) me sitúa en posición de *outsider* y desde esa condición ha sido preciso adoptar una determinada actitud para acceder al mismo. Mi permanencia en el campo ha estado definida, pues, por la conjugación de esta doble perspectiva.

2. 3. 1. LA TOMA DE CONTACTO

El acceso a las hermandades y a sus bandas o grupos musicales colaboradores se realizó acudiendo directamente a las sedes correspondientes o a través de alguno de sus miembros, ya conocidos con anterioridad o bien por medio de algún enlace cercano. Esto no es difícil, puesto que Valladolid es una ciudad pequeña en cuanto a relaciones y se podría decir que la mayor parte de sus habitantes tiene algún vínculo con la Semana Santa (con cofradías, si no directamente con las bandas): familiares, amigos, vecinos o conocidos.

El desarrollo del trabajo de campo me ha llevado a considerar cómo influye o en qué medida afecta a la “vida cotidiana” de la actividad de Semana Santa el hecho de que alguien se haya incorporado a ella con un nuevo papel, el de investigador, que en ocasiones es simplemente observador y otras veces es participante. Considero que el conocimiento de la existencia de este estudio ha tenido, en general, una acogida favorable entre las cofradías, por el hecho de que se encuentran también inmersas en procesos de reflexión sobre la presencia musical en las procesiones, y de acción al respecto.

La actitud de los agentes cuando alguien se presenta directamente a ellos, en la sede de la cofradía o en el lugar de ensayo de la banda, es normalmente abierta y cordial. En los momentos iniciales algunos resultaban sorprendidos de que hubiera quien se interesase por su música, y en otros casos lo tomaban como algo más familiar si alguno de sus miembros había elaborado algún trabajo escolar sobre el tema. En todo caso, a lo largo del tiempo en que se ha desarrollado la investigación, esta situación ha cambiado ligeramente. En ocasiones de forma negativa, debido, sin duda, a los conflictos y rivalidades que surgieron entre bandas; pero en general he observado una notable apertura en este medio, en principio notablemente cerrado. A esta apertura han contribuido, sin duda, las iniciativas de fomento y difusión de la música de procesión así como los procesos de cambio experimentados en la propia práctica.

Los componentes de las bandas muestran muy buena disposición a colaborar, aceptan y responden a las preguntas con naturalidad y añaden comentarios espontáneamente porque a casi todos les gusta hablar de su actividad. Por eso encontré extraña la oposición -nunca directa- de alguna banda a

proporcionar información, a pesar de intentar obtenerla de ellos por diferentes medios. Evidentemente, cada banda tiene su propio carácter y modo de conducirse, y algunas actitudes o comportamientos sólo se entienden cuando se ha adquirido un cierto conocimiento de ellas.

También se me ha ofrecido la posibilidad de acceder y consultar la documentación de las cofradías, así como las partituras y otros materiales musicales cuando ha sido el caso. Sólo en este sentido he percibido en contadas ocasiones una cierta resistencia y he recibido alguna negativa, probablemente motivada por la desconfianza respecto al uso que se va a hacer de las partituras.

A este respecto, he de hacer notar la influencia que, inevitablemente, ejerce en el desarrollo del trabajo de campo la identidad del observador y la idea que los agentes se hacen del mismo. Concretamente, puedo referirme a la identidad de género, puesto que en el contexto de las cofradías y las bandas de Semana Santa, la presencia masculina es todavía dominante (aunque no siempre mayoritaria), y exclusivamente masculina en el Clero, y aún en el Ejército. He tenido ocasión de comprobar que el hecho de ser una mujer incide positivamente en el plano relacional y favorece la disposición de los informantes a colaborar en lo que sea posible. Y aun cuando los efectos han sido principalmente favorables, del mismo modo han surgido también algunos inconvenientes, pero han sido mínimos. Sin embargo, no considero que este aspecto haya tenido mayor repercusión que otros (Babiracki 1997).³¹ Ni las condiciones del contexto ni las características de la investigación han hecho que la identidad de género haya adquirido un protagonismo particular.

En cuanto a los informantes, el porcentaje de mujeres que han participado es mucho menor que el de hombres. Esto se debe simplemente a la proporción numérica que he mencionado un poco más arriba, ya que los informantes han sido buscados en función de su papel en la actividad musical o cofrade en general, según haya sido el caso, independientemente de que pertenezcan a uno u otro género (evidentemente, en el caso de la banda femenina de la Piedad, la entrevistada principal ha sido una mujer).

³¹ (...) *Gender was only one of many factors that shape my experience. Age, status, race, language, education, physical appearance,, political ideology, concepts of individual and group, and many other factors, all of them, interconnected, contributed* (Babiracki 1997: 126).

El que alguien presente al observador en el grupo simplifica notablemente los trámites de la toma de contacto y de ubicación en el espacio de la cofradía o de la banda. En este sentido es importante contar con algunos “informantes clave” (Taylor y Bogdam 2000: 61), personas que están introducidas en los escenarios a los que queremos acceder y que poseen un extenso conocimiento del tema, todos por la experiencia que de él tienen, y algunos además porque el gusto y el interés les lleva a ampliar ese conocimiento.

Hay que tener en cuenta que por lo general la cofradía forma parte importante en la vida de sus integrantes, y muchos mantienen la actividad en relación a la Semana Santa durante todo el año: en la junta directiva propia o en la de cofradías, preparando la música, contactando con cofrades de otras poblaciones, etc.

Así pues, este tipo de informantes resultan de gran ayuda por su pertenencia al contexto de estudio como agentes, por facilitar relaciones y contactos con otros informantes y por la amplia información que pueden aportar. En mi caso tengo que mencionar a Antonio Campomanes, quien llegó a convertirse en un auténtico cómplice del trabajo sin interferir en él en absoluto. En el apartado de fuentes hago referencia más concreta a los informantes que me han aportado datos para la realización de este trabajo.

2. 3. 2. LOS ESPACIOS

Los momentos y lugares de referencia para contactar con los actores, tanto personalmente como a través de intermediarios, fueron los ensayos previos a la Semana Santa, los acontecimientos diversos en los que participan bandas de cofradía, (como homenajes a las imágenes y otros actos religiosos particulares de cada hermandad, encuentros de bandas) y naturalmente también la propia sede de la cofradía, donde se suele dar la ocasión de conversar también con los miembros de la misma que no pertenecen a la banda. Son ellos quienes aportan datos respecto a la organización y asuntos generales de la hermandad. Con los primeros hablamos de las cuestiones musicales en relación a la banda, de la gestión interna de la

formación y, en general, de aspectos muy variados que derivan de la propia conversación.

No obstante, el sistema de abordar a las bandas en los ensayos sin previo aviso no siempre dio buenos resultados, ya que aunque se efectúen en lugares públicos a veces da la sensación de estar invadiendo un espacio ajeno; y en cierto modo así es, porque a pesar de tener asumido el ensayar en la calle, ante la imposibilidad de hacerlo en sitios más apropiados, cada grupo localiza su espacio propio. Por eso decidí para ocasiones sucesivas contactar primero con ellos y consultarles antes de asistir a los ensayos. En estos casos, algunos de los informantes propusieron precisamente los lugares y horarios de ensayo para el encuentro y la realización de las entrevistas, ya que, entre otros motivos de índole práctica, consideraban que estos momentos eran muy adecuados para el conocimiento del funcionamiento de la banda.

El encuentro con los informantes clave es mucho más flexible en lo que se refiere a lugares y horarios, por lo general se puede contar con ellos en cualquier momento, incluso sin previo aviso.

2. 3. 3. ENTREVISTAS

Las entrevistas se basaron en un guión previo pero no se llevaron a cabo de manera cerrada o en forma de cuestionario propiamente dicho, sino que se establecía un diálogo libre partiendo de preguntas concretas sobre los datos que me interesaba conocer, como la formación de la banda, su origen, el número, sexo y edad de los componentes, el tipo de instrumentación que utilizan y su repertorio, sus modos de trabajo y de intervención en la procesión, normas de organización, etc.³² Estos datos específicos constituyeron el punto de partida y, como explico un

³² El cuestionario básico sobre el que se desarrollaron las entrevistas contiene los siguientes puntos:

- Fecha de fundación
- Procedencia: militar, de otras organizaciones o instituciones, o formada en la propia cofradía
- Composición:
 - Número de integrantes, sexo y edad de los mismos
 - Normas y modo de ingreso, selección
 - Conocimientos musicales
 - Instrumentación: tipo y número de instrumentos, distribución en voces
- Organización:

poco más adelante, la información que derivaba espontáneamente de la conversación completaba otros muchos aspectos importantes.

Tuve ciertas dudas sobre cómo abordar las cuestiones musicales técnicas con personas cuya competencia musical es fundamentalmente práctica,³³ sobre todo porque ignoraba el grado de conocimiento de aquéllos acerca de la terminología académica y, además, yo misma desconocía su vocabulario particular. Opté por exponer las preguntas definiendo con la suficiente precisión los elementos sobre los que necesitaba información, evitando utilizar términos técnicos hasta ir aprendiendo los suyos, con el fin de propiciar una comunicación más fluida.

Respecto a las cuestiones más generales, comprobé que plantearlas de una manera abierta concedía mayor libertad a los entrevistados (a pesar de mi tendencia inicial a dirigir en cierto modo las respuestas, cosa que paulatinamente fui dominando) y beneficiaba al desarrollo de la entrevista. A medida que se iba creando una cierta confianza, o en sucesivos encuentros, los protagonistas manifestaban por propia iniciativa sus pensamientos y opiniones sobre la música, sobre su actividad y la de otros, sobre las relaciones con su cofradía, con otras bandas, los posibles conflictos, etc.

-
- En relación a la cofradía
 - o Normas de funcionamiento interno
 - o Gestión económica, propiedad de los instrumentos
 - o Indumentaria: en relación al resto de cofrades, en relación al resto de las bandas
 - Ensayos: dónde, cuándo y durante cuánto tiempo ensayan; cómo se desarrollan los ensayos
 - Aprendizaje: sistemas de enseñanza y aprendizaje, orales y escritos; uso de partituras
 - Repertorio:
 - Estilo(s) de repertorio
 - Procedencia y criterios de selección: herencia, gusto, imitación, moda
 - Número de piezas que lo componen, proporción de los distintos tipos
 - Preferencias, orden y frecuencia de interpretación de marchas
 - Espacios y lugares determinados para piezas concretas, la improvisación, el silencio
 - Actuación:
 - En la procesión: normas de intervención en las procesiones, ubicación, lugar y forma de disposición de los instrumentistas; movimiento: aspectos de gestión espacial y del movimiento estático y en marcha; rituales de apertura y cierre de procesión y/o salida e ingreso a la sede; características en función del momento de la procesión y en relación con los distintos espacios urbanos
 - En otros actos, dentro y fuera de la Semana: de la propia cofradía, encuentros, certámenes, conciertos de bandas

³³ La utilización de un determinado sistema musical no implica el conocimiento de sus principios teóricos; el uso, la actividad musical, es en este caso primordial y conduce a la creación de un lenguaje propio que cubre las necesidades de la práctica.

Efectivamente, en el transcurso de las conversaciones se pone también de manifiesto, de manera más o menos explícita, la valoración que los agentes hacen de su actividad y con qué criterios, qué aspectos consideran más importantes y cuáles menos, su disposición hacia los cambios y cómo los consideran. Y en otro orden de cosas, los niveles de jerarquía existentes: la que se da por tradición y está ligada a la de la cofradía, y la que deriva de la habilidad o el conocimiento musical, que normalmente está supeditada a la anterior, si es que se acepta. Asimismo el estatus de los integrantes -o grupos de integrantes- en razón de una determinada cualidad: los niños, las mujeres, los jóvenes, los que “saben música”.³⁴

También hay una serie de entrevistas que fueron realizadas de modo un tanto diferente: las conversaciones con los informantes clave, las que tuvieron lugar con colaboradores diversos acerca de asuntos de carácter general sobre cofradías, procesiones o Semana Santa y las efectuadas para elaborar los estudios de caso que aparecen en el capítulo siguiente. En ellas son los protagonistas los que exponen directamente su actividad, opiniones y conocimientos, indican expresamente lo que consideran relevante, explican e incluso analizan sus motivos para hacer lo que hacen. En general hablamos de los temas que surgen en el diálogo, si bien éste parte de preguntas precisas acerca de algunos aspectos.

2. 3. 4. GRABACIONES

El registro de los datos obtenidos de la conversación lo hice mediante anotaciones directas y a veces grabando las entrevistas, si los informantes estaban de acuerdo. En entrevistas improvisadas y cuando el ambiente no parecía propicio o el momento no era oportuno, trataba de memorizar toda la información posible para anotarla más tarde.

Las grabaciones destinadas a la transcripción las he obtenido siempre directamente de la representación, algunas durante la Semana Santa de 1996 y en 1997 prácticamente en su integridad. En años sucesivos, hasta 2003, los registros

³⁴ Utilizo esta expresión en el mismo sentido en que la usan los agentes. El concepto de “saber música” es el que impera en nuestra sociedad, se asocia al conocimiento de la teoría y la práctica musicales, especialmente la lectoescritura. En el capítulo dedicado a la música se amplía esta idea en relación a la actividad de las bandas.

fueron complementarios de los anteriores o de nuevos eventos en su caso, las de 2004 y 2005 han sido también completas, dentro de lo posible. Finalmente en 2006 he recogido, mayoritariamente en vídeo, los aspectos adicionales a los objetos sonoros, que he considerado interesantes o necesarios.

En los lugares de ensayo realicé también unas pocas grabaciones que en general no he tomado como referencia para la transcripción ya que el hecho de que haya un observador hace que se cree una situación poco natural. A veces es inevitable ser elemento de distracción porque en los ensayos no suele haber espectadores, salvo las familias de los pequeños, que se quedan a esperarlos. En cualquier caso es muy probable que en tales circunstancias las bandas toquen lo que saben mejor, o lo que más les gusta; prefieren no arriesgarse a cometer errores ante un extraño. Por todo esto consideré que las visitas a los ensayos debían ser sólo las estrictamente necesarias.

Realicé las primeras grabaciones en cinta de audio con un aparato portátil y, aunque no era de gran precisión, el sonido resultante permite perfectamente la transcripción, si bien a veces la coincidencia de ruidos del ambiente (tráfico, personas), de bandas, o de músicas diferentes (bandas y megafonía), puede causar alguna dificultad. Las grabaciones más actuales las registré en minidisc y posteriormente fueron pasadas a soporte CD. Obviamente ofrecen una calidad mayor de sonido y además resisten mejor el paso del tiempo.

El registro sonoro ha sido completo en la medida de lo posible y con mínima selección en algunas ocasiones y mucho más concreta en otros momentos, en función de los criterios y objetivos del trabajo en cada una de sus fases.³⁵ Lógicamente, no es viable asistir a procesiones simultáneas, por lo que realicé una planificación previa para un mejor aprovechamiento del tiempo. Elegí los desfiles en función de sus posibles características peculiares, de la intervención de unas u otras bandas o bien de la especificidad del repertorio. Las procesiones que dejaba de presenciar eran las que no presentaban rasgos destacables según el criterio anterior, siempre teniendo en cuenta que conocía de antemano su carácter y desarrollo. De todas formas, casi siempre fue posible observar, al menos, algún fragmento de ellas

³⁵ *Es importante tener presente lo que se busca y se incluye, pero también lo que se rechaza, ignora o excluye, porque estas fronteras -u horizontes, puesto que dependen de la visual que poseemos o elegimos- delimitan nuestro objeto de estudio (Cámara 2004: 379).*

y en caso contrario recababa información de otras personas que hubiesen participado.

Siempre he tratado de recoger estructuras completas de interpretación. En el caso de las improvisaciones (que no tienen determinada una duración concreta) el tiempo de grabación es variable según el contexto: periodos breves entre marchas, intervalos largos por ausencia de intervención de cornetas, espacios de inactividad del solista, etc. En cualquier caso, siempre me aseguré de que los registros tuvieran la extensión suficiente como para permitir observar sus características.

Por otra parte, algunas veces las propias circunstancias imponen la selección: cuando la multitud de asistentes impide el paso o el acceso a ciertas zonas, de modo que el sonido se aleja y pierde calidad, cuando los ruidos ambientales interfieren en la audición de la música o la acumulación de estímulos acústicos obstaculiza la identificación individual de los mismos con claridad. En estas ocasiones considero que la grabación puede servir como ejemplo de paisaje sonoro conformado por la situación espacial y temporal, pero evidentemente no es válida para efectuar una transcripción de piezas del repertorio.

En las grabaciones complementarias el objetivo principal fue, como he indicado, registrar hechos nuevos o bien verificar aspectos dudosos. Además realicé otras grabaciones para comparar versiones de la misma pieza en la interpretación de una sola banda o por parte de varias, o para identificar posibles diferencias o novedades de un año a otro en cuanto a ejecución, repertorio o sonoridad.

En la propia grabación incluía siempre una serie de indicaciones breves pero de gran utilidad a efectos prácticos: fecha completa, día de la semana, nombre de la procesión y de la banda o bandas participantes (en este último caso señalaba, como es lógico, el momento de intervención de cada una). Asimismo, si la grabación era fragmentada, hacía constar la identificación de cada uno de los intervalos.

Simultáneamente anotaba las características tanto generales como específicas de la procesión y del contexto, las circunstancias habituales y las imprevistas, y todos los aspectos de la representación relativos al sonido y a la música, sobre todo los elementos visuales complementarios de la ejecución musical, también la transcripción directa de algunos motivos o fórmulas rítmicas y comentarios al respecto.

También tuve en cuenta la representación visual de la puesta en escena, para lo cual tomé unas cuantas fotografías y algunos conocidos me cedieron otras tantas. Consideré oportuno efectuar además una serie de grabaciones en vídeo de diversas procesiones a partir de la Semana Santa de 1998, centrándome especialmente en acciones concretas propias del hecho musical.

He de reconocer que el resultado técnico a veces deja que desear, pero la imagen como documento es válida, ya que evidentemente es de este modo como mejor se puede apreciar el hecho en conjunto: los agentes en la procesión, el escenario principal, la indumentaria, los instrumentos, los gestos visuales y, en definitiva, la interpretación con su sonido propio.

Efectivamente, la visualización posterior de los registros en vídeo ofrece una perspectiva distinta a la que se obtiene al escuchar el sonido privado de la imagen y es útil contrastar los resultados de las grabaciones efectuadas con técnicas diferentes.

2. 4. PROCESAMIENTO Y ANÁLISIS DE LOS MATERIALES

Como he indicado anteriormente, al mismo tiempo que efectuaba la recogida de material llevé a cabo la codificación y elaboración de los datos obtenidos en el campo, así como la búsqueda y el estudio de la bibliografía y la documentación de todo tipo ya descrita.

Realicé la transcripción a partir de las grabaciones de la interpretación directa en la procesión, haciendo constar los datos referentes a la misma y a los intérpretes, así como cualquier observación oportuna, en su caso. De manera simultánea fui elaborando el análisis formal y el comentario de los aspectos interpretativos y anotando los aspectos dudosos para consultar posteriormente, bien a los mismos intérpretes o bien en otras fuentes.

Asimismo, recopilé una serie de partituras representativas, que únicamente corresponden a la música vocal académica y a las marchas de creación e incorporación más reciente, puesto que el resto se han transmitido oralmente y se han preparado e interpretado de oído.

Contando con la música escrita, clasifiqué el repertorio en los apartados siguientes, según su presencia en la procesión. Esta clasificación ha servido de base para la organización de los aspectos musicales en este documento.

- Música instrumental
 - improvisación
 - marcha ordinaria, ligera, la que se emplea en la incorporación a la procesión y vuelta a la sede
 - marcha de procesión, lenta, que constituye el grupo más amplio
 - piezas asignadas a un momento determinado: salida y/o entrada de las imágenes principales
- Música vocal:
 - piezas interpretadas en puntos concretos de la procesión
 - piezas interpretadas en el transcurso de la procesión

De los aproximadamente 150 ejemplos transcritos y las partituras recogidas he seleccionado algunos que he considerado representativos de cada uno de los grupos anteriores para la realización de este trabajo, he revisado las transcripciones y efectuado el análisis correspondiente, con los resultados que se reflejan más adelante.

Como ya indiqué en párrafos precedentes, una parte importante de esta fase del trabajo es la labor de contraste de algunos de los datos proporcionados por los informantes en el trabajo de campo (tales como fechas, referencias de las piezas que tocan, hechos actuales y de otras épocas) con las fuentes documentales disponibles. Algo similar sucede cuando en fuentes distintas se encuentran datos contradictorios. Esta tarea ha resultado en ocasiones muy laboriosa, pues es relativamente fácil encontrar referencias aisladas y concretas pero la continuidad no es precisamente una de las características de la información existente sobre el tema (me he referido ya a la dispersión de las fuentes). Asimismo, teniendo en cuenta la multiplicidad de aspectos de estudio y la interrelación de todos ellos, a veces es posible hallar soluciones en los lugares más inesperados.

Finalmente, la redacción y sus necesarias revisiones han constituido el último paso para dar forma a este documento.

CAPÍTULO 3

CONTEXTO SOCIAL Y ÁMBITO DE REPRESENTACIÓN MUSICAL: COFRADÍAS Y PROCESIONES

CAPÍTULO 3

CONTEXTO SOCIAL Y ÁMBITO DE REPRESENTACIÓN MUSICAL: COFRADÍAS Y PROCESIONES

En este capítulo voy a abordar el análisis del contexto de producción de la música de procesión, considerando, por una parte, el agente humano que lo protagoniza, y por otra el espacio organizado en que se desenvuelve; es decir, respectivamente las cofradías y sus bandas y/o las músicas que seleccionan, y la procesión.

El sonido que presentan las hermandades en los desfiles, ya sea producido por sus propias bandas o por grupos contratados, es elegido individualmente por cada una de ellas, y es reflejo de su correspondiente carácter. Por eso creo que es importante aportar previamente información general acerca de estas comunidades: sus orígenes, componentes, organización interna. Incluyo al final la relación completa de las cofradías mencionando los datos particulares de cada una, como su fecha de fundación, su sede, los rasgos que los identifican exteriormente: vestimenta, símbolos, pasos, prestando atención especial a la música.

La información que aparece en el presente bloque me ha sido proporcionada en gran medida por los propios cofrades y ha sido cotejada con las fuentes bibliográficas, los numerosos textos existentes sobre la Semana Santa. De éstos he obtenido, asimismo, otra parte de las referencias.

También me han resultado útiles, en aspectos puntuales, los boletines informativos que editan periódicamente las cofradías, los programas publicados por la Junta de Cofradías y el Ayuntamiento de Valladolid, así como las guías informativas

que acompañan a la prensa local en tales fechas, editadas por los mismos diarios. En estos documentos aparecen fundamentalmente noticias sobre las actividades de las cofradías en tiempo de Cuaresma, Semana Santa y Pascua, y convocatorias para las mismas, pero además contienen datos sobre su historia, sus características, e información práctica en general sobre la celebración en la ciudad.

Por otra parte, además de los contenidos descriptivos, he incluido también la opinión de los protagonistas en relación a muchos de los puntos en que he organizado este apartado, pues considero que contribuye a la comprensión de la vivencia real y actual de la Semana Santa dentro de las hermandades.

3. 1. COFRADÍAS

La gestión de la celebración de la Semana Santa en Valladolid corresponde por entero a las cofradías, aunque en ciertos aspectos intervienen también las autoridades eclesiásticas, la corporación municipal y otras instituciones públicas y privadas. Cada una de las hermandades se ocupa de la parte que le corresponde en las actividades de la Semana, y la Junta de Cofradías de Semana Santa, creada en 1946 con el nombre de Junta pro Fomento de la Semana Santa, es la que coordina los actos conjuntos o que atañen al colectivo, tal como he reseñado en el apartado de fuentes.

He seleccionado una serie de aspectos que definen a grandes rasgos cómo son y cómo funcionan las cofradías vallisoletanas. La existencia de elementos comunes entre ellas (organización, uniformidad, actividad) permite la descripción conjunta, si bien expongo también las diferencias principales. Se trata de confeccionar un marco de referencia que permita establecer la relación entre la práctica musical y el contexto en que se desarrolla.

3. 1. 1. APUNTES HISTÓRICOS

Presento brevemente algunos datos cronológicos que permitan enmarcar el actual hecho asociacionista en relación a la Semana Santa en Valladolid, con el fin de situarlo en las circunstancias de su nacimiento y en las directrices de su trayectoria, pues no responde al objetivo de este trabajo la elaboración de una historia sobre el tópico, ya ampliamente realizada, por otra parte, en muchas de sus vertientes.¹ En todo caso, estas notas son complementarias de las que aparecen más adelante en relación a la música.

Excepto las antiguas cofradías penitenciales, cuyos orígenes se remontan al siglo XV, las hermandades actuales se fundaron a partir de la segunda década del siglo XX, impulsadas por la reforma de la celebración que puso en marcha hacia el año 1920 el

¹ Este tipo de información se completa muy ampliamente en los estudios históricos y artísticos existentes. Véase el apartado correspondiente en el capítulo de Fuentes.

arzobispo Remigio Gandásegui junto a otras personalidades destacadas de la ciudad: Francisco de Cossío, por entonces director del Museo Provincial de Bellas Artes, y Juan Agapito y Revilla, arquitecto municipal e historiador. Su idea era recuperar una serie de esculturas olvidadas en los sótanos del museo mencionado (hoy Museo Nacional de Escultura) para las procesiones, y renovar así el esplendor de la Semana Santa vallisoletana, que contaba con una importante tradición en estos actos, a la vez que fomentaba el fervor y la participación de los ciudadanos en los eventos religiosos.

De entonces en adelante empezó a encomendarse a diversos grupos el acompañamiento en procesión de las imágenes y pasos que se habían logrado restaurar, y de ahí surgieron las nuevas cofradías, formadas a partir de grupos religiosos y/o profesionales, generalmente de jóvenes. Es el caso de la Juventud Obrera Católica, las Congregaciones Marianas de San Estanislao de Kostka y San Luis Gonzaga, el regimiento de Artillería, la Hermandad Ferroviaria, las Juventudes Josefinas, y aunque la mayor parte de estas asociaciones hayan desaparecido y las cofradías se desligaran de ellas mucho tiempo atrás, todavía se les suele conocer por los nombres de aquéllas: “los artilleros”, “los luises”, “la JOC”.

La configuración de las cofradías en el presente es heredera de aquella reglamentación de Gandásegui, aun con las naturales transformaciones derivadas del paso del tiempo y los hechos históricos, que a este respecto han tenido una influencia decisiva. Efectivamente, desde aquellos años 20 hasta entrados los 80 del siglo XX, el fenómeno de la Semana Santa se desarrolló fundamentalmente siguiendo el guión marcado por las instituciones tanto religiosas como gubernamentales, con especial intensidad durante la época de la dictadura, en que las relaciones Iglesia-Estado eran sumamente estrechas. Paulatinamente se fue diluyendo la presencia de las autoridades y la comunidad de fieles ocupó su lugar.

En el presente las hermandades, como comunidades de fieles católicos, se constituyen conforme al *Directorio de las cofradías de Semana Santa* vigente, promulgado por el arzobispo José Delicado en 1991. Este documento está basado en las directrices generales del derecho canónico respecto a las asociaciones religiosas y elaborado

siguiendo el carácter específico de la Semana Santa vallisoletana. En él se definen las cofradías como

... asociaciones de fieles erigidas canónicamente con el fin principal de promover el culto público a los misterios pascuales del Señor, pasión, muerte y resurrección, y también a la Eucaristía y a la Sma. Virgen María; lo cual se consigue mediante el ejercicio de ciertas obras de piedad y de apostolado, que tienen su expresión culminante en los actos litúrgicos del templo y en las procesiones al servicio de la religiosidad popular (Directorio de las cofradías de Semana Santa 1991: 69).

Obviamente la institución eclesiástica tiene un peso específico en este hecho, en el ámbito normativo doctrinal y litúrgico. Sin embargo, ahora el protagonismo recae principalmente en las cofradías y sus componentes, quienes diseñan la realidad de la celebración a través de su vivencia y de sus formas de organización y funcionamiento.

3. 1. 2. FORMACIÓN Y ORGANIZACIÓN INTERNA

En la actualidad, con independencia del origen de las cofradías, el acceso a estas es generalmente libre; sólo es necesario presentar una solicitud, aceptar las normas, adquirir el hábito y los objetos complementarios de la cofradía y abonar la cuota correspondiente.

Todos los miembros deben respetar la normativa de la cofradía en lo que respecta al funcionamiento y a los actos de la misma, tanto en Semana Santa como fuera de ella: la uniformidad en la indumentaria, la asistencia y actitud en las procesiones, la no asistencia a las que la cofradía desautorice, la participación en los cultos y otros actos religiosos propios. Uno de los eventos más significativos es el de imposición de medallas a los nuevos cofrades, que se celebra en las hermandades cada año en fechas próximas a la Semana Santa, un acto en el que suele participar toda la cofradía y que acompaña también la banda y, si es el caso, otras agrupaciones musicales, normalmente coros, vinculados a la cofradía o a su iglesia sede. De igual forma, las cofradías

organizan ocasionalmente actividades culturales y de ocio abiertas a la participación de sus miembros, familiares y amigos.

Las cofradías se rigen por estatutos propios aprobados por el arzobispado. Tienen una organización democrática: se gobiernan por medio de una junta directiva (cabildo, junta de gobierno) elegida por todos los cofrades mayores de 18 años, compuesta comúnmente por las funciones (también la denominación de los cargos puede variar) de presidente y vicepresidente, secretario y vicesecretario, tesorero y vicetesorero, y vocales, si bien algunas cofradías contemplan además otros cargos. También es miembro de la junta directiva el consiliario (capellán, asistente eclesiástico), no elegido directamente por la hermandad, sino nombrado por el arzobispo. A veces cada uno de los vocales pertenece a una sección determinada, a la que representa, y en todo caso suele existir delegación de los diferentes grupos que forman las hermandades.

Ocurre lo mismo con respecto a la banda. Hay un representante de ella en la junta directiva, el vocal o delegado de banda, pero si no fuera así, el cabo o director asiste a las reuniones, especialmente a aquellas en las que se traten temas relacionados con ella. De todas formas, siempre hay alguna persona que actúa de intermediario entre banda y cofradía.

El presidente es también llamado en algunos casos, según la tradición de la cofradía, hermano mayor, alcalde, hermano ministro, mayordomo. El cargo de hermano mayor puede ser también honorífico, concediéndose a un personaje destacado o a algún miembro de la cofradía por motivo especial. Los demás componentes reciben, por lo general, el nombre de cofrades, numerarios e infantiles los hombres y niños, y hermanas de devoción (*manolas*) las mujeres y niñas, en este caso siempre que vayan vestidas de negro y con la mantilla española típica. No obstante, desde el año 1987 en que se admitió la participación femenina como cofrades, es decir, con hábito y capirote, no se hace distinción en la denominación de los hombres y las mujeres que eligen esa opción.

Algunas hermandades se ordenan internamente en secciones diversas, que, o bien responden a criterios de edad o sexo, o bien cumplen funciones u ocupan

posiciones específicas en la cofradía y/o en la procesión: sección infantil, juvenil, hermanas de devoción (manolas), camareras, comisarios/mayordomos, andas, banda. Lo más común, no obstante, es que haya convocatorias abiertas para que los cofrades que lo deseen se ofrezcan a realizar actividades tales como portar insignias o estandartes, llevar los pasos, etc. Según las opiniones de muchos, esto es lo propio de una hermandad, ya que, aunque las secciones pueden resultar convenientes a efectos organizativos porque aseguran la disponibilidad de personas para el cumplimiento de las funciones necesarias, consideran que también pueden contribuir a que surjan diferencias entre grupos.

La gestión de las cofradías funciona como la de toda sociedad, de hecho los mismos cofrades admiten que a veces existen equipos encontrados, como un gobierno y su oposición, y con frecuencia las decisiones que toma una junta directiva durante su periodo de mandato dejan de tener vigencia cuando el grupo contrario ocupa su lugar. Del mismo modo, se pueden apreciar diferencias en la organización, a todos los niveles, según el carácter de la junta directiva.

En este sentido también, la cofradía, como comunidad inserta en la sociedad, refleja el estado y características de ésta. Algunos grupos directivos (no necesariamente de una edad avanzada) consideran que la decadencia de los valores tradicionales afecta a la convivencia y al funcionamiento de la hermandad. Observan que existe una evidente falta de compromiso, participación y colaboración por parte del sector juvenil; el individualismo y el escaso respeto a las instituciones (familiares, sociales, religiosas o culturales) que acusan en los jóvenes se refleja también en su comportamiento dentro de la hermandad, y por eso se manifiesta una cierta preocupación por el relevo generacional.

Por el contrario, se da también el caso de grupos jóvenes que trabajan por la cofradía, pero encuentran la oposición de los mayores a sus iniciativas. Sin embargo, hay que destacar igualmente la presencia de personas muy jóvenes en algunas juntas directivas, y el importante papel que han desempeñado en situaciones difíciles. En cualquier caso, la realidad demuestra que en las hermandades que avanzan impera la

comunidad de ideas y la colaboración, más allá de las diferencias de años. En ellas, además, se suele otorgar una atención especial a los niños y a su formación como cofrades en esta misma línea.

3. 1. 3. RÉGIMEN ECONÓMICO

Todas las cofradías se autofinancian y gestionan individualmente su tesorería. Cuentan con dos fuentes principales de ingresos, los que se generan en la misma cofradía y los que obtienen de las instituciones locales, y puntualmente pueden percibir otras ayudas.

Los ingresos propios proceden fundamentalmente del abono de las cuotas de los asociados y de la venta de objetos elaborados para tal fin: revistas sobre la cofradía y publicaciones varias, documentos audiovisuales, fotografías de las imágenes y pasos, llaveros, insignias, boletos de lotería en Navidad y otros sorteos. Otra parte de los ingresos es la que constituyen las aportaciones voluntarias y donativos de diversa procedencia: de los mismos cofrades y de los asistentes a los cultos o visitantes de la iglesia sede en los días de apertura al público, o bien de entidades benefactoras.

Una vez terminado el ejercicio anual, está estipulado que reciban también la parte correspondiente del presupuesto que el Ayuntamiento designa para la Junta de Cofradías. Esta cantidad es variable, dependiendo de los gastos que ésta tenga cada año, pero es igual para todos, ya que excepto un porcentaje que queda de reserva, el resto se reparte equitativamente. Actualmente la Junta ha suprimido esta aportación, con la intención de invertir la parte destinada habitualmente al reparto, en el proyecto de construcción o adquisición de un lugar de uso colectivo para guardar durante el año las carrozas en las que se asientan los pasos para salir en procesión.

Asimismo, los gobiernos provincial y regional y algunas entidades privadas suelen otorgar también subvenciones. Algunas hermandades solicitan el patrocinio de éstas para la realización de actividades puntuales, normalmente de carácter cultural: organización de conciertos, exposiciones, publicaciones especiales o, como ha sido el

caso últimamente, la edición de un disco. No obstante, lo más habitual es la instancia a la Diputación provincial para que subvencione la actuación de bandas de música en algunas procesiones.

Las cuotas anuales que aportan los cofrades son reducidas, en la mayoría de las hermandades se ha ido actualizando recientemente y su cuantía oscila entre los 12 y 20 euros; el máximo se encuentra en torno a 50. Las hermandades reconocen que las cantidades, consideradas individualmente, son exiguas, pero se tiene en cuenta el elevado número de familias que integran las cofradías y lo que puede suponer para ellas el pago único de la cuota conjunta de varios miembros. Por otra parte, algunos cargos de dirección conllevan la obligación de hacerse cargo de determinadas aportaciones a la cofradía.

El desembolso inicial al ingresar en una hermandad es considerable para una economía media, puesto que cada uno debe costearse el hábito y complementos de la indumentaria, así como el escudo y medalla de la cofradía. La cantidad invertida en estos efectos sí puede llegar a presentar notables diferencias, dependiendo de las calidades de los tejidos y el material de las medallas.

El gasto que realizan las cofradías va dirigido habitualmente a la financiación de las necesidades propias: adquisición de enseres, objetos ornamentales para el montaje de las procesiones, y otros, como hábitos, instrumentos musicales; restauración de imágenes, realización de nuevas tallas, encargo de artículos para la venta, contratación de músicos, edición de publicaciones, además del mantenimiento de la sede. Asimismo, destinan parte de los ingresos al cumplimiento de sus funciones de caridad y penitencia. La distribución de los presupuestos para cada uno de los fines mencionados varía mucho de unas hermandades a otras, en función, por ejemplo, de que sean o no propietarias de la iglesia sede (en caso de no serlo, del grado de colaboración económica con la iglesia a la que están adscritas) y de los pasos, o de si la compra de objetos está exclusivamente a cargo de la cofradía o participan en un cierto porcentaje.

En el plano económico también se manifiestan desacuerdos: hay cofrades que consideran suficiente la cantidad aportada como cuota y hay quienes entienden que el compromiso del cofrade debería ser mayor también en este sentido. De igual forma, es

importante llegar a un consenso con respecto al destino del dinero de la cofradía, en qué se invierte y qué cantidad se asigna a cada concepto. No obstante, aunque siempre pueda existir alguna crítica, los miembros valoran positivamente la gestión de los recursos cuando comprueban que contribuye a mantener en buenas condiciones el patrimonio general de la hermandad y a mejorar su imagen.

Como expongo más adelante, la economía incide también en aspecto musical. Por lo general éste no se encuentra entre los conceptos prioritarios de gasto. De hecho, son escasas las cofradías que invierten parte de su presupuesto en la música de sus procesiones. Lo más frecuente en este sentido es hacer uso de las posibilidades de subvención de las entidades locales (concretamente de la Diputación Provincial) para este fin o bien solicitar la colaboración de grupos que por razones diversas no requieran reconocimiento económico (bandas de otras hermandades, músicos profesionales que participan por relación amistosa con la cofradía, etc.), cosa que, efectivamente, tiene sus repercusiones en la caracterización musical de los desfiles.

3. 1. 4. INTEGRANTES

3. 1. 4. 1. Cofrades

El número de cofrades varía en la actualidad de los 180 a los 1750 aproximadamente, según la antigüedad de la cofradía y su carácter. Figuran como miembros de la cofradía los que están inscritos como tales y están al día en el pago de las cuotas, aunque no todos participan en los cultos y actividades de la cofradía - incluidas las procesiones- ni asisten a las asambleas, ni votan. En todo caso, es difícil precisar con exactitud los números ya que, según información de las cofradías, la mayoría de ellas experimentan cambios cada año y, por lo general, suelen anotar altas y bajas en diferente medida. Últimamente, al parecer, la tendencia es mayor al descenso aunque algunas cofradías han crecido.

También es de señalar el hecho de que algunos cofrades lo son de más de una hermandad, y que tampoco es extraño que haya quien vaya pasando de una a otra sucesivamente. Esto se produce por opción individual ya en la edad adulta, y a ello contribuyen, además de las convicciones religiosas e inclinación personales a las imágenes, las relaciones entre cofrades (las amistades, o los matrimonios, a veces llevan a compartir la pertenencia a la cofradía de origen con una nueva, o a cambiar) y, por supuesto, las bandas, que, en los últimos años, debido al cambio de actividad musical, son motivo frecuente de baja en una cofradía y alta en otra diferente.

De todas formas, las personas que se encuentran en estas circunstancias afirman que es fácil integrarse en la nueva cofradía y sienten como propios sus imágenes y símbolos aunque el tiempo de pertenencia sea breve. A esto contribuye también el carácter socializador de la hermandad, que se intensifica cuando se desarrolla una actividad musical, como es la participación en la banda, que requiere implicación considerable y en ella la relación humana adquiere una dimensión especial.

La inscripción como cofrade suele tener lugar en la infancia, de tal manera que por costumbre se es miembro de la cofradía a la que pertenecen los hermanos mayores, padres, abuelos. Las personas que hoy deciden ingresar en alguna hermandad, si no cuentan con tradición familiar, lo suelen hacer por afinidad o amistad con los cofrades, por residencia en el barrio donde se asienta la sede, por devoción a la imagen titular, e incluso por atracción hacia su indumentaria y símbolos.

La motivación religiosa se sobreentiende por el contexto en que se inscriben las hermandades, si bien es evidente que en cierto modo queda oscurecida por la tradición o incluso la costumbre de una práctica asentada con los años. En cualquier caso, lo que sí queda claro es que la vivencia de la religiosidad y la fe católica está “adaptada” a la comunidad de fieles seculares, y en muchos casos se ponen de manifiesto ciertas desavenencias con la norma de la religión oficial,² que a veces les resulta excesivamente rígida o distante.

² El clero achaca a veces a las cofradías la prevalencia de motivaciones y actuaciones ajenas al auténtico sentido religioso de la Semana Santa: ... *La creciente secularización de la sociedad ha hecho que el ser creyente o, mejor, el sentirse Iglesia no es lo que determina la integración de un gran número de personas en una cofradía, sino*

Esto se observa en cofrades de todas las edades aunque es más evidente en el caso de los jóvenes. Muchos de ellos, aunque pertenecen a la tradición católica y han recibido una educación en este sentido más o menos formal (en la familia, en la catequesis parroquial o en la propia cofradía, en la escuela), no participan en los cultos ni observan regularmente las normas eclesiales. Su vivencia en la cofradía tiene más que ver con un sentimiento espiritual o de devoción personal, y con la vinculación afectiva, amistosa, y sentido tradicional de pertenencia al grupo, que con una confesión religiosa estricta.

Por el contrario, hay también quien considera que la participación en una hermandad es una forma “justificada” de expresar la religiosidad individual para quienes, ante el laicismo imperante en la sociedad actual, no se sienten libres para manifestarse abiertamente católicos y practicantes. Este laicismo, junto al cambio en el sistema de valores al que me he referido anteriormente, constituye para algunos una amenaza a la continuidad de la celebración de la Semana Santa. Otros, en cambio, asumen el hecho de que las tradiciones siguen su propia evolución en el contexto en que se dan, y han integrado su vivencia y su condición de cofrades en la sociedad actual.

Mujeres cofrades

Aunque ya han aparecido anteriormente en el texto unos cuantos datos al respecto, me detengo brevemente en la exposición de algunas consideraciones más acerca de la situación femenina en las hermandades vallisoletanas.

En Valladolid, desde 1987 las mujeres pertenecen a las cofradías de Semana Santa como miembros de pleno derecho y con opción de participar en ellas como cofrades, no solamente en calidad de hermanas de devoción y con función de camareras de las imágenes de la Virgen María. En el presente la figura y denominación

difusos componentes de tradición familiar, amistad o pertenencia social que desvirtúan el sentido genuino de este tipo de asociaciones (Cabrerizo 2006: 6-7).

de “hermana de devoción” se ha eliminado o está en vías de desaparición. E igualmente la de “camareras” se encuentra en proceso de integración en las juntas directivas o es ya efectiva. Muchas mujeres manifiestan que su deseo ha sido siempre pertenecer a las cofradías como miembros numerarios y con su indumentaria, puesto que no se sienten atraídas por la figura de hermana de devoción (manola), de ahí que ya antes de aquella fecha intervinieran algunas mujeres en las procesiones con la vestimenta de cofrade, amparadas por el anonimato que ésta proporciona.

Hay que tener en cuenta que la figura de la manola tiene un componente tradicional, y también estético, con el que muchas mujeres no se identifican. Independientemente de las características del vestuario y del origen de la costumbre de utilizarlo, su existencia en el contexto cofrade se asocia más bien a una idea de la mujer ligada a los papeles domésticos y secundarios, que con su pureza y espíritu de trabajo y sacrificio sirve a las necesidades de la familia y de la comunidad.

La presencia femenina se restringía, pues, a la representación de ese papel dentro de la cofradía, y en el exterior se reservaba a determinadas procesiones. Incluso estaba vetada la participación de manolas en la procesión general de la Pasión, cuando precisamente se considera que representan a la mujer de luto que llora la muerte de Cristo. Sin embargo, para compensar esta ausencia se creó la procesión femenina de La Soledad (“de las mantillas”) y hoy día continúa la costumbre en la general: no hay manolas, aunque por supuesto pueden participar mujeres con hábito cofrade.

Por otra parte, como reacción al descenso del número de manolas que salen en las procesiones, han surgido en la actualidad algunas voces de reivindicación de esta figura, si bien se fundamentan solamente en los mencionados criterios estéticos y tradicionales y no parece que sea una preocupación extendida. En cualquier caso, la reducción de miembros en las hermandades que, en términos generales, se está dando en los últimos tiempos, afecta por igual a ambos géneros, y aunque algunas mujeres han pasado de la condición de hermanas de devoción a cofrades, también hay quienes mantienen ambas y participan de una u otra forma según la ocasión.

En todas las épocas ha existido presencia femenina en las hermandades, casi siempre en virtud de su vinculación a un cofrade: padre, hermano, esposo. Es de

destacar que en muchos casos ni siquiera se registraba su acceso o pertenencia a la cofradía, y cuando se hacía era fuera de los listados oficiales y siempre en relación con el cofrade masculino. A partir del levantamiento de la prohibición, su participación es masiva aunque desigual, se observan notables diferencias en el papel y la consideración de las mujeres entre unas y otras cofradías.

El sector femenino de las cofradías es muy numeroso, y su intervención en el curso cotidiano de las mismas es enormemente activo.³ A pesar de esto, su papel sigue estando orientado a las tareas de cuidado del patrimonio -"encargo de la infraestructura"- mientras que la mayor parte de las juntas directivas están constituidas principalmente por hombres -"responsabilidad sobre las estructuras"- (Aleixandre y Fontanals 1992: 15),⁴ y aunque poco a poco ellas se van incorporando a los cargos directivos, normalmente es en posición subalterna. Hasta ahora sólo una mínima parte de las cofradías ha sido presidida por una mujer: la primera fue la de la Exaltación de la Sta. Cruz, seguida por Ntra. Sra. de las Angustias y la Preciosa Sangre, y en este momento la dirección de la cofradía de N. P. Jesús Atado a la Columna sido asumida por una mujer provisionalmente, tras la dimisión de su presidente.

En algunas hermandades se contempla la presencia de mujeres únicamente en las secciones reservadas para ellas, con funciones específicas; como dato particular se puede señalar la existencia en la cofradía de Ntra. Sra. de La Piedad de dos sectores paralelos dentro de la junta directiva, ocupados respectivamente por hombres y mujeres. Según información de la cofradía, esta diferenciación es actualmente simbólica y está a punto de desaparecer de hecho. Al parecer, la demora en la eliminación de las antiguas estructuras está justificada por las dificultades que conlleva la renovación de

³ La capacidad de acción del colectivo femenino vallisoletano es notable en comparación con el contexto cofrade en otras ciudades españolas, hasta el punto de que puede resultar sorprendente para los visitantes que adquieren un cierto conocimiento del funcionamiento interno de las hermandades. Precisamente uno de los informantes consultados, procedente de Zamora, efectuó algunas observaciones en este sentido.

⁴ La cita se refiere concretamente al ámbito religioso, pero la situación reproduce la división social del trabajo marcada por el género en los sistemas patriarcales, que sitúa la actividad masculina en el ámbito público y la femenina en el privado. La labor de las mujeres que acceden a la esfera pública está muchas veces relacionada con las funciones que se asignan a su género en el ámbito doméstico (Green 2001). La cofradía, que como asociación corresponde al espacio público, en la práctica se encuentra a medio camino entre éste y el privado, ya que el fuerte componente de vinculación familiar hace que las estructuras domésticas se reproduzcan con mucha facilidad en la organización de las hermandades.

los estatutos y la reorganización en una sola junta directiva; esto implica la reducción del número de integrantes y, por lo tanto, para algunas personas, la pérdida del estatus adquirido anteriormente.

Del mismo modo, otras cofradías reconocen que actualmente, las mujeres -en especial las pertenecientes a las nuevas generaciones- se muestran con igual o mayor capacidad, iniciativa e interés por la gestión directiva que sus compañeros, pero encuentran limitadas sus posibilidades ante ellos: “hay hombres jóvenes, que por haber participado activamente con sus padres directivos de siempre en la organización de todos los eventos se sienten con privilegio especial para ocupar esos cargos y no permiten que nadie se los pise, aunque desde el exterior se vea una mayor capacidad creadora en determinadas mujeres” (PM).⁵

En general, la convivencia entre ambos sexos es armónica y se desarrolla en ambiente de colaboración pero se mantienen todavía actitudes poco favorables a la incorporación de las mujeres con plena igualdad. Por otra parte, se asume con (asombrosa) naturalidad que la Semana Santa siempre ha sido machista y que en cierto modo todavía lo es, como lo manifiesta el hecho de que en muchas ocasiones ni siquiera se cuestionan las costumbres segregativas que aún permanecen. La cuestión de género apenas suscita interés como tema de debate y esta situación resulta un tanto ambigua ya que parece significar que en algunos casos se ha superado la diferencia, tanto como que en otros apenas se muestra intención por conseguirlo. Se ha creado una situación de *social deception* (Koskoff 1989) que permite el buen funcionamiento del sistema. Más adelante volveré sobre este tema en relación a la práctica musical.

⁵ De aquí en adelante reproduzco algunas apreciaciones textuales de los informantes, incluyendo los nombres o referencias abreviados para evitar sobrecargar el texto y para facilitar la lectura. Como expuse en el apartado de fuentes, no siempre me es posible citar un nombre o la procedencia concreta, en cuyo caso indico una referencia. Cuando aparecen varias citas sucesivas con el mismo origen lo señalo sólo en la última de ellas. Las abreviaturas son las siguientes:

AC: Antonio Campomanes

EM: Elías Martínez

JF: Javier Fernández

PM: Pablo Marcos

T: Raúl Santos “Toledano”

OH: miembros de la banda de la Oración del Huerto en 1999, cuyos nombres no quedaron registrados

3. 1. 4. 2. Bandas

3. 1. 4. 2. 1. Componentes

Las bandas forman sección dentro de la cofradía con el objeto de dotar de acompañamiento musical a los cortejos procesionales y otros actos de la misma, y sus miembros se encuentran en igualdad de condiciones con el resto de los cofrades numerarios. Se rigen por normas contempladas en los estatutos de la hermandad, o bien por reglamentos propios o normas de funcionamiento interno, aprobados por la respectiva junta directiva.

Intervienen en las procesiones con la indumentaria propia de la cofradía, pero, salvo la banda de la Santa Cruz desnuda, que viste exactamente igual que el resto de los hermanos, presentan algunas diferencias: suelen llevar capirote abatido (sin cartón), o capucha, o ir descubiertos, por cuestiones prácticas, ya que lo contrario presenta dificultades a los instrumentistas para la respiración. La banda de la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, que viste uniforme de inspiración militar, es la excepción a esta norma. Asimismo, las bandas visten casi siempre los instrumentos con galas y los símbolos de sus respectivas cofradías.

Las formaciones de cornetas y tambores solían contar con un elevado número de componentes, que es variable pero podía pasar de cincuenta (en algunas se indican hasta setenta). Ahora los conjuntos son menores, de igual forma que se ha visto reducido el número de cofrades. Quienes entran a formar parte de la banda lo hacen del mismo modo que en la cofradía y con motivación similar, casi siempre de niños y por relación familiar o de amistad. En este caso además por interés y gusto musical, aunque no suelen contar con estudios de solfeo o técnica instrumental, por ejemplo, pero sí es frecuente que tengan cierta práctica en el uso de los instrumentos por afición y, en el caso de los varones en épocas anteriores, a veces era afición adquirida en el servicio militar.

Para el ingreso en las bandas se suele requerir un tiempo determinado de permanencia previa en la cofradía. Por otra parte, las plazas pueden ser limitadas. Cuando el cupo de integrantes está completo se abre una lista de espera y los aspirantes se van incorporando a medida que se producen bajas o si se necesita ampliar la banda. En otras épocas, las irregularidades en este procedimiento ocasionaron algún conflicto, cuando la relación de parentesco o amistad permitía a algunos el ingreso sin tener que esperar su turno: “el que quiere entra si es familia de alguno” (T). Esto deriva del modo originario en que se formaron muchas bandas, a partir de grupos familiares: “poco a poco, uno iba metiendo al hermano, al primo y eso, y poco a poco la íbamos haciendo” (OH).

Actualmente no suele haber problemas de este tipo porque ya en pocas bandas el número es excesivo, incluso si hay normas respecto a antigüedad o edad mínimas para acceder a la banda se pueden pasar por alto al haber necesidad de instrumentistas.

Respecto a la edad de los componentes, es característico que la media sea joven. La población más abundante es la que se sitúa en la franja comprendida entre los 20 y 30 años, la siguiente la que va de los 14 a los 20, y pocos componentes superan los 40 años. De hecho los veteranos, que por su experiencia suelen tener un peso específico en las bandas, expresan frecuentemente su deseo de que los más jóvenes empiecen también a hacerse cargo de tareas de mayor responsabilidad en ellas. En algunas cofradías la edad mínima exigida para pertenecer a la banda es de 14 años, pero otras no establecen ningún límite. Como dato anecdótico se puede señalar que en un momento concreto la banda de la cofradía de la Preciosísima Sangre se vio desbordada por la inscripción de niños, de forma que tuvo que restringir el acceso.

La actividad musical es significativa respecto al papel y participación de la mujer en la Semana Santa vallisoletana. En ella, las mujeres se han incorporado a todos los ámbitos, desfilan como cofrades, llevan los estandartes, incluso cargan los pasos. Pero la desigualdad en cuestión de género, que aún existe, se ha hecho también

evidente en la práctica musical. Desde que en 1987 se permitió la plena participación femenina, esta se ha extendido a todos los ámbitos, incluido el musical, y las bandas son mixtas. Sin embargo, en este proceso de integración las mujeres han encontrado también obstáculos, semejantes a las de acceso a los puestos de dirección. En este sentido, la organización general de la cofradía se reproduce en la organización de las bandas. En la mayoría de ellas se admite con toda naturalidad la presencia femenina, en algunas incluso se encuentra muy equilibrado el porcentaje de hombres y mujeres, pero no en todas se ha aceptado fácilmente, y todavía en una de ellas se mantiene la segregación de sexos en las agrupaciones musicales.

La primera banda de mujeres surgió en la cofradía de la Pasión, al no ser admitidas en la banda masculina (Ilustración 1). Ambas participaron en las procesiones durante un tiempo pero poco después se unificaron y desde entonces constituyen banda mixta, en la que todos se encuentran perfectamente integrados. De hecho, la incorporación femenina se entiende ya tan natural, que la hermandad tiene ahora a gala el haber sido pionera en la composición de una banda formada sólo por mujeres.

En la cofradía de la Piedad se creó también una agrupación femenina por la negativa de la banda existente (masculina) a aceptar mujeres en su formación. La persistencia actual de ambas se encuentra justificada por su función de acompañamiento de distintas imágenes. Eso, por otra parte, es un fiel reflejo de la organización de la cofradía, en la que, como ya he indicado, se delimitan claramente espacios masculinos y femeninos. Y, si bien en lo que respecta a la junta directiva la diferenciación está desapareciendo, no existe posibilidad de unificación de las bandas. Así pues, la Agrupación Musical Femenina de Ntra. Sra. de la Piedad constituye actualmente la única formación de este tipo en Valladolid (Ilustración 2).

Recientemente se formó una nueva banda que integraban sólo mujeres en la cofradía de la Sagrada Cena. El origen de su creación fue el mismo de las anteriores: la imposibilidad de participar en la banda de su cofradía, de composición exclusivamente masculina. En este caso, sin embargo, la integración de las mujeres en ella ha sido casi inmediata, aunque de todas formas el proceso ha atravesado ciertas dificultades. Pero se comprueba que la división deja de tener sentido cuando ni la propia actividad lo

requiere ni el entorno circundante lo sostiene, ya que, en su mayor parte, tanto los componentes de la banda como el resto de los cofrades se muestran favorables a la igualdad de géneros.

La formación de bandas de mujeres en Valladolid responde a unas líneas comunes. Todas se han formado al encontrarse con el rechazo de las correspondientes masculinas en sus cofradías, pero, hasta donde les es permitido, siguiendo el modelo de ellas. De hecho, los componentes de las mismas fueron quienes en los inicios guiaban el aprendizaje del repertorio, y definían el momento oportuno para comenzar la participación de las mujeres en los desfiles.

El abandono temprano de la actividad y la constante fluctuación del número de componentes es más frecuente en los grupos femeninos, lo que ocasiona problemas de funcionamiento y pervivencia de la banda. Este hecho, al parecer, ha tenido una notable influencia en el proceso de fusión de bandas, en las cofradías en que se ha producido. Existen motivos tales como el cambio de intereses de las componentes, o el aumento de la exigencia en los estudios escolares a partir de cierta edad, que son comunes a los que afectan a todas las bandas. También, la migración de unas bandas a otras, habitual en este periodo de cambio, ha afectado igualmente a los grupos femeninos. En el caso de las mujeres, sin embargo, las razones de dedicación familiar y doméstica (matrimonio, hijos, hogar) tienen un peso mayor en la decisión de dejar la banda.

3. 1. 4. 2. 2. Papel de la banda en la cofradía

La banda cumple una función necesaria porque -aunque hay discrepancias al respecto- no se concibe desfile sin acompañamiento sonoro. En muchas cofradías es evidente la preocupación por este aspecto, en alguna incluso han expresado de forma explícita su reflexión acerca del contraste entre el silencio propio de su carácter austero y su interés por la música y el sonido. Esto indica la importancia que puede llegar a tener en una hermandad la caracterización sonora de sus procesiones.

Independientemente de las críticas que siempre existen (el ruido que ocasionan con sus ensayos, el sonido que producen -nunca a gusto de todos-, los conflictos internos y entre bandas), de ningún modo suscitan indiferencia: “en Semana Santa todo el mundo quiere escuchar a las bandas, ponerse cerca” (OH). La pertenencia a ella implica un cierto estatus dentro de la cofradía y un papel destacado en la procesión, más aún si se es cabo de banda o solista.⁶ Las bandas suelen ser grupos relativamente cerrados, muy cohesionados por lo general, debido no sólo a la realización de una actividad musical en común sino también a los vínculos familiares ya mencionados.

Por estos y otros motivos pueden llegar a ser secciones controvertidas dentro de las hermandades: “son los odiados de las cofradías”, “las [cofradías] que tienen patrimonio no quieren a la banda”. Sin embargo “son un grupo de presión porque son muchos y votan [...] en una cofradía en la que hay 800, van sólo 200 y de ellos 50 o más son la banda, nadie les presiona por eso [...] y eso que en la banda está la gente más cañera, intransigentes, hacen lo que quieren con la cofradía” (T).

Estas declaraciones ilustran con claridad la situación predominante hace sólo unos años. Aunque las hermandades siempre han defendido a sus bandas de cara al exterior, no eran infrecuentes los choques “porque las cofradías son muy estrictas en ser ellos más protagonistas que las bandas de sus cofradías” (OH). Y en efecto, en ciertos casos la junta directiva tiene una enorme capacidad de decisión también en los asuntos musicales, por encima de la propia banda.

El proceso de transformaciones en el plano musical vino también a modificar las relaciones dentro de la misma banda o bien de ésta con la dirección de la cofradía. Las intenciones de cambio, innovación o mejora por parte de algunos hicieron surgir desavenencias, a veces más intensas que las preexistentes, pero también, por el contrario, fomentaron acuerdos y la creación de iniciativas constructivas beneficiosas para el colectivo.

⁶ El ser miembro de la banda constituye también con cierta frecuencia una forma de autoafirmación personal, y, excepto en la cofradía del Sto. Cristo del Despojo en la que todos van descubiertos, es la única manera de manifestar la individualidad por encima del colectivo. Para algunos es claro que esta cualidad de las bandas sigue plenamente vigente y es un importante factor de atracción de nuevos miembros, incluso creen que no es casual que las bandas disueltas sean de aquellas cuyos componentes desfilaban cubiertos.

3. 1. 4. 2. 3. Punto de inflexión: el fin musical

Paradójicamente, la consideración del sonido en la procesión y del papel musical de las bandas, y las acciones consiguientes, han sido las causas de la evolución experimentada. En la mayor parte de las cofradías, la música era sólo un medio ornamental ciertamente desatendido, se daba por descontado que debía haber música y lo que importaba era la presencia sonora, no el objeto musical en sí. Esta idea estaba generalmente asumida, de tal manera que, al no contemplarse la música como fin, se rechazaba cualquier propuesta, normalmente por parte de músicos, encaminada en esa dirección.

En algunas bandas se consideraba que tales acciones no tenían cabida en su contexto: pensaban que quienes intentaban cambios o mejoras en las intervenciones musicales en la procesión, actuaban llevados por “el interés musical” más que por el apego a la hermandad o por la devoción religiosa. Esto, que manifestaban los miembros de una banda en la que nunca surgieron problemas de enfrentamiento, puede aclarar en buena medida cuál era la mentalidad a este respecto en el ámbito de una banda de cofradía.

Por otra parte, la independencia de la banda con respecto al resto de la cofradía era un factor determinante en este aspecto. La fuerte jerarquía imperante en estos grupos impedía que quienes tuvieran conocimientos musicales ocupasen una posición específica porque ponía en peligro la posición de privilegio de quienes la ostentaban: “no te dejan progresar”; “el veterano es el veterano, y según seas mejor te dejan hacer algo”. En algunas bandas se aceptaba de buen grado el que alguien supiera música, pero lo más común para quien estuviera en ese caso, era mantenerse en un segundo plano sin tener una intervención especial: “como digas algo ya te hacen el vacío” (T).

La situación es muy distinta cuando los grupos que intervienen en las procesiones actúan precisamente con objetivo musical, tanto si pertenecen a la cofradía como si no. En este caso se eliminan fricciones entre el grupo y el colectivo y dentro del grupo mismo, porque los intereses de todos son comunes. Las cofradías deciden qué

música es la que quieren para sus procesiones y acuerdan quiénes deben hacerse cargo de ella, sea una banda o grupo propio, invitado o contratado.

Esto ocurría sólo en una mínima parte, pero el panorama ha experimentado cambios notables tanto en la posición y el papel de las bandas en las cofradías como en las relaciones entre ambas, aspectos fundamentales en la configuración y en la evolución de la música de procesiones en Valladolid. Voy a analizar con más profundidad la situación en el punto siguiente.

3. 1. 4. 2. 4. Características de las bandas de cofradía en la actualidad

La trayectoria de las bandas de cornetas y tambores iniciada en los años 90 ha cristalizado en tres líneas concretas que muestran algunos rasgos comunes pero también claras diferencias. Cada una de estas líneas se halla representada en el momento actual por la banda que indico en cada caso. Se trata de grupos consolidados que ocupan lugares de referencia en el panorama musical de las procesiones en Valladolid.

- Banda de cofradía que integra una sección dentro de ella en igualdad de condiciones con las demás, mantiene su indumentaria oficial, se rige por las normas de la cofradía, y su motivación es la pertenencia a la misma, la devoción a su imagen o imágenes. Los componentes conciben su actividad en la banda como forma de participación en la Semana Santa en su condición de cofrades, e interviene únicamente en los actos relativos a la actividad de la hermandad. Es el caso de la Banda de Cornetas y Tambores Santísimo Cristo del Perdón, de la Cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo.
- Banda que pertenece a la cofradía pero ha optado por asumir una cierta autonomía en su funcionamiento y ha elegido signos nuevos de identidad e imagen externa, aun conservando los símbolos de la cofradía. Conserva la filiación a la hermandad y participa en sus actos,

pero no limita su práctica al ámbito de ésta y de la Semana Santa. Tal es el carácter de la Banda de Cornetas y Tambores de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno.

- Banda que tiene como motivación principal la interpretación musical, participa en los actos de celebración de la Semana Santa por invitación o contrato. En ocasiones se relaciona de manera especial con algunas cofradías pero no de forma administrativa ni canónica, sino solamente como colaboración en el plano musical, para el embellecimiento de las procesiones y otros actos organizados por las hermandades. Asimismo, extiende su actividad a otro tipo de celebraciones festivas, religiosas o no, ajenas a la Semana Santa. Esta línea de actuación está representada por la Banda de Cornetas y Tambores La Sagrada Lanzada.

Así, estas bandas difieren principalmente en los modos de funcionamiento y actividad, y en el tipo de vinculación a las cofradías, pero también comparten puntos de coincidencia, como por ejemplo:

- La adopción del estilo de repertorio e instrumentación procedente de las bandas de cornetas y tambores que acompañan las procesiones de Semana Santa, originario de Andalucía y extendido por gran parte del territorio nacional.⁷
- El conocimiento y uso del lenguaje musical y el trabajo directo con partituras. Aunque en este sentido existen también diferencias, es evidente que en todas ellas se ha considerado indispensable estar en posesión de conocimientos musicales específicos. Las obras siguen difundándose en su mayor parte por medios auditivos, sean grabaciones o audiciones en directo, en las propias procesiones y en certámenes,

⁷ Con los términos “andaluz” o más bien “sevillano” se hace comúnmente alusión al entonces nuevo repertorio, generalizado en aquella zona, y más exactamente denominado “estilo de marchas procesionales de la Banda de la Policía Armada de Sevilla”. Tal práctica, sin embargo, llegó a Valladolid principalmente a través del contacto con la banda de cornetas y tambores Stmo. Cristo de la Victoria, de León.

encuentros y conciertos, pero el hecho de que las bandas cuenten con la presencia de componentes que pueden interpretar una partitura (en número variable y niveles distintos) les permite conocer y seleccionar mejor las piezas para su repertorio. Asimismo, es una herramienta imprescindible para la preparación de obras nuevas, a veces especialmente dedicadas a la banda correspondiente, y de aquellas que carecen de registro sonoro. También permite hacer pequeñas modificaciones si no se quiere renunciar a la interpretación de alguna obra pero existen limitaciones de número o capacidad instrumental. De todas formas, hay que señalar que predomina la concepción utilitarista del conocimiento musical, siempre orientado a su aplicación, de ahí que la práctica, la imitación y el aprendizaje memorístico tengan todavía mucho que ver en la configuración final del repertorio. En este sentido también, es frecuente encontrar una cierta especialización o selección en los conocimientos, en función de su inmediata utilización: los intérpretes de instrumentos de viento aprenden fundamentalmente aspectos melódicos y armónicos, y rítmicos los que tocan la percusión.

- o Seguimiento de técnicas de ensayo organizadas, con sesiones regulares en las que se exige de forma más o menos estricta la asistencia continua. El papel de los componentes en las diferentes voces se distribuye según la capacidad y la experiencia, de tal manera que los instrumentistas de mayor nivel asumen las partes más comprometidas y los principiantes las más asequibles. Además de los de la banda al completo, se llevan a cabo ensayos por voces y en pequeños grupos, que se programan previamente o bien se deciden sobre la marcha, según las necesidades o las condiciones circunstanciales. Se trabajan tanto aspectos de técnica instrumental como de repertorio, de manera que en las sesiones hay un tiempo reservado para la realización de ejercicios de calentamiento y preparación, previo al estudio de las obras. Así, elementos como la afinación precisa y la uniformidad en el sonido del conjunto se valoran de igual forma que la interpretación exacta de la partitura y su expresión.

La consolidación de estas bandas es producto de un importante cambio en la mentalidad en cuanto a la consideración del papel de éstas en la procesión. La reflexión sobre el tipo de acompañamiento sonoro que desean para sus procesiones ha hecho que las cofradías tomen decisiones y actúen en consecuencia. Sin embargo, aunque las intenciones individuales o de pequeños grupos dentro de la banda son las que, por lo general, mueven a orientar la práctica en una nueva dirección, es fundamental la actuación de las juntas directivas al respecto. El acuerdo entre banda y equipos de dirección y el apoyo de éstos a los primeros ha sido imprescindible para hacer efectivo el cambio.

En este punto del proceso, el resto de las bandas se encuentra atravesando un periodo de transición. Todas están llevando a cabo proyectos de renovación musical en mayor o menor medida, según su carácter, posibilidades y circunstancias, de manera que en el momento actual se presentan situaciones dispares:

- Mantenimiento de la antigua práctica (estilo militar) de diversos modos:
 - a la manera tradicional, sin cambios (ahora mismo ya inexistente)
 - con la adición únicamente de elementos de repertorio tomados de las bandas andaluzas
 - utilizando procedimientos enriquecedores del estilo a través de elementos armónicos e instrumentales
- Opción por el estilo andaluz, en líneas similares a las que he presentado más arriba, también con diferencias:
 - Renovación total de instrumentación y repertorio
 - Incorporación progresiva de instrumentación y repertorio, con presencia de aspectos del antiguo estilo
- Interrupción, temporal o definitiva, de la actividad

Pero la adopción del nuevo repertorio que se ha generalizado, más acorde con el gusto actual de las bandas, implica una mayor exigencia técnica y, puesto que las condiciones principales son las mismas, no se obtiene un rendimiento satisfactorio de manera inmediata. Se pone de manifiesto que la actividad musical requiere un cierto grado de especialización, una rutina de ensayos y una mínima trayectoria de tiempo de trabajo para que se produzcan resultados, hechos que no siempre se asumen fácilmente.

Por todo lo anteriormente mencionado, durante todo el proceso (aún en curso) se está produciendo un constante movimiento de instrumentistas de unas bandas a otras. Este movimiento, notablemente criticado,⁸ no es sino el resultado de la búsqueda personal que obedece a múltiples motivaciones.

Así, entran en juego una serie de consideraciones, todas ellas particulares y subjetivas: el ser cofrade, el ser músico,⁹ las relaciones internas en el grupo y la relación con la cofradía (personificada en la junta directiva) o la actitud ante las normas indicadas por ésta. En este contexto no parece que tenga objeto la actividad con finalidad exclusivamente musical.¹⁰ Siempre hay un cierto componente de sentimiento cofrade, de vinculación afectiva o siquiera cultural a la Semana Santa. Lo que sí es claro

⁸ Muchos lo consideran un transfuguismo totalmente contrario al espíritu cofrade: la anteposición de los intereses individuales al compromiso adquirido con la propia hermandad.

⁹ En la entrevista mantenida con Armando Fernández, cofrade de la Orden Franciscana Seglar, éste se expresó en términos coincidentes. Según manifestó él mismo, no cree que pueda producirse la conciliación entre ser músico y ser cofrade en el entorno de las cofradías vallisoletanas, teniendo en cuenta las características de la actividad musical en ellas. El contenido de la nota que sigue tiene también conexión con estos aspectos.

¹⁰ Las cofradías, en general, reconocen que en sus bandas ha sido muy poco habitual la presencia de músicos (entendiendo como tales a quienes tienen conocimientos técnicos y una actividad específica más o menos profesionalizada), porque estos normalmente no suelen participar en formaciones de este tipo. Efectivamente, este género de acompañamiento procesional estuvo, en origen, en manos de militares, y después pasó directamente a manos de los cofrades. En nuestro sistema el aprendizaje musical se realiza mayoritariamente en el ámbito académico oficial, y en este contexto las personas que inician estudios musicales, al elegir un instrumento rara vez se decantan por la corneta; es más, no se encuentra entre las opciones directas, por su especificidad y por sus limitaciones de repertorio y de ámbito de proyección. Lo que sí ocurre es que músicos dedicados a estilos diversos desarrollen también una cierta actividad en este campo cuando tienen alguna vinculación con las cofradías. Aparte de las situaciones ya mencionadas al respecto en épocas pasadas, actualmente se valora el que haya músicos en las bandas de cofradía y se suele encargar la dirección musical y/o la tarea de transmitir algunas nociones básicas a los compañeros. En todo caso, estas funciones se entienden, por lo general, como colaboración que un cofrade realiza con su propia hermandad. Difícilmente se valoran como actividades de carácter específico que requieren una cualificación determinada, de ahí que la presencia de grupos profesionales ajenos, que actúen simplemente como músicos y con su correspondiente reconocimiento económico, quede fuera del planteamiento de muchas cofradías.

es que cada cual tiene su modo personal de entenderlo y las nuevas opciones musicales ofrecen a su vez nuevas formas de expresión no sólo colectiva, sino también individual. Puesto que nos encontramos en un ámbito comunitario, la colectividad marca la pauta, pero las personas buscan una integración individual satisfactoria.

Por otra parte, la cofradía es una asociación humana de carácter religioso pero la participación en ella, como ya hemos visto, obedece a motivos muy diversos. Para algunas personas constituye un entorno que le ofrece la posibilidad de integrarse socialmente. La cofradía y, más concretamente, la banda, les sirve para validarse en el grupo y de cara a la sociedad: el músico es, por lo general, un personaje admirado, y el acceso a esta condición es aquí relativamente fácil. Así pues, estos intereses prevalecen sobre los que en rigor corresponden: los religiosos, e incluso los musicales.

De cualquier forma, son precisamente los intereses piadosos y los musicales los que entran en conflicto. Los primeros choques entre las bandas tradicionales y las que renovaron su modo de trabajo y organización, enfrentaban precisamente el carácter “aficionado” de aquéllas y el “especializado” de las nuevas. Hasta entonces, el que ninguno de los instrumentistas tuviera formación musical no suponía inconveniente para los fines de la banda; es más, el hecho de no saber música constituía una de las características principales de las bandas y precisamente se valoraba como enormemente meritoria la capacidad de tocar sin tener esos conocimientos, hasta tal punto que se cuestionaba la actuación en este ámbito de quienes sí los tenían: “pero es que esos saben de música” (OH). Según estas apreciaciones, la especialización musical de los intérpretes les restaba idoneidad para pertenecer a una banda de cofradía, ya que tradicionalmente (por lo menos durante el tiempo que se ha mantenido esta práctica) se priorizaba el ser cofrades con deseo de participar en la procesión como miembros de la banda: todos eran aficionados, con gusto por la música pero sin formación específica.

Lo que se está valorando en realidad es la diferencia no por la habilidad musical sino por la condición y el grado de integración de la banda dentro de la cofradía. Se entiende que si uno es músico actúe llevado por un fin efectivamente musical: es “lícito”, pues, que sus pretensiones sean de ese tipo; pero si uno es cofrade, sus intereses deberán estar siempre relacionados con la cofradía, sus actos, sus imágenes y,

en general, con los objetivos de la hermandad, entre los cuales la consideración de la música puede ser muy diversa.

Sin embargo, la devoción y el apego a la hermandad son también razones que mueven a los responsables a mejorar la música que les honra en sus celebraciones y esto redundando no sólo en la imagen de la propia cofradía, sino que atrae a nuevos miembros. Lo cual pone de manifiesto que la conciliación de ambas tendencias no sólo es posible, sino que ha resultado notablemente constructiva.

3. 1. 4. 2. 5. Organización interna

El cabo de banda

En cada banda ha existido siempre un cabo de cornetas y un cabo de tambores. El primero es a la vez cabo de banda, el responsable de la misma. Este puesto se suele otorgar por elección y a veces se hereda, pero en general cuenta con la aprobación del resto de los componentes. Como ya he señalado en otro apartado, las bandas son grupos muy jerarquizados, por eso el cargo no necesariamente se encuentra en relación con las cualidades musicales, sino más bien a la idoneidad por veteranía o por posición en la cofradía.

Entre las funciones atribuidas tradicionalmente al cabo se encontraban la organización de la banda y la dirección de los ensayos. En las procesiones, efectuar la marca de las señales visuales y auditivas para empezar a tocar, decidir el orden de las marchas e interpretar las partes a solo. También, a veces, el cabo elaboraba arreglos (adornos o variaciones) de las piezas del repertorio, e inventaba piezas nuevas, o derivadas de las existentes.

Con frecuencia estas tareas se comparten entre varios miembros de la banda. De hecho, en todas hay un segundo solista (“ayudante”, “sucesor”). En algunas ha predominado durante mucho tiempo el funcionamiento cooperativo, aun existiendo los cargos habituales: “hay varios, hay uno que lleva la voz cantante, otro que dirige, otro

que marca una marcha... al que se le da bien, en una palabra" (OH). De esta manera las aptitudes de los componentes se aprovechaban en beneficio del conjunto, pues es evidente que en la práctica popular la musicalidad y las habilidades naturales sustituyen suficientemente a la formación específica en determinados contextos.

El cabo de tambores

Funciones similares a las del cabo de cornetas son las que corresponden en su sección al cabo de tambores, que desempeña además un papel destacado en el marco sonoro de la procesión, improvisando a la caja durante largos intervalos de tiempo. Esta actividad también en ocasiones se lleva a cabo de forma compartida entre dos o tres instrumentistas.

El director musical

Recientemente, debido a las exigencias derivadas del cambio de práctica, se ha creado una nueva figura, la del director musical, que cumple una función específica dentro de las bandas: se ocupa de la preparación del repertorio, de la instrucción básica de los componentes en aspectos de lenguaje musical, realiza los arreglos necesarios en las piezas, si es el caso, y en ocasiones compone, bien por encargo de la cofradía o por propia iniciativa, algunas obras que por lo general ocupan un lugar significativo en el repertorio de la banda.

Los directores actuales se caracterizan, en su mayoría, por poseer formación musical, muy sólida a veces, aunque no necesariamente adquirida en centros oficiales, y en algunos casos con altas dosis de autodidactismo. Muy experimentados en la práctica musical y normalmente en estilos diferentes, esto les hace muy versátiles e inclinados a la interpretación de varios instrumentos, cosa que además resulta muy beneficiosa para las bandas de cofradía, en las que suelen surgir necesidades concretas de instrumentistas. Son hombres jóvenes; hasta ahora ninguna mujer ha ostentado un

cargo de este tipo, aunque sí ha habido algunas que han colaborado en la enseñanza musical de los intérpretes.

Pertenecen a las respectivas cofradías y con frecuencia han ocupado también un lugar en la banda durante cierto tiempo, aunque hasta ahora, salvo excepciones, nunca se les hubiera solicitado participar de forma especial (“hay gente que sabe pero no se les deja por jerarquía” (T). Por eso, el que las hermandades hayan contado con sus cofrades con conocimientos musicales con el fin de mejorar las bandas es también un cambio significativo y un avance en la apertura de las cofradías.

En relación a esta nueva división de papeles ha surgido también una nueva definición de los cargos de la banda, que por otra parte se han multiplicado. Todavía algunas bandas, normalmente las que no han iniciado un proceso de cambio decidido, mantienen como único el cargo de cabo de banda. Las renovadas cuentan con un cabo de banda (las denominaciones pueden cambiar) que atiende principalmente las cuestiones organizativas y de funcionamiento, y tiene asimismo asignado un papel protagonista en la procesión; un director musical dedicado estrictamente a los aspectos musicales ya mencionados; y un delegado de banda, que hace de intermediario entre ésta y la junta directiva, formando parte de ella. En ocasiones una sola persona cumple dos de estas funciones, pero también hay cofradías en las que existe, además, algún otro cargo de representación.

Esta delimitación de funciones viene, por una parte, a cubrir las necesidades del grupo en los aspectos correspondientes, pero a la vez contribuye a mantener el esquema tradicional de roles dentro de una banda de cofradía, que es importante para la pervivencia de la misma en las actuales condiciones de transición. La actitud de los directores ahora mismo es más bien discreta, conscientes de que todavía siguen vigentes las antiguas costumbres de funcionamiento en las que los mayores o más veteranos en la cofradía tienen un estatus adquirido, a veces con independencia de su actuación o rendimiento en la banda. Asumen que sus funciones se limitan al ámbito específicamente musical, y aunque se sienten apreciados y perciben que su trabajo se valora en cierta medida, afrontan con paciencia y diplomacia el trato con algunos

compañeros cuyas actitudes y comportamientos dificultan a veces el avance de la banda.

De todas maneras, en el aspecto puramente musical en la actualidad se suele dar un mayor equilibrio entre el mérito y la responsabilidad en la banda. Es decir, las intervenciones principales (solistas) están a cargo de los intérpretes que demuestran mayor capacidad para hacerlo, e igualmente se valora el trabajo invertido en la preparación, cosa que antes no siempre ocurría.

En este sentido es también decisivo el papel de la junta directiva: es muy importante que dé crédito al director y apoyo a la banda, ya que de su implicación depende el que las antiguas costumbres se vayan disolviendo en beneficio de la calidad sonora y, en definitiva, de las relaciones internas en la banda y en la cofradía.

3. 1. 4. 2. 6. Los ensayos

El procedimiento, la duración y las condiciones de ensayo han experimentado también ciertas transformaciones en los últimos diez años. En épocas anteriores el tiempo usual de entrenamiento instrumental para la Semana Santa solía ser de tres meses. Hacia Navidad o a principios del año, se empezaban a escuchar bandas tocando en diversas zonas de la ciudad. Ahora, por lo general, los ensayos suelen ocupar hasta seis meses, pero pueden alargarse más, en caso de renovación del repertorio o de reorganización de la plantilla, por ejemplo. Algunas bandas ensayan durante todo el año. Esto depende, además de las necesidades particulares, del tipo de actividad que desarrollen a lo largo del año en actos fuera de la Semana Santa, ya estén relacionados o sean ajenos a ella.

En los casos de ensayo al aire libre, los espacios, ocupados por cada banda por elección o costumbre adquirida, están alejados del núcleo urbano para impedir molestias a los vecinos. Aun así, son frecuentes las protestas por parte de éstos, y las consiguientes quejas por parte de los cofrades: “Es que nosotros llevamos trabajando a lo mejor medio año para que salga bonito en Semana Santa, que a todo el mundo le

gusta, y es que luego te ubicas en un sitio para los ensayos y todo el mundo es a quejarse, viene la policía y a echarnos, y a haber sanciones (...)” (OH)

Los lugares habituales han sido siempre las inmediaciones del estadio de fútbol, el cementerio, los terrenos de la estación del Norte, carreteras comarcales de poco tránsito, parques públicos, patios de colegios, etc., pero las bandas han reclamado durante mucho tiempo a las instituciones la cesión de locales apropiados para los ensayos, o al menos a cubierto, cosa muy razonable teniendo en cuenta las temperaturas del invierno en Valladolid.¹¹ Hasta el momento no lo han logrado.¹² Finalmente, algunas bandas han conseguido lugares cerrados para los ensayos, de uso gratuito, pero siempre por iniciativa privada, a través de los mismos cofrades o de personas allegadas a la cofradía. El alquiler de locales acondicionados es una opción que no está al alcance de las bandas, sólo una mínima parte está en condiciones de realizar esa inversión.¹³

Cada banda organiza su calendario de ensayos de forma particular, pero por lo común las sesiones tienen lugar varios días a la semana, entre lunes y viernes, un par de horas al día aproximadamente, habitualmente entre ocho y once de la noche. Si se

¹¹ En ciertas ocasiones se ha manifestado expresamente la consideración de las condiciones difíciles en que ensayan las bandas como parte de la penitencia que se entiende asumida por los miembros de cualquier cofradía.

¹² Algunos informantes han manifestado que, de hecho, el Ayuntamiento de Valladolid había restringido también las zonas y el tiempo de ensayo al aire libre prohibiendo los ensayos de bandas en la vía pública, excepto en los alrededores del estadio y del cementerio, y permitiéndolo en otros lugares sólo a partir del miércoles de ceniza. Sin embargo, tanto la Junta de Cofradías como el propio Ayuntamiento indican que no existe normativa alguna a este respecto y, por lo tanto, no habría más limitaciones que las que se contemplan en el Reglamento para la Protección del Medio Ambiente contra las emisiones de ruidos y vibraciones (si bien es cierto que en este documento tampoco se hace referencia concreta a actividades de este tipo). Según las fuentes consultadas en estas entidades se mantiene la costumbre adquirida por el uso, y, en efecto, se siguen escuchando bandas ensayar en espacios abiertos diferentes y casi en cualquier época del año.

¹³ Describo como ejemplo el lugar de ensayo de la banda de la cofradía de N. P. Jesús Nazareno, una de las pocas que ensayan en local en Valladolid. Es un espacio diáfano, no demasiado amplio pero suficiente para las necesidades del grupo. Tiene suelo de baldosa, paredes enmoquetadas y el techo insonorizado con cartones de huevos (procedimiento muy popular, económico y eficaz), y está caldeado mediante calefactores de aire. Hay partes delimitadas para diversos usos: zona de archivo y almacén (partituras, instrumentos), ordenador, cadena musical y unas pocas sillas a un lado, frigorífico y reserva de bebidas en el lado opuesto, junto a la puerta de entrada. En el centro se disponen una serie de atriles en círculo para el ensayo de los instrumentos de viento; y la percusión, mucho menor en número, se coloca del mismo modo, en su propio círculo, y sin partituras.

han de realizar ensayos los fines de semana, el horario pasa a la mañana o a primeras horas de la tarde.

Los ensayos se desarrollan en un ambiente informal y distendido, puesto que se trata de una actividad voluntaria y que se practica por afición. Los grupos tienen una rutina establecida, similar en la mayoría, heredada por costumbre y bastante arraigada. Aunque casi todas las bandas han dado el paso para incorporarse a la nueva práctica, sólo algunas han asumido que es imprescindible adquirir también otras pautas de funcionamiento, por eso el sistema de trabajo tradicional evoluciona lentamente.

La falta de asistencia y la poca disciplina en los ensayos es un hecho que algunos de los responsables (cabos, directores) lamentan y que se acusa en el rendimiento de la banda. Ellos mismos aprecian la diferencia de sonido que se observa entre las que han adoptado una nueva técnica de ensayos, frente a las que mantienen las antiguas costumbres; tratan de que esto, que es evidente para todos, sirva en cierto modo de aliciente para sus bandas. Sin embargo, también se hacen cargo del carácter de estos grupos y de las condiciones de ensayo. Reconocen que los componentes no están habituados a una práctica musical regular y organizada, por lo que en muchos casos no son conscientes de los beneficios que puede aportar.

En este sentido hay que hacer notar que las características que se atribuyen a las bandas, como la voluntad, el esfuerzo y la ilusión, siguen teniendo un peso considerable en la valoración que se hace de ellas; y no sólo desde fuera, por parte del resto de la cofradía o del público que los escucha en los desfiles, sino desde su propia perspectiva. Así, en la mentalidad dominante se encuentra la idea de que los rasgos mencionados son suficientes para obtener un producto musical válido.

Ciertamente se trata de una actividad popular, abierta a todos, y por esa razón no se suele excluir a nadie, pero hay que considerar que entre las personas que se inscriben en una banda de cofradía existe una enorme diversidad, no sólo en cuanto a aptitudes musicales (con independencia de los conocimientos), sino en cuanto a motivaciones y expectativas, y cada uno se comporta de acuerdo con estas condiciones.

Así pues, se manifiestan también grandes diferencias en cuanto a la implicación de los componentes en el trabajo en la banda. Hay quienes practican individualmente y se preocupan por conseguir una buena interpretación, utilizando, si es necesario, materiales de apoyo (audiciones de las marchas o gráficos adaptados de las partituras que ayudan a recordarlas) mientras que otros sólo asisten a los ensayos de los últimos meses. Esta descompensación, por supuesto, lentifica el progreso de la banda.

En todo caso, se ha iniciado un camino que ya no tiene vuelta atrás porque el gusto y la exigencia han cambiado. Objetivamente existen una serie de requisitos indispensables para llevar a cabo la actividad, que no necesariamente pasan por la alfabetización musical formal, pero sí es necesario seguir una nueva norma, lo que, indudablemente, presenta no pocas dificultades. Todavía se necesita un gran cambio de mentalidad a este respecto.

Enseñanza y aprendizaje

El proceso de selección, aprendizaje, transmisión y renovación del repertorio ha estado guiado por la memoria y el gusto de los intérpretes, así como por las posibilidades de los instrumentos. El cabo de una de las bandas explica así la antigua práctica: “nosotros escuchábamos los discos en un tocadiscos viejo, en la casa de uno, y de memoria íbamos sacando las melodías y alguna que otra voz, y así funcionamos durante años” (JF). Esto significaba que se aprendía la melodía principal, o parte de ella, y del acompañamiento lo que resultase más claro. También se podía tomar de otra marcha o crear un acompañamiento nuevo basado en lo ya conocido. Igualmente, cuando la obra presentaba dificultades para adaptarse a la instrumentación o a las condiciones de la banda, se seleccionaban los fragmentos más asequibles, más famosos o que más gustaban y se elaboraban secciones que eran intercaladas entre otras marchas del repertorio.¹⁴ Este fue el modo más habitual de aprendizaje y uso de piezas nuevas, que llevaba a cabo un pequeño grupo de la banda, y enseñaban al resto por imitación: “repetir y repetir porque la gente no sabe música” (AC).

¹⁴ Ver ejemplos en el capítulo 4, apartado dedicado al Repertorio.

Este procedimiento, que también se veía favorecido por la relativa simplicidad de las piezas militares y su adecuación a los instrumentos disponibles, se usaba de manera habitual como forma de acceso al repertorio en todas las bandas, a pesar de que en los resultados finales se pudieran apreciar diferencias en el sonido de unas y otras, debidas a causas como el número de componentes, la antigüedad, la experiencia anterior en bandas y, cómo no, la propia habilidad de los instrumentistas.

Por otra parte, las bandas tenían asumido el hábito de tocar piezas aprendidas a través de los años por tradición sin tener conciencia de su origen, autor o título, por lo cual cuando el estilo empezó a cambiar siguió utilizándose el mismo método: “Tenemos un montón de cintas sevillanas, que allí hay una música muy bonita (...) Y poco a poco, pues de oído, a base de escucharlas y con el trabajo de medio año, vamos copiando un poquitín y sacando” (OH).

Pero con la generalización del repertorio andaluz el panorama cambió: se conoce el título real de las obras, se habla de autores, ahora sí importa la fidelidad al original. Las partituras se han convertido en referente principal y es necesario, por lo tanto, adquirir nuevas competencias musicales que permitan afrontar la exigencia de la interpretación, entre las que se encuentran la lectoescritura y una técnica instrumental básicas. Esto conlleva asimismo la necesidad de cambio en la forma de organización y funcionamiento.

Sin embargo, la mentalidad y la costumbre de la práctica popular se encuentran tan arraigadas en el contexto de la Semana Santa, que es difícil, no ya generalizar, sino simplemente extender otra práctica. Por eso, como ya he indicado, el aprendizaje de oído sigue cumpliendo un papel esencial.

Aun así, como alternativa al uso del lenguaje musical convencional han surgido procedimientos de apoyo que facilitan el aprendizaje y la memoria: representaciones gráficas de la partitura simplificadas y que contienen signos más familiares para los ejecutantes, como la escritura del nombre de las notas (o “puntos”), o la sustitución del mismo por el número de orden en que suenan en el instrumento y/o el dibujo de la posición en que debe estar la llave de la corneta. Por lo general los directores elaboran estos gráficos a partir de la partitura original pero también los propios instrumentistas,

una vez memorizadas las piezas, utilizan con mayor o menor frecuencia sistemas de refuerzo mnemotécnico legibles para ellos. Actualmente el procedimiento más extendido es la indicación de la posición correspondiente de la llave sobre las notas de la partitura (“poner los palitos”): señalan la llave cerrada con un pequeño trazo vertical y la llave abierta con el trazo horizontal.

Por último, hay que hacer notar también que tanto la partitura como los medios alternativos se utilizan solamente para la enseñanza y el aprendizaje de la melodía. El ritmo se transmite siempre de forma auditiva y oral, independientemente de que en la partitura original esté o no escrito el acompañamiento de percusión (de hecho, a veces no se incluye). Probablemente esto sea debido a que esta parte se compone casi siempre de secuencias iguales y repetidas; por otra parte, el papel del solista sigue siendo de improvisación y, por lo tanto, su intervención no requiere el aprendizaje previo de estructuras determinadas sino que éstas se crean en el momento de la interpretación.

3. 1. 4. 2. 7. La puesta en escena

Ubicación en la procesión

Desde la reglamentación de Gandásegui (tiempo antecedente al periodo estudiado en este texto), la música de procesión en Valladolid no ha estado condicionada por el movimiento de los pasos. La música cumple funciones de acompañamiento, homenaje, ambientación, embellecimiento, pero no es necesaria para marcar el paso, puesto que las imágenes se llevaban sobre ruedas. Aunque la música que sonaba en movimiento fuera de marcha (militar), no tenía que reunir características precisas de tempo o estructura más que las estrictamente ligadas al momento del desfile: trayecto de incorporación o procesión propiamente dicha.

Esto ha determinado también las características de la música y ha hecho que se pueda disponer libremente de su elección: hay una gran diversidad de manifestaciones

musicales que tienen cabida en este contexto y lo único que se exige es que su carácter sea adecuado a la procesión.¹⁵

Otro tanto podría afirmarse respecto a la posición que el sonido ocupe en ella. Según el uso habitual, la banda se sitúa en cabecera abriendo la marcha, normalmente detrás del guión principal y antes de la sección infantil. Cuando hay una banda invitada se le cede este lugar, y la titular pasa a un espacio central en la procesión. La disposición es similar en los casos en que hay dos bandas o grupos en la cofradía.¹⁶

Pero debido a la extensión de la costumbre de llevar los pasos a hombros, se ha empezado a plantear la función de la música en relación al movimiento, y a valorar la idoneidad de las piezas que tradicionalmente se han escuchado durante la procesión. La interpretación tradicional choca con las necesidades de movimiento de la imagen: el propio paso, las pausas y continuación de la marcha. Surgen, pues, problemas derivados de este desajuste que, cuanto menos, puede resultar antiestético (contemplar un paso que se mueve arrítmicamente en relación a la música que lo acompaña, aunque esto puede no ser perceptible para todos). La solución habitual, pues, consiste en distanciar la banda (o grupo de que se trate) lo máximo posible de la imagen para que no interfiera en el paso, y situar sólo uno o un par de tambores junto a aquélla, con el fin de que éstos guíen la marcha. La posición de la banda, entonces, se adelanta.

Sólo muy recientemente algunas cofradías han introducido en su puesta en escena la práctica inspirada también en la Semana Santa de Andalucía (aunque ya no

¹⁵ Con la expresión “adecuado al carácter” podemos entender que en la época de la Dictadura se asociara la marcialidad de la música militar a la solemnidad y gravedad de una manifestación religiosa en el estado confesional. Más adelante el panorama musical se ha ido transformando precisamente con la inclusión de otras sonoridades y timbres instrumentales, primero a cargo de bandas de música invitadas –municipales, ya no militares- y luego de otros grupos, como dulzaineros, o capillas de viento. En este sentido no es exacto hacer referencia a repertorios determinados porque el origen de las obras que se escuchan puede ser muy diverso, pero sus rasgos se conciben como idóneos para la ocasión por su carácter o capacidad de crear una determinada atmósfera grave, lúgubre, de recogimiento y devoción religiosa (sin que necesariamente su contenido lo sea), lo que hasta ahora ha sido la auténtica característica de la música de procesión en Valladolid.

¹⁶ Si se trata de la existencia de bandas masculina y femenina, la de más experiencia -masculina- ocupa una posición de privilegio cercano a la imagen, y a la cabeza de la formación se ubica la agrupación femenina. En el caso de la cofradía de La Piedad, única en la que perdura esta distinción, el grupo de mujeres justifica su presencia en calidad de acompañante de una imagen concreta, pero interviene igualmente cuando el paso no sale en procesión. En la Sta. Cruz Desnuda, sin embargo, cada uno de los grupos que en la actualidad constituyen el acompañamiento de la cofradía tiene igualmente asignada una imagen, pero también un determinado desfile, de manera que no siempre intervienen todos.

exclusiva de esta zona), tratando de conjugar el movimiento de la imagen y la música en el recorrido.¹⁷ Este hecho tiene su motivo y sus implicaciones en la celebración vallisoletana; es consecuencia lógica de la adopción de un estilo musical, que en principio fue elemento aislado pero que ha ido enlazando otros más, dando lugar a la inserción de elementos contextuales.

La adición de estas prácticas (aun de forma experimental como, por ahora, es el caso) significa que la cofradía acepta introducir en alguno de sus espacios una costumbre ajena. Esto parece no tener ninguna importancia para unos, mientras que para otros es ciertamente inquietante. Algunos incluso consideran que contribuirá a eliminar la tradición propia. En todo caso, se convierte en motivo de reflexión acerca de la identidad de la Semana Santa de Valladolid.

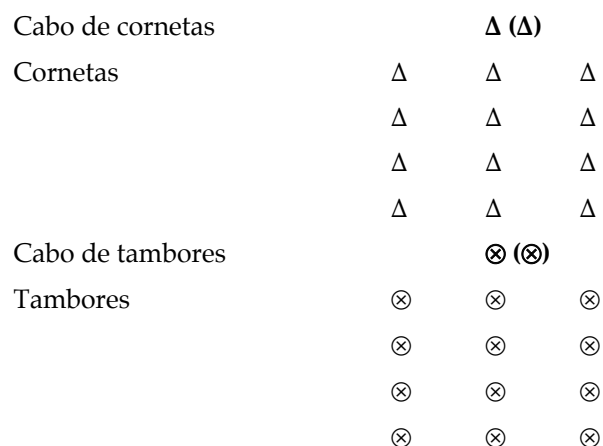
Por otro lado, la iniciativa añade una nueva dimensión a la relación entre secciones de la hermandad: banda y andas tienen que actuar conjuntamente y por lo tanto coordinarse perfectamente en la preparación para que el resultado sea satisfactorio. Es un trabajo duro y difícil, que exige de los cofrades una actitud abierta a la colaboración. Además, la propuesta, que surge de la banda, ha necesitado la aprobación y el apoyo de la junta directiva para hacerse efectiva. El interés por la actividad musical facilita la oportunidad de acercar las posturas, frecuentemente enfrentadas, de ambas partes.

Disposición espacial de la banda

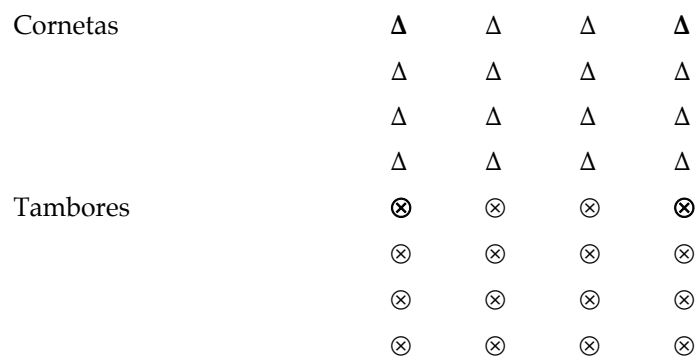
La organización de las formaciones musicales para su intervención en la procesión es otro de los aspectos que ha experimentado algunas variaciones. Habitualmente formaban en filas de a tres o cuatro según el número de componentes, primero cornetas y después tambores, precediendo en posición central el cabo de cada una de las secciones, a veces con el segundo solista. Esto es más frecuente en el caso de

¹⁷ Preciosísima Sangre en su procesión de La buena muerte y Sto. Cristo del Despojo en la del Cristo despojado. Ambas son procesiones propias en las que, salvo posibles representaciones o invitaciones, no intervienen otras cofradías. El diseño y realización del desfile es prerrogativa de la hermandad titular únicamente y por lo tanto el contexto es adecuado para la introducción de iniciativas particulares.

las cornetas pero tampoco es extraño en los tambores solistas, del modo que aparece a continuación. Asimismo, era posible que los solistas estuvieran situados en el interior de la formación, aun manteniéndose cualquiera de las disposiciones señaladas (Ilustración 3).



Todavía puede encontrarse este tipo de organización, si bien cada vez es más frecuente encontrar una disposición más compacta, tomada de las bandas de referencia, en filas de a cuatro (o tres) sin que se destaque la posición de los solistas, que se sitúan en la primera fila (normalmente en el extremo) (Ilustración 4):



Signos de comunicación en el trayecto

El cabo de banda coordina la interpretación del repertorio en el transcurso de la procesión, utilizando un sistema de señales con las que comunica al resto de los componentes los momentos y el orden de las marchas.

Estos signos son de tipo visual y auditivo. En el procedimiento tradicional el cabo (u otro instrumentista al que se ha asignado esta función) eleva la corneta y hace con ella un giro en el aire (Ilustración 5); con esto indica que se va a tocar una marcha, de modo que los tambores atenúan el volumen; tras un intervalo de tiempo variable suena el principio de la pieza correspondiente, la “marca”, bien a elección del cabo o bien según el orden decidido previamente; a continuación éste vuelve a levantar la corneta y en esta ocasión los giros suelen coincidir con el golpe de aro por parte de los tambores, que da paso a la marcha. También es posible que haya otro componente que ejecuta esta señal situado más cerca o inmediatamente antes de la sección de tambores (Ilustración 6).

Algunas bandas han eliminado las señales visuales (“ahora ya no se hace” -AC) y sólo utilizan los signos acústicos, del siguiente modo: el cabo de cornetas marca la marcha, y después el cabo de tambores, a discreción y sin que necesariamente medie un tiempo ni gesto determinado, toca el golpe de aro para dar paso a aquélla. También puede ocurrir que entre la marca y el comienzo de la marcha los tambores toquen una secuencia fija, de dos o cuatro compases, tras los cuales intervienen las cornetas.

El orden de las piezas es casi siempre aleatorio y se decide durante el trayecto. Pero es frecuente que la interpretación de algunas marchas se haga coincidir con ciertos momentos o lugares precisos, como la plaza mayor para todas las bandas (donde se tocan las obras más vistosas o que mejor suenan) y otros muy diversos de preferencia para cada cofradía. Algunas agrupaciones han asumido la costumbre de interpretar ciertas obras al comienzo de procesión o al llegar al punto de destino, con independencia de las que se escuchan para efectuar los correspondientes homenajes. Asimismo, se suelen tener en cuenta las características del espacio para adecuar el

volumen o dar mayor protagonismo a alguna formación (piezas vocales en las calles más recoletas para que se aprecie mejor el sonido).

Apertura y cierre de procesión

La secuencia tradicional en el inicio del desfile consiste en la salida organizada de cada una de las secciones, en silencio y en el mismo orden que guardan a continuación en la procesión. Ocasionalmente la banda efectúa una serie de recorridos ordenados al compás de una mínima percusión para modificar su situación según su intervención (rendición de honores, incorporación al desfile). Una vez dispuestos en el espacio correspondiente procede la salida de los pasos y cuando la imagen traspasa la puerta de la iglesia, la banda, en representación del conjunto, les rinde homenaje a través de la interpretación del *Himno Nacional* o la *Marcha Real*, según se trate de la figura de Cristo o de la Virgen, con algunas excepciones. Después, cada grupo sucesivamente ocupa su lugar y se pone en marcha el cortejo.

La procesión, ya en el momento de llegada a la sede, concluye de una manera similar. Los cofrades se van situando ordenadamente y cuando el paso llega a la entrada se detiene. En esta ocasión se suele entonar un canto penitencial si la imagen corresponde a un Cristo, o la *Salve popular* si se trata de la Virgen. Los actos de la cofradía de N. P. Jesús Nazareno se cierran con el himno propio. Una vez finalizado el canto, la banda, nuevamente, ejecuta la pieza correspondiente y se da por concluida la procesión.

En este aspecto se han introducido también algunas novedades, derivadas, como indiqué más arriba, de la adopción de las costumbres del sur. Según las prácticas procedentes de Andalucía, el cortejo comienza ya formado desde el interior de la iglesia, de manera que cuando se abren las puertas aparecen las imágenes acompañadas por la música, que va sonando a medida que la cofradía se organiza en el espacio exterior. Cuando concluye esta parte se procede igualmente a la rendición de honores al paso principal, con el Himno Nacional o la *Marcha Real*, y a continuación comienza el trayecto.

3. 1. 5. RELACIÓN DE LAS COFRADÍAS VALLISOLETANAS Y SUS MÚSICAS

A continuación presento el listado completo de las cofradías de Valladolid a modo de fichas en las que figuran las indicaciones que se refieren a la fundación de cada una de ellas: su sede, los pasos a los que acompañan en procesión (sean o no de su propiedad) su indumentaria y, en algún caso, breves observaciones.¹⁸ De este modo trato de situar siquiera brevemente las cofradías en sus orígenes y sedes y presentar los rasgos característicos que las definen e identifican externamente, y por los que son conocidos por los vallisoletanos que participan habitualmente en la celebración.

Además, en cada ficha incluyo de manera más extensa una descripción del tipo de música que corresponde a cada cofradía.¹⁹ En este punto voy a referirme a la música tal como está configurada a día de hoy, aunque incluyo también datos de otras épocas, cuando son especialmente relevantes.

Teniendo en cuenta, como ya es sabido, que la documentación respecto al tema musical es aún muy escasa, la información procede de las entrevistas realizadas a los protagonistas complementada con los textos que las cofradías incluyen en sus boletines informativos y/o en sus páginas web, de las presentaciones de los actos divulgativos de la Semana Santa, así como de mi propia experiencia y observación.

COFRADÍA PENITENCIAL Y SACRAMENTAL DE LA SAGRADA CENA

Fundación: 1940

Número de cofrades: 700

Sede: En la actualidad la iglesia de San Pedro Apóstol, aunque desde su fundación ha pasado por San Felipe Neri, la Magdalena y San Pablo.

Pasos: *Jesús de la Esperanza*, de Juan Guraya Urrutia, 1946, y *La Sagrada Cena*, del mismo autor, 1958 (fecha de comienzo 1942).

¹⁸ El número de integrantes señalado, aunque está actualizado a fecha de hoy, puede no ser exacto, ya que suele variar con frecuencia. No obstante, creo que es interesante conocer estos datos siquiera de forma aproximada para valorarlos en relación a cada cofradía y en el conjunto de la población ciudadana.

¹⁹ Los aspectos de terminología y organización musicales se explican en los correspondientes apartados del capítulo siguiente.

Indumentaria: Capa y túnica color crema con botones dorados, capirote o muceta de raso blanco, cíngulo amarillo, guantes, calcetines y zapato blancos con hebilla.

Música: Cuenta con banda de cornetas y tambores, que se formó en 1965, en principio como grupo que acompañaba en las procesiones pero no constituido por cofrades. Más adelante la cofradía consideró oportuno que los integrantes de la banda fueran también cofrades. En la actualidad es requisito indispensable, así como tener al menos un año de antigüedad antes de entrar en la banda.

La banda se rige por las normas colectivas aunque los asuntos específicos los gestionen ellos mismos, actuando como intermediario el vocal de banda (en este caso también cabo) que pertenece a la junta directiva. Todo lo que concierne a la organización y funcionamiento de la banda está incluido en los estatutos de la cofradía, que, por otra parte, otorga una importancia notable a los actos musicales de las procesiones por considerar que las hacen más significativas y aportan cohesión al grupo.

Normalmente la cofradía proporciona los instrumentos, aunque hay algunos personales, sobre todo en el caso de las cornetas y las trompetas (por cuestiones higiénicas los intérpretes suelen preferir tener la suya propia). La percusión es propiedad de la cofradía.

La “Banda de cornetas y tambores de la Cofradía Penitencial de la Sagrada Cena” está compuesta por unos 50 miembros (suele variar todos los años), con una franja de edad muy amplia, desde 9 o 10 años los más jóvenes. Tradicionalmente la formaban hombres y niños varones, ya que hasta ahora no estaba permitida la participación de mujeres. Por este motivo se creó recientemente en la cofradía una banda femenina que, como tal, solamente ha intervenido en procesión del Corpus Christi de 2006. Su presentación en Semana Santa estaba prevista para este año 2007 pero finalmente se incorporó a la banda masculina.

El periodo de ensayos se extiende desde octubre hasta Semana Santa. Éstos se efectúan en las dependencias de la empresa de autobuses Mafer durante los tres primeros meses, y desde entonces hasta Semana Santa en el barrio de La Victoria, junto a la Policía Municipal. El hecho de que la cofradía tenga vinculación con estas entidades

permite a la banda disfrutar de ciertas ventajas respecto a otras bandas, como el tener un espacio para guardar los instrumentos durante el periodo de ensayos y utilizar algún lugar a cubierto para resguardarse de la lluvia cuando es necesario.

El aprendizaje es memorístico y se adquiere por repetición puesto que la mayor parte de los componentes no tiene conocimientos musicales.

La banda ocupa siempre el lugar de apertura en la procesión, detrás de la cruz de guía. Su indumentaria es exactamente igual a la del resto de cofrades, pero los instrumentistas nunca han salido cubiertos (salvo cuestiones personales puntuales), ya que tocar con capirote supone una dificultad añadida para las cornetas (impide respirar adecuadamente) y los tambores hacen lo propio por cuestión de uniformidad.

Utilizan la corneta do-si, y su repertorio se encuentra dentro del “estilo castellano de marchas militares”.²⁰ Éste se compone de unas 8 o 9 marchas de procesión, lentas, y unas 6 de ordinaria, entre las que destacan como más significativas su versión instrumental de la *Salve popular* y *El sitio de Zaragoza*, respectivamente.

El orden de interpretación de las marchas en la procesión es aleatorio, aunque en los lugares emblemáticos tratan de tocar las que consideran más bellas o suenan con mejor calidad. El cabo y el ayudante deciden en la misma procesión qué y cuándo van a tocar, hacen sonar la marca y después del golpe de aro entran los demás. Esto, en cualquier caso, es lo habitual en todas las bandas y procesiones de Valladolid.

En el año 2005 se han empezado a introducir ligeros cambios en el repertorio, aprovechando la presencia de algunos jóvenes con formación musical. Entre ellos, Miguel Repiso, que pertenece a la cofradía desde hace unos diez años y la mayor parte de ellos en la banda, se ha encargado de guiar la actividad de la misma. Éste ha tratado de introducir ciertas variaciones armónicas en el repertorio, ya que la polifonía que permite este tipo de instrumentos es muy elemental: una melodía al unísono y bajo que interpretan las cornetas sin llave.

En efecto, teniendo en cuenta las limitaciones de la corneta que usan, Miguel compone marchas sencillas de acuerdo a las posibilidades de los instrumentos y de los

²⁰ El que hasta hace poco ha sido tradicional en Valladolid. Se explica con detalle en el siguiente capítulo.

intérpretes. Su intención es aumentar el nivel polifónico pero sin perder el estilo de siempre de la banda, separar las voces para evitar unísono excesivo, controlar el volumen, conseguir un cierto equilibrio armónico e introducir algunos procedimientos de las marchas andaluzas. Además, para apoyar la consecución de estos objetivos se han incorporado a la formación tres trompetas con función de base y relleno armónico.

La distribución aproximada (tomando como referencia un número de componentes cercano al actual) por instrumentos es la siguiente: hay 25 intérpretes de viento: 22 cornetas y 3 trompetas, y el resto de percusión: 2 cajas, 13 tambores (con caja china) y 4 bombos. Los bombos son de gran tamaño, cilíndricos pero de diámetro mayor que la altura, del tipo de los utilizados en la semana santa aragonesa, únicos en las bandas vallisoletanas (Ilustración 7).

Con respecto a las voces, en las nuevas marchas la división se hace según su función, en melodía, relleno armónico-rítmico, requinteos (adornos, normalmente en registro agudo), y bajos, que hacen las trompetas. En las marchas tradicionales hay un grupo numeroso al unísono y las cornetas sin llave hacen el bajo, reforzadas por las trompetas. La percusión desempeña su función rítmica habitual, marcar el paso, y la de acompañamiento de las marchas. Tambores y bombos interpretan por lo general el ritmo básico y las cajas improvisan alternativamente entre marcha y marcha durante el transcurso de la procesión.

Los resultados obtenidos no han supuesto hasta el momento una gran diferencia respecto a la práctica anterior. Aunque la idea inicial era mantener el estilo tradicional, se observa que hay componentes de la banda que quieren cambiar al estilo andaluz; las influencias de fuera son muy poderosas y la moda imperante parece que lo exige, aunque también hay una parte del grupo que prefiere mantener la actividad de siempre.

Evidentemente, el hecho de introducir nuevos instrumentos ofrece más posibilidades. Para el futuro, la intención es mantener por el momento las cornetas do-si (de modo que la transición no resulte demasiado difícil) y las trompetas, añadir cornetas do-re, introducir fliscornos y renovar también la percusión.

La banda interviene en las procesiones titulares de la hermandad y en la general del Viernes Santo. Ha participado también en las procesiones de Semana Santa en otras localidades, como Bilbao o Calahorra. Asimismo, ha intervenido en los certámenes de bandas que se han organizado en los últimos años en Valladolid.

COFRADÍA PENITENCIAL DE LA ORACIÓN DEL HUERTO Y SAN PASCUAL BAILÓN

Fundación: 1939

Número de cofrades: 295

Sede: Iglesia conventual del Monasterio del Corpus Christi (MM. Dominicas).

Pasos: *Oración en el Huerto*, atribuido a Andrés Solanes, c. 1629 y *El prendimiento de Jesús en el Huerto de los Olivos*, de Miguel Ángel Tapia, 1996 (con la incorporación de una nueva figura en 2007).

Indumentaria: Capa y capirote verde, túnica negra con cruz amarilla, cingulo trenzado en verde y amarillo, guantes y calcetines blancos con calzado negro.

Música: Banda de cornetas y tambores, fundada en 1983. Después de atravesar una situación transitoria, ha interrumpido su actividad en este año 2007. Su número se fue reduciendo por motivos diversos, y en su última formación estaba compuesta por sólo 18 miembros, 10 hombres y 8 mujeres. No existía limitación de edad para pertenecer a la banda, pero sí era condición indispensable ser cofrade.

Su gestión y funcionamiento era autónomo aunque siempre dependiente de la cofradía, en cuyos estatutos están contempladas las normas de la banda. En los momentos previos a su disolución tampoco contaban con un cabo, de manera que las decisiones las tomaban entre todos. No obstante, algunos se encargaban de las funciones habituales del cabo en la procesión, como la de decidir y marcar las marchas. Asimismo, una de las componentes actuaba como intermediario entre la banda y la junta directiva, aun sin ostentar cargo dentro de ella.

Por lo general, la cofradía no aportaba los instrumentos de la banda sino que éstos eran propiedad de cada intérprete, pero en caso necesario ayudaba a su adquisición adelantando el pago y permitiendo que los cofrades lo aplazaran según sus

posibilidades. En concreto, las últimas compras fueron un bombo (del que se hizo cargo la cofradía) y dos fliscornos, costeados por la banda a través de una colecta efectuada entre sus componentes.

Ensayaban una hora y media diaria durante varios meses al año; en ocasiones, como últimamente, sin interrupción por las necesidades de preparación del repertorio, dadas las circunstancias de la banda. En los estatutos se contempla la obligatoriedad de asistir al menos al 51% de los ensayos para poder salir a tocar en procesión. Éstos se llevaban a cabo en el polígono industrial de San Cristóbal en donde tenían cedido un lugar a cubierto.

Su indumentaria era la misma que la del resto de los cofrades pero no llevaban capirote. Los instrumentos también iban vestidos con galas que proporcionaba la cofradía. El lugar que ocupaban en la procesión era de apertura.

Utilizaban la corneta do-re. La distribución de instrumentos y voces era: 6 cornetas en primera voz, *piano* y *fuerte*, y 6 en segunda, *piano* y *fuerte*; y en percusión, 5 tambores y un bombo. Los tambores tenían incorporada caja china.

Su repertorio era de estilo andaluz, y en los últimos momentos era muy reducido: 7 marchas de procesión (lenta) y alguna menos en ordinaria. El aprendizaje se realizaba de memoria, ya que ninguno tenía conocimientos musicales. Seleccionaban el repertorio a partir de grabaciones y lo adaptaban a su gusto y condiciones.

Participaban en sus procesiones y en todas para las que recibían invitación. También fuera de Valladolid, como el Martes Santo en la procesión de la cofradía de su mismo nombre en Tordesillas, y el Jueves Santo en Medina de Rioseco. Asimismo, intervinieron en certámenes, encuentros de bandas, conciertos benéficos, además de estar presentes en los actos y ceremonias especiales de su cofradía: imposición de medallas a nuevos cofrades y otros, celebrados en la propia sede.

HERMANDAD PENITENCIAL DE NUESTRO PADRE JESÚS ATADO A LA COLUMNA

Fundación: 1930, originalmente formada por miembros de las Congregaciones Marianas de San Luis Gonzaga y de San Estanislao de Kostka, de ahí que aún sean conocidos como “los luses”.

Número de cofrades: 645

Sede: Convento de las madres Clarisas de Santa Isabel de Hungría.

Pasos: *El Señor atado a la columna*, de Gregorio Fernández, c. 1619, y *El azotamiento del Señor*, de la escuela castellana, c. 1650, y *Cristo de la Humildad*, de José Antonio Hernández, 2004.

Indumentaria: Capa y túnica blancas, con bocamanga de encaje, capirote y cíngulo azul celeste, guantes y calcetines blancos y zapato negro con hebilla.

Música: Banda de cornetas y tambores. Se fundó en los años 70. Fue una banda numerosa pero progresivamente fue perdiendo componentes hasta quedarse en nueve miembros, 7 hombres y 2 mujeres, en el año 2005. En este momento su actividad se ha interrumpido por falta de un mínimo de integrantes para tocar en procesión, pero su último cabo mantiene la intención de reconstruirla.

Según las normas de esta banda, era obligatorio ser cofrade y tener una antigüedad de tres años en la cofradía, pero con el paso del tiempo y la reducción de componentes, se hizo posible acceder directamente. La indumentaria de los instrumentistas era exactamente igual a la del resto de cofrades; incluso iban cubiertos aunque suponía un inconveniente para los intérpretes de corneta.

La banda ensayaba normalmente una hora y media diaria desde octubre a Semana Santa en el parque de Canterac, en el barrio de Las Delicias, previa solicitud del correspondiente permiso al ayuntamiento por parte de la cofradía.

La cofradía es propietaria de parte de los instrumentos, otros pertenecían a los propios intérpretes. Finalmente, el presupuesto de la cofradía asignado a la banda sólo cubría gastos de material, como baquetas o parches, pero no se destinaba a la compra de más instrumentos.

En su última configuración, la banda estaba formada por 5 cornetas do-si y 4 tambores. El repertorio que interpretaban era de estilo militar (“castellano”) y se compone de unas 12 piezas, además de algunas de nueva creación para tambores solos, que, por las circunstancias de la banda, no llegaron a interpretarse en procesión. La pieza más característica fue la *Salve popular* en versión instrumental, que tenía un importante papel en su procesión titular, La peregrinación de la promesa.

La banda participaba en su procesión titular y en la general del Viernes Santo. En ocasiones recibió invitación para intervenir en procesiones de localidades de la provincia, así como en la de su hermandad homónima de Palencia.

La cofradía de N. P. Jesús Atado a la Columna cuenta entre sus objetos procesionales con una campana de gran tamaño que precede al paso “El señor atado a la columna”, transportada por varios cofrades (Ilustración 8). Con algunas percusiones que se efectúan cada cierto tiempo, representa el anuncio de que la muerte del reo está próxima.²¹

COFRADÍA DE NUESTRO PADRE JESÚS RESUCITADO Y MARÍA SANTÍSIMA DE LA ALEGRÍA

Fundación: 1960 recuperando el nombre de una antigua cofradía del siglo XVI.

Número de cofrades: 292

Sede: Originalmente tuvo sede en la Iglesia del Salvador, pero durante los años en que ésta estuvo en restauración se trasladó a la iglesia conventual de Porta Coeli (MM. Dominicás), y allí permanece en la actualidad.

Pasos: *Las lágrimas de San Pedro*, atribuido a Pedro de Ávila, c. 1720, y *Nuestro Padre Jesús Resucitado*, de Ricardo Flecha, 1994.

²¹ Se trata de una invención de época reciente. La idea partió de uno de los antiguos presidentes de la cofradía, Julián Díaz. Éste quiso recuperar la presencia de la campana que, al parecer, existía en los inicios de la hermandad. Con tal propósito se encargó la construcción de una nueva, que por diversas razones superaba ampliamente las dimensiones de la anterior. En cualquier caso, su utilización es simbólica, ya que con su sonoridad se pretende evocar los toques de difuntos.

Indumentaria: Túnica blanca con muceta roja, guantes y calcetines blancos y zapato negro. En los días de luto (lunes a Viernes Santo) la muceta roja se sustituye por capirote y escapulario negros.

Música: Banda de tambores. Fundada en 1990, salió por primera vez en procesión en la Semana Santa de 1991. Es una banda poco numerosa, formada por un máximo de 15 componentes. Todos ellos son cofrades y llevan la misma indumentaria que los que salen en filas. Salen también cubiertos (excepto los domingos de Ramos y Pascua, al igual que el resto de las cofradías) con capirote sin cartón, puesto que no afecta en absoluto a la forma de tocar. Van acompañados por un cofrade, normalmente un niño, el “baquetero”, que lleva baquetas de repuesto por si fueran necesarias en el transcurso de la procesión (Ilustración 9).

Ensayan los fines de semana, aproximadamente desde diciembre hasta Semana Santa, en el Parque de la Ribera. Eligen lugar (junto al instituto de enseñanza secundaria, que no tiene actividad en fin de semana) y horario (a media tarde) concretos para evitar en lo posible las molestias a los vecinos.

Los instrumentos son propiedad de la cofradía, para garantizar la disponibilidad de los mismos, y la uniformidad en el sonido. Se distribuyen en cajas (2, uno de ellos es el cabo de banda), tambores (9) y bombos –o timbales- (4). Los ritmos, tomados de otros contextos, o creados por ellos mismos, se renuevan periódicamente. Algunos de los componentes tienen estudios musicales.

En su procesión del Miércoles Santo, “El arrepentimiento”, la cofradía ha contado en los últimos años con la intervención de coros masculinos que interpretan piezas sacras a lo largo del trayecto. La costumbre se inició en 2003 con la invitación de un coro procedente de Zamora, en cuyas procesiones es característica la presencia de conjuntos vocales, y posteriormente se ha formado un grupo en la propia hermandad (integrado por algunos cofrades y allegados, en número variable) con el fin específico de acompañar este desfile. Esta idea, aunque está consolidada en la intención del actual presidente, en la práctica es todavía muy reciente y se encuentra en fase experimental.

En primer lugar, es necesario asegurar la formación del coro,²² y está en proyecto también la composición de algunas piezas que configuren un repertorio propio de la cofradía.

En el recorrido los momentos de canto se seleccionan en función de los espacios, con preferencia por las calles estrechas, donde se escucha mejor este tipo de sonido. Igualmente, en los actos intermedios de la procesión, que se celebran en el interior de los templos, se elige la ubicación que permita un mayor rendimiento sonoro, sobre todo cuando el conjunto de cantantes es reducido. Todo esto está previsto en el diseño del itinerario, que efectúa previamente la cofradía.

HERMANDAD DEL SANTO CRISTO DE LOS ARTILLEROS

Fundación: 1944 vinculada al cuerpo de Artillería del Ejército, de donde tomó su nombre.

Número de cofrades: 270

Sede: Iglesia penitencial de la Santa Vera Cruz

Pasos: *Ecce Homo*, de Gregorio Fernández, c. 1620.

Indumentaria: Túnica morada, capirote y cingulo rojos.

Música: Esta cofradía contó con la banda de creación más reciente. En el año 2001 se formó un pequeño grupo de cornetas y tambores, que interpretaban el repertorio de estilo militar tradicional en la ciudad. La trayectoria de la banda, sin embargo, ha sido muy breve: su última intervención ha tenido lugar en el año 2006.

²² La participación de músicos profesionales en estos eventos, que actúan de forma desinteresada, impide contar con ellos de forma habitual, ya que es frecuente que tengan que atender sus propios compromisos. Esto ocasiona inconvenientes puesto que obliga a adaptar el repertorio al número y tipo de voces disponibles, a veces con poco tiempo de antelación, lo que finalmente afecta al resultado. El propósito del presidente, Jordi Rovira (que es a la vez organizador e intérprete), es configurar un grupo más estable que permita abordar el nuevo repertorio, de manera que esta intervención coral vaya arraigando como práctica habitual. Por otra parte, en cuanto al tipo de formación, se ha planteado la posibilidad de que fuera un coro mixto, pero él prefiere la sonoridad de las voces graves para el contexto de la procesión; sin embargo, no descarta la inclusión de añadir a las masculinas (tenores, barítonos y bajos) la voz grave femenina (contralto).

COFRADÍA PENITENCIAL DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO

Fundación: Se acepta como fecha probable 1596.

Número de cofrades: 1100

Sede: Iglesia penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno

Pasos: *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, de la escuela castellana, finales del siglo XVII, *Cristo de la agonía*, de Juan Antonio de la Peña, 1684, y *Santo Cristo del Despojo*, de Claudio Cortijo, 1801 (no sale actualmente en procesión).

Indumentaria: Túnica de terciopelo con galón dorado y capirote morados, cíngulo dorado, guantes blancos y zapatos negros.

Música: Banda de cornetas y tambores. Esta banda se ha renovado completamente hace cinco años. Cuenta con 34 componentes, entre los cuales hay sólo tres mujeres. En cualquier caso, no existen restricciones, por edad ni por género, a la entrada de nuevos miembros. No obstante, sus responsables piensan que en la actualidad se ve menos interés entre los jóvenes con respecto a la participación en las bandas de Semana Santa por la existencia de otro tipo de motivaciones, ya sean relacionadas con el ocio o bien con cuestiones de estudios.

Algunos de los componentes tienen conocimientos musicales y hay también estudiantes de conservatorio que se encargan de proporcionar al resto una serie de pautas básicas para la lectura musical, ya que siempre trabajan con partituras originales. El mayordomo de banda y el director se encargan de controlar la afinación y de los aspectos interpretativos respectivamente, si bien estos últimos se determinan de forma consensuada. Por otra parte, suelen utilizar también grabaciones como referencia de interpretación.

La banda ensaya una hora y media o dos todos los días en un local alquilado, un antiguo taller mecánico costado y acondicionado perfectamente para su función por los propios componentes. El grupo es autónomo en cuanto a gestión y funcionamiento pero debe comunicar a la cofradía sus decisiones y actividades. Ésta no interviene en la adquisición o cesión de los instrumentos, que son propiedad de cada uno de los intérpretes.

Los instrumentistas visten uniforme de tipo militar diseñado por ellos mismos para la cofradía, en la que se encuentran totalmente integrados. Consideraron, sin embargo, que la banda como tal debía tener su propio carácter e imagen, además de resultar mucho más cómodo tocar de uniforme, y a la vez más vistoso. El uniforme es azul marino con entorchados bordados en oro y los accesorios, fajín y gorra (blanca), llevan los colores propios de la cofradía, dorado y morado, y su emblema.

Su ubicación en la planta de procesión también ha variado, de acuerdo con la cofradía. Normalmente solían situarse en apertura de procesión, detrás de la cruz de guía, mientras que ahora salen detrás del paso, lugar que encuentran más apropiado.

La instrumentación (Ilustraciones 10, 11, 12 y 13) se distribuye de la siguiente manera: sección de viento en cuatro voces: 23 cornetas do-re divididas en primera, segunda y tercera voz, cada una en piano y fuerte, y una cuarta, constituida por 2 trompetas y 3 fliscornos. La percusión está formada por 4 tambores y 2 timbales.

El repertorio, del estilo de marchas procesionales andaluzas, comprende 18 marchas de procesión y unas 10 de ordinaria. De las piezas que podrían considerarse tradicionales, de carácter militar, conservan la *Marcha Real* y el toque de *Oración*, destinados a los momentos habituales. Por otra parte, se ha realizado una versión instrumental del canto propio de la cofradía, *Himno a Nuestro Padre Jesús Nazareno*, que la banda ha interpretado ocasionalmente.

Además de la participación en los actos y procesiones de su cofradía, esta banda desarrolla una actividad considerable: interviene también en la Semana Santa de Andalucía (Córdoba) y en certámenes y encuentros de bandas, dentro y fuera de Valladolid. Asimismo, la agrupación organiza anualmente el “Concierto en honor a las víctimas del 11M”, que se celebra en la iglesia del Dulce nombre de María, y recientemente ha estado presente en otro tipo de actos tradicionales de carácter religioso (romería de la Virgen del Carmen). Como hecho curioso, sus componentes citan la intervención en un mercado romano. El repertorio de la banda es amplio y responde a las diversas situaciones.

COFRADÍA DEL SANTO CRISTO DEL DESPOJO

Fundación: 1943

Número de cofrades: 650

Sede: Iglesia parroquial de San Andrés

Pasos: *Camino del Calvario*, de Gregorio Fernández, 1614 (la talla del Cristo de este paso se atribuye a Pedro de la Cuadra, c. 1600-1620), *Preparativos para la crucifixión*, de Juan de Ávila, 1679, *Cristo Despojado*, de José Antonio Hernández, 1993 y *Nuestra Señora de la Amargura*, del mismo autor, 2000.

Indumentaria: Túnica roja con cingulo amarillo y capa de color crema, guantes y calcetines blancos y zapatos negros. Es la única cofradía que desde su fundación tiene autorización para que sus componentes salgan descubiertos en la procesión.

Música: Banda de cornetas y tambores, la banda de cofradía más antigua de cuantas hay en la actualidad. Se fundó en 1945 al mismo tiempo que la propia cofradía, y se encuentra en una fase de reorganización que comenzó en el año 2003. Con el cambio experimentado en el panorama musical de la Semana Santa y el surgimiento de nuevas bandas, algunos miembros abandonaron la de la cofradía, con lo que el número de componentes de ésta se redujo notablemente. Las circunstancias se aprovecharon también para dar un nuevo impulso y reorientar la actividad de la banda. El objetivo ahora es equilibrar las voces (algunas no cuentan con el número que sería necesario) y conseguir uniformidad en el sonido.

En este momento está formada por 33 componentes, de los que aproximadamente un tercio son mujeres; éstas, a su vez, son mayoría en la sección de percusión. La media de edad está en torno a los 20-25 años, pero hay también un pequeño grupo de niños, ya que no hay límite para el acceso a la banda. Tampoco es requisito tener antigüedad como cofrade pero sí es imprescindible serlo. Esto es así por la necesidad actual de incorporar nuevos miembros pero en épocas anteriores las normas eran diferentes al respecto: sí había restricciones, e incluso hubo en algunos momentos lista de espera porque el número de intérpretes era suficiente (llegó a sobrepasar los 50).

La cofradía proporciona todos los instrumentos de la banda y se ocupa del mantenimiento, pero también es posible que los instrumentistas tengan el suyo en propiedad si lo prefieren, incluso pueden adquirir el que habitualmente tocan. La junta directiva, en la que hay un representante de la banda (normalmente vinculado a ella, esté en activo o no), es la que elige al cabo y toma las decisiones que atañen a la misma, aunque dentro de ella hay también una serie de cargos que la coordinan y establecen el contacto con la junta, con lo que se consigue un funcionamiento satisfactorio.

Existe la figura del cabo de banda (corneta), que se encarga de los asuntos generales, organización y comportamiento de los componentes, e interpreta los solos de las marchas en la procesión; el director musical tiene competencia en todos los asuntos específicos: prepara el repertorio y dirige los ensayos, realiza las adaptaciones necesarias para el aprendizaje, así como los arreglos y composiciones que se le encarguen en la cofradía; por otra parte, en este caso concreto, interpreta distintos instrumentos según las necesidades de la banda; hay también un cabo asignado a la sección de tambores, y un intermediario que sirve de enlace entre la banda y su representante en la junta directiva.

El grupo ensaya durante cinco o seis meses al año, aproximadamente una hora y media de lunes a viernes, aunque la asistencia de los componentes es irregular. La actividad de los últimos meses previos a la Semana Santa es más intensa: por una parte, suelen participar casi todos los componentes y, por otra, se hace coincidir el ensayo de la banda (en días alternos) con el de la sección de andas de la cofradía para coordinar la música y el movimiento del paso. Tienen a su disposición un aula en el colegio El Carmen, y los ensayos finales se efectúan en el exterior y en movimiento para practicar también la marcha.

Las cornetas actuales son do-re y están organizadas en tres voces, a su vez divididas en *fuerte* y *piano*; hay una cuarta voz formada por trompetas y fliscornos, que en ocasiones también se desdobra. La percusión está compuesta por tambores, que incorporan caja china (Ilustración 14), y bombos.

La junta directiva decide también el lugar de la banda en la procesión; ésta solicita ir detrás del paso, y es donde normalmente se sitúa, salvo en los casos en que

una banda invitada ocupa este lugar, entonces la de la cofradía se posiciona en la cabecera.

El repertorio es de estilo andaluz, todavía reducido, puesto que el tiempo que llevan trabajando en él es escaso. Lo componen unas 8 piezas de procesión y sólo 3 de marcha ordinaria, porque son poco utilizadas (también interpretan una de las marchas lentas para este fin). Para efectuar los honores tocan la *Marcha Real*, siempre a la entrada de las imágenes, y ésta o alguna de repertorio a la salida. La cofradía ha encargado al actual director musical, Israel González, la composición de una marcha propia para la banda, que lleva por título *Despojado de gloria*. Está dedicada a una nueva imagen aún en proceso de construcción y que tiene prevista su primera salida en la Semana Santa de 2008.

La banda interviene en las procesiones en las que participa la cofradía y el Jueves Santo de madrugada en su procesión titular. En el año 2006 se decidió organizar ésta según la costumbre andaluza, acompañando a las imágenes desde el interior del templo y, en la marcha, haciendo coincidir la música con el movimiento del paso y quedándose en silencio cuando éste se detiene. Fuera de Valladolid, recibe invitación habitual a participar el Miércoles Santo en Ávila, y ocasionalmente en alguna otra procesión de la región. Asimismo, suele intervenir en los conciertos, certámenes y encuentros de bandas que se organizan en la ciudad. En ese mismo año la Banda puso en marcha un certamen regional de bandas, que se celebra anualmente, y recibe la denominación de “Memorial Óscar Pastor Buena”, en recuerdo a uno de sus componentes.

Esta cofradía presenta en su procesión nocturna del Jueves Santo algunos elementos sonoros de reciente incorporación similares a los de otras hermandades: campanillas (llevadas por niños) y una carraca (Ilustración 15).

COFRADÍA PENITENCIAL DE LA SAGRADA PASIÓN DE CRISTO

Fundación: 1531

Número de cofrades: 930

Sede: Monasterio de San Quirce y Santa Julita

Pasos: *Santo Cristo de las Cinco Llagas*, Manuel Álvarez, mediados del siglo XVI, *Nuestro padre Jesús flagelado*, de la escuela castellana, c. 1650, y *Santísimo Cristo del Perdón*, de Bernardo del Rincón, 1656.

Entre sus actos de Semana Santa se encontraba la liberación de un presidiario, costumbre que se abandonó durante años y que tiende a recuperarse.

Indumentaria: Túnica y capa gris, capirote negro, cingulo y guantes blancos y zapato negro.

Música: La “Banda de cornetas y tambores Santísimo Cristo del Perdón” se formó a principios de los años 70 y en la actualidad la componen 32 miembros. En 1994 se creó una nueva banda exclusivamente femenina, que tras actuar varios años se unió a la primera. Ahora el número de hombres y mujeres está más o menos equilibrado, aunque sí destacan el hecho de que el tiempo de permanencia de las mujeres en la banda es mucho menor. Todos tienen que ser cofrades y la edad mínima de acceso es de 14 años.

Ensayan en la zona que rodea el estadio “José Zorrilla”, a la intemperie, aunque se sitúan en un lugar que al menos tiene sotechado. Contemplan la posibilidad de alquilar un local donde realizar los ensayos, pero las condiciones económicas no han permitido llevarlo a cabo por el momento.

Parte de los instrumentos de la banda son de la cofradía: la percusión, tambores y bombos, y dos trompetas. También proporciona las galas que los adornan. Los fliscornos y las cornetas son personales. La cofradía, sin embargo, ayuda a los componentes de la banda en la compra de los instrumentos y otros efectos (como un nuevo guión de banda) adelantando el dinero, que pueden ir pagando en partes.

Van vestidos como el resto de la cofradía, pero al ir descubiertos sustituyen el capirote por muceta. Se sitúan en la procesión detrás de la imagen, y dejan el puesto de apertura para la banda invitada, cuando es el caso.

La banda consta de sección de viento formada por cornetas do-re, fliscornos y trompetas divididos en la primera voz (9 cornetas), segunda (7 cornetas) y tercera (2 cornetas, 2 fliscornos y 2 trompetas), y de percusión, compuesta por 7 tambores y 3 bombos.

Su repertorio está constituido por unas 18 marchas, aproximadamente 12 en lenta y 6 en ordinaria, del estilo que denominan “de la Banda de la Policía Armada de Sevilla”. No se muestran de acuerdo en utilizar los términos “andaluz” o “castellano” (de moda en la actualidad) para identificar el tipo de obras o los instrumentos que tocan, porque consideran que no responden a la realidad. Fue la primera banda que asumió la interpretación de este repertorio en Valladolid, hacia 1996. Algunas de las piezas están dedicadas por sus autores expresamente a las imágenes de la cofradía.

El cabo de banda es quien suele elegir las piezas, que cambia cada cierto tiempo, y trata siempre de seleccionar las partituras más asequibles según las posibilidades de la banda. Él y algunos otros miembros de la banda han adquirido hace unos años ciertos conocimientos de lectura musical que les permiten trabajar directamente con la partitura, si bien el aprendizaje de las marchas por parte del resto de los componentes, salvo algún caso, se sigue haciendo principalmente por imitación y de memoria. También hay algún estudiante de conservatorio que ayuda en el montaje de las marchas.

Como otras muchas bandas de la ciudad, suele intervenir en diferentes eventos relacionados con la Semana Santa dentro y fuera de Valladolid, así como en conciertos y encuentros o certámenes de bandas. Es especialmente activa en la organización de actos benéficos, precisamente respondiendo a la labor de caridad que es propia de la cofradía.

Es de destacar la presencia de otro elemento sonoro significativo en la procesión, que se ha incorporado hace unos años. Se trata de unas campanillas que algunos

cofrades en filas llevan ocultas bajo la capa, y cuyo sonido se escucha como recuerdo de una antigua costumbre de la cofradía.²³

COFRADÍA DE LA EXALTACIÓN DE LA SANTA CRUZ Y NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

Fundación: Fundada en 1944, procedente de la Hermandad Ferroviaria de la Sagrada Familia, que en esta fecha se unió a la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores. Esta cofradía fue la primera en elegir como presidenta a una mujer.

Número de cofrades: 450

Sede: Iglesia de Nuestra Señora del Carmen (Delicias).

Pasos: *Santísimo Cristo de la Buena Muerte*, anónimo vallisoletano del siglo XVI, *Nuestra Señora de los Dolores*, del taller vallisoletano, c. 1600, *La elevación de la Cruz*, de Francisco del Rincón, 1604, y *Santísimo Cristo de la Exaltación*, de Francisco Fernández e hijo, 1999.

Indumentaria: Túnica azul marino con bocamanga de encaje blanco, capa azul plomo, capirote y cingulo rojos, guantes blancos y zapato negro.

Música:²⁴ Banda de cornetas y tambores creada en 1956 y presente en los desfiles procesionales desde el año siguiente. Fue compuesta por aprendices de RENFE, entidad a la que estuvo vinculada la cofradía en sus orígenes, y que aún perdura. De hecho, la entidad cede un lugar en las dependencias ferroviarias para los ensayos de la banda. Renovada totalmente en 2006, esta ha incorporado la instrumentación propia de los conjuntos andaluces y, consiguientemente, ha comenzado a preparar repertorio de este estilo, con orientación de uno de los integrantes de la banda La Sagrada Lanzada.

Se trata de una banda mixta en la que la presencia masculina y femenina está equilibrada. Para acceder a la misma, es condición indispensable ser cofrade con una antigüedad mínima de 2 años, y tener más de 14 años.

²³ *La víspera de la ejecución, trece hermanos Comisarios andaban por la ciudad pidiendo limosna para los gastos y Misas que se ofrecían por su alma tocando unas campanillas "... de muy triste sonido..." y en voz alta decían "... hagan bien para hacer bien por el ánima de este hombre que sacan a ajusticiar..."*. En este sentido, desde hace años en las procesiones se recuerda la asistencia a los ajusticiados y su entierro mediante el símbolo de las campanillas, como herencia de las que tocaban los trece hermanos de la Penitencial por las calles de Valladolid. www.cofradiapasion.com.

²⁴ Véanse aspectos musicales complementarios en la descripción de la procesión del Vía Crucis de la Exaltación de la Santa Cruz y Nuestra Señora de los Dolores, de la que es titular esta cofradía.

La banda actual está formada por 24 instrumentistas: 16 cornetas do-re, 6 tambores y 2 bombos. Su indumentaria es igual al resto de la cofradía pero se cubren con capucha en lugar de capirote. De la misma forma que el resto de bandas de cofradía, participan en sus procesiones titulares, en la general de la Pasión, y en algunas otras, convocados por las hermandades organizadoras, en la Semana Santa de Valladolid. Además, en alguna ocasión, han efectuado intercambio de invitaciones con su cofradía hermana, la Exaltación de la Sta. Cruz, de Zaragoza.

Por otra parte, acuden asiduamente a numerosos certámenes de bandas y actos similares organizados por diversas cofradías y asociaciones afines, tanto en la ciudad como fuera de ella. En este año 2007 la banda ha convocado y protagonizado el concierto conmemorativo de los 50 años de su primera salida en procesión, contando además con la asistencia de otras bandas.

COFRADÍA DE LAS SIETE PALABRAS

Fundación: 1929

Número de cofrades: 697

Sede: Iglesia de Santiago Apóstol

Pasos: *Santo Cristo de los Trabajos*, de Gregorio Fernández, 1610, *Ecce Homo*, de Francisco Alonso de los Ríos, siglo XVII, y los que representan las siete palabras: *Padre, perdónales porque no saben lo que hacen* (Gregorio Fernández, 1610), *Hoy estarás conmigo en el paraíso* (anónimo, primer cuarto del siglo XVII), *Madre, ahí tienes a tu hijo* (la talla del Cristo es de Francisco del Rincón, la Virgen y San Juan son de Gregorio Fernández, fecha incierta), *Dios mío, Dios mío ¿por qué me has abandonado?* (anónimo, segundo cuarto del XVI), *Sed tengo* (Gregorio Fernández, 1612-1616), *Todo está consumado* (Cristo anónimo del siglo XVII, la Virgen, San Juan y María Magdalena son de seguidores de Gregorio Fernández, c. 1650) y *En tus manos encomiendo mi espíritu* (Cristo de Pompeyo Leoni, los dos ladrones son copia de los de Gregorio Fernández que se conservan en el Museo Nacional de Escultura).

Esta cofradía protagoniza uno de los desfiles más llamativos de la Semana Santa Vallisoletana, el Pregón de las Siete Palabras, que realizan a caballo por las calles de la ciudad el viernes por la mañana (Ilustraciones 16 y 17).

Indumentaria: Túnica y capa de color crema, capirote y cingulo rojos, calcetines y guantes blancos y zapatos negros con hebillas.

Música: Tuvo banda de cornetas y tambores que se disolvió en el año 2005. Desde entonces ha habido intentos de reconstruirla porque la cofradía considera que contar con banda propia es lo más adecuado para acompañar sus procesiones y actos, pero hasta el momento no ha sido posible. Así, la junta directiva ha optado por solicitar la colaboración de diversas formaciones que aporten un sonido de calidad a sus desfiles. La Sagrada Lanzada colabora de forma habitual con esta hermandad en la primera de las procesiones de la Semana y para el resto cuentan con otras bandas de cornetas y tambores y de música, tanto de Valladolid como de localidades de la provincia y del resto de España.

La cofradía de las Siete Palabras muestra en procesión siete trompetas naturales y una más de mayor tamaño en posición central (Ilustración 18), todas ellas abriendo el desfile. Se exhiben como distintivo de la condición pregonera del Sermón, que ostenta la hermandad, y nunca se hacen sonar. Otro de los complementos sonoros de la puesta en escena son las campanillas, que, como en el caso de la cofradía del Sto. Cristo del Despojo, llevan niños (Ilustraciones 19 y 20).

HERMANDAD UNIVERSITARIA DEL SANTÍSIMO CRISTO DE LA LUZ

Fundación: 1941 como Hermandad de Docentes. Interrumpió su actividad durante algunos años y la reanudó en 1992.

Número de cofrades: 306

Sede: Capilla universitaria del Palacio de Santa Cruz.

Pasos: *Cristo de la luz*, obra de Gregorio Fernández, c. 1630.

Indumentaria: Túnica negra con capirote y fajín en color magenta con la cruz de Jerusalén.

Música:²⁵ Durante los primeros años de su nueva andadura contrató banda de música para sus procesiones, pero desde 1996, por iniciativa del entonces vicerrector de alumnos Javier Sánchez Tabernero, cuenta con un grupo de dulzainas y tambores (Ilustración 21), acompañamiento musical particular y que destaca en el conjunto de las cofradías vallisoletanas. Asimismo, la diversidad y originalidad de elementos musicales presentes en sus desfiles, impulsada por el que fuera alcalde de la hermandad, Luis Jesús Pastor Antolín, han dado lugar a una configuración sonora particular.

VENERABLE COFRADÍA DE LA PRECIOSÍSIMA SANGRE DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO

Fundación: 1929

Número de cofrades: 757

Sede: Iglesia de Santa María de la Antigua

Pasos: *Santo Cristo del Olvido*, de Pedro de Ávila, c. 1720, y *Santísimo Cristo de la Preciosa Sangre*, de Lázaro Gumiel, 1953. Tenía también la facultad de liberar a un presidiario el Jueves Santo, costumbre que desapareció en 1982 con el traslado del centro penitenciario a Villanubla, y se ha recuperado en 2006. Asimismo, visitan durante las procesiones dos hospitales de la ciudad.

Indumentaria: Túnica y capa roja con puños de encaje negro, capirote, cíngulo, guantes y zapatos negros.

Música: La “Banda de cornetas y tambores de la venerable Cofradía de la Preciosísima Sangre de Ntro. Sr. Jesucristo” se fundó en el año 1974, y en sus principios estuvo formada por personas pertenecientes a la Juventud Obrera Católica (JOC), que anteriormente habían acompañado en alguna ocasión a la cofradía en sus procesiones.

Desde su fundación experimenta sucesivas transformaciones ligadas a frecuentes cambios de componentes. La banda se rige por los estatutos de la hermandad, al igual que el resto de cofrades, y tiene además sus propias normas de funcionamiento interno. El vocal de banda se encarga de presentar a la junta directiva

²⁵ En el apartado Estudio de casos, del capítulo siguiente, aparece ampliamente desarrollada la descripción de las características musicales de esta hermandad.

las solicitudes y ésta toma las decisiones oportunas. Por lo general, la directiva apoya las propuestas de la banda y sufraga sus gastos, en la medida en que el presupuesto lo permita.

Desde su creación, la banda interpretó el repertorio de corte militar habitual en Valladolid. Con el paso del tiempo, y aunque las marchas se iban renovando, muchos de sus integrantes abandonaron o se incorporaron a otras bandas cuya actividad y repertorio les resultaba más atractivo. En la actualidad, puesto que el número de componentes se ha reducido considerablemente, se encuentran en un nuevo proceso de reestructuración que ha venido acompañado de la adopción del repertorio de tipo sevillano. El proceso comenzó en septiembre de 2005 por iniciativa del vocal de banda.

Ahora la banda está formada por unos 30 componentes, de los cuales sólo un tercio son mujeres. Sus miembros proceden sobre todo de las secciones infantil y juvenil y las edades oscilan entre los 7 y los 45 años aproximadamente, aunque la mayoría se encuentra entre los 20 y los 30. Es de destacar el hecho de que en alguna época fue tal el interés de los niños por participar en la banda, que tuvieron que fijar un límite de edad mínima. Para formar parte de ella es imprescindible ser cofrade y, en principio, se exige un año de pertenencia a la cofradía, pero esta norma es flexible y se puede pasar por alto si hay necesidad de instrumentistas.

Su indumentaria es la misma que la del resto de los cofrades y, aunque en origen iban descubiertos, en 1999 se acordó vestir también con capirote abatido. Su situación en la procesión es un tanto particular ya que no ocupan ninguno de los lugares de costumbre, abriendo procesión o tras la imagen, sino en un espacio intermedio entre la sección infantil y la de adultos.

En este momento de transición el repertorio está configurado, de forma provisional, por 5 marchas de ordinaria y 8 de procesión, entre las cuales se encuentran obras de los estilos militar y andaluz. Incluye una marcha propia compuesta por Eduardo Sánchez Velasco (quien ejerce funciones de dirección musical), dedicada a los costaleros del Santo Cristo del Olvido en su noche del Lunes Santo y titulada *En el varal del olvido*. Esta pieza se ha creado con la intención de que ocupe un lugar estable en el momento de salida de esta imagen en procesión, después de que se le rinda honores.

Para el futuro, el objetivo es ampliar el repertorio y eliminar definitivamente el estilo militar. De igual forma, se está tratando de unificar la instrumentación, puesto que ahora se combinan tres tipos de corneta y esto ocasiona serias dificultades de afinación.

Los ensayos tienen lugar en un local propio en el polígono de La Mora, con una duración aproximada de 2 horas diarias. Por lo general los miembros de la banda carecen de conocimientos musicales más allá de los que se imparten en la educación obligatoria, de tal manera que el aprendizaje sigue realizándose de memoria y por repetición. Sólo el actual director musical cuenta con experiencia de varios años en el estilo que están preparando y nociones de lenguaje musical adquiridas mediante la práctica y de forma autodidacta.

La banda interviene en sus procesiones titulares, en la general del Viernes Santo y en algunas otras por invitación, en la ciudad y en poblaciones de Valladolid y de otras provincias de la región. Al igual que la mayor parte de las bandas, participa también en encuentros y conciertos. En este año ha presentado la primera convocatoria del “Certamen de bandas Ntra. Sra. de la Antigua”.

COFRADÍA EL DESCENDIMIENTO Y SANTO CRISTO DE LA BUENA MUERTE

Fundación: 1939

Número de cofrades: 575

Sede: Iglesia de San Miguel y San Julián.

Pasos: *El monte Calvario*, de Pedro de Sierra, 1638, *Cristo yacente* de Gregorio Fernández, c. 1610 y *El Descendimiento*, de Gregorio Fernández, 1623, aunque la talla de la Virgen es de 1757. Este paso es conocido popularmente como “el reventón” por un accidente que ocasionó, debido a su gran peso. Se dice que fue el primer paso que transitó en la procesión con ruedas.

Indumentaria: Túnica y capirote morados, capa, cingulo y guantes blancos, y zapatos negros.²⁶

²⁶ En su primera salida en procesión (1940) llevaron un curioso hábito inspirado en la imagen de San Juan Bautista de su paso titular, con túnica verde, capa y cingulo rojos, y sandalias; en la cabeza, un turbante

Música: Banda de cornetas y tambores creada en 1976 por un pequeño grupo de cofrades. Durante aproximadamente 20 años interpretaron el repertorio de marchas militares habitual en Valladolid, pero hacia 1997 comienzan a introducir ciertas modificaciones²⁷ en el estilo, enriqueciendo la armonía de las marchas tradicionales. Incorporaron, además, versiones de marchas procesionales andaluzas adaptadas al instrumento utilizado hasta entonces, la corneta do-si, y arreglos de piezas tradicionales castellanas (contando en ocasiones con la colaboración de dulzaineros).

En 2003, siguiendo la misma línea de la mayor parte de las bandas vallisoletanas, proceden a la renovación de su instrumental, que a partir de entonces se compone de cornetas do-re brillante, trompetas, tambores de gran parada redoblantes y timbales. Actualmente la banda se compone de 19 miembros organizados en tres voces de cornetas, una cuarta voz de trompetas, y percusión.

Su repertorio se ha orientado principalmente al estilo de marchas procedentes de Andalucía, pero mantienen una pequeña representación del folklore regional con la versión del *Bolero de Algodre* que en su día realizara Antonio Campomanes.

COFRADÍA DE NUESTRA SEÑORA DE LA PIEDAD

Fundación: 1578

Número de cofrades: 1760

Sede: Tiene sede en la iglesia de San Martín, pero provisionalmente les ha sido cedida la conventual de las Descalzas Reales, por obras en la anterior.

Pasos: *La Quinta Angustia*, de Gregorio Fernández, c. 1625 y *Cristo de la Cruz a María*, de la escuela de Antonio Ribera y Francisco Fermín, 1642; el cuerpo de José de Arimatea es de José Antonio Saavedra, 1995.

trenzado en rojo y verde y un velo negro que cubría la cara de los cofrades. Al parecer, los numerosos comentarios que suscitó hicieron que se abandonase la idea para los años siguientes. Es el único testimonio de la existencia de un tipo de indumentaria de cofradía diferente a los hábitos usuales en los desfiles de Valladolid. Existen noticias de que en la procesión de la Borriquilla desfilaban niños con vestimentas de romanos, e imágenes de figuras de escolta con ropas similares en alguna otra procesión, pero no parece que se haya utilizado como uniforme de cofradía.

²⁷ Por iniciativa de Antonio Campomanes, que en aquellos momentos pertenecía a la banda. Ver apartado "Estudios de caso", en el capítulo siguiente.

Indumentaria: Túnica negra con puño de encaje negro sobre fondo rojo, cingulo rojo, y capa, capirote, guantes, calcetines y zapatos negros.

Música: Dos bandas de cornetas y tambores, una femenina y otra masculina, ésta con sección de gaitas. Existe en la cofradía la figura del coordinador, que asiste a las reuniones de la junta directiva, transmite información entre ésta y las bandas, y organiza actos determinados.

La “Agrupación Musical Femenina de la Cofradía Nuestra Señora de la Piedad”²⁸ se formó en 1997 con la idea inicial de acompañar al grupo escultórico procesional *Cristo de la cruz a María*. En sus orígenes contó con 30 componentes, número que ha experimentado altibajos constantes a lo largo de la trayectoria de la banda. En el presente consta de 20 componentes. Todas pertenecen a la cofradía, es requisito indispensable como suele ocurrir en el resto de las bandas de este tipo, pero no se exige una edad mínima ni una antigüedad determinada en la hermandad, ahora el acceso puede efectuarse directamente.

La época de ensayos comienza en septiembre; de entonces a diciembre se efectúan de forma espaciada, y de enero a Semana Santa son diarios, de lunes a viernes, y se intensifican, si es necesario, las semanas previas a la celebración. Desde el año 2006 comparten local de ensayo con la banda masculina.

Su lugar dentro de la procesión es siempre de apertura, tanto cuando van acompañando a su paso como cuando sólo sale la imagen titular (ésta ocupa siempre posición central de procesión, seguida por la banda masculina).

Las componentes visten el hábito de la cofradía y, a elección propia, van cubiertas con una amplia capucha, que no ofrece demasiadas dificultades a la interpretación en las cornetas y al mismo tiempo permite mantener el anonimato e

²⁸ Según criterio de la cofradía, la banda de mujeres recibió el nombre de “agrupación” para diferenciarla de la masculina, si bien su constitución corresponde a una banda de cornetas y tambores, y no a lo que se conoce como “agrupación musical”. En esta, la base está formada por trompetas, trombones, saxofones, gaitas, platos, cornetas de llave y percusión de reglamento, aunque el llamado “estilo de agrupación” que recuperó y difundió a partir de finales de los años 90 la Banda de Santa María Magdalena de Arahál (Sevilla), aparece renovado tanto en el aspecto instrumental, ampliando la variedad tímbrica (xilófonos, flautas, bombardinos, etc.), como en el repertorio (cantos religiosos, composiciones específicas de su director para la banda) (Muñoz 1996).

igualarse al resto de los cofrades (no ocurre así en la banda de hombres). En los momentos en que las cornetas no tocan, se observa que las integrantes suelen caminar con la mirada baja ocultando los rostros bajo las capuchas. Sin embargo, esto no responde a una actitud predeterminada, sino que, al parecer, resulta así de manera espontánea.

Utilizan la corneta do-si, tradicional en la Semana Santa vallisoletana, divididas en *llaves* (7) y *bajos* (5); los solos suelen estar asignados, alternativamente, a tres de las cornetas de llaves, que asimismo efectúan los requinteos en las marchas que lo requieren. La percusión está formada por una caja, que redobla, 6 tambores sin caja china y 2 bombos. Las cornetas son propiedad personal (la cofradía las cede durante un año), así como parte de los tambores, y el resto pertenece a la cofradía.

Su repertorio es de estilo militar, pero incluye también la interpretación de melodías de diversa procedencia adaptadas al contexto, procedimiento bastante habitual en el antiguo estilo de las bandas de Valladolid, ahora ya minoritario. En cualquier caso, entre las melodías mencionadas se encuentran también algunas pertenecientes a las marchas andaluzas interpretadas por otras bandas de la ciudad. Este repertorio abarca unas 15 piezas (de procesión y marcha ordinaria). La sección de tambores tiene también algunos ritmos particulares creados por las propias instrumentistas. Es característica de la agrupación la alternancia de estas estructuras rítmicas y de fragmentos de improvisación a cargo de la solista de tambores, en los momentos en que las cornetas permanecen en silencio.

La banda femenina interviene en las procesiones de la cofradía y en otras por invitación. Ocasionalmente han participado en la Semana Santa de Palencia y en algunos certámenes.

La formación masculina, "Banda de cornetas y tambores de la cofradía de Ntra. Sra. de la Piedad" se fundó en 1975. Hasta entonces la banda de la Policía Armada (institución vinculada tradicionalmente a la cofradía) había acompañado los desfiles procesionales de la hermandad.

En los años 90 la junta directiva ofreció a la banda la posibilidad de introducir algún elemento nuevo para mejorarla y se decidió incorporar gaitas a la formación. Es posible que en ello tuviera que ver la experiencia anterior de algunos miembros de la cofradía en la participación o el conocimiento de bandas militares que incluían gaitas. La enseñanza en los primeros años estuvo a cargo de Óscar Puente, profesor de gaita, gallego afincado en Valladolid.

En la actualidad es la banda de cofradía más numerosa de la ciudad, constituida por unos 50 componentes divididos en las secciones de cornetas, tambores y gaitas, que dan un toque característico a la formación. Visten el hábito, capa y todos los distintivos de la cofradía, pero no van cubiertos.

El acceso a la banda tiene lugar normalmente a partir de los 14 años, aunque de hecho no haya límite establecido, y es probablemente la banda que presenta una mayor extensión en la franja de edad de sus componentes. Todos deben ser cofrades con una antigüedad mínima de un año. Suele haber lista de espera para entrar, aunque a veces no se respeta el orden, sino que prevalece la relación del aspirante con los miembros de la cofradía o la banda.

El criterio que se seguía al principio para la admisión de miembros era la disponibilidad de instrumentos, puesto que éstos eran propiedad de la cofradía. Ahora se recomienda que los que toquen cornetas compren su propio instrumento, sobre todo por cuestión de responsabilidad, pues al parecer los que son de la cofradía no recibían el debido cuidado. Los tambores son todos de la cofradía, que cuenta también con dos gaitas, pero las actuales son de los instrumentistas, ya que además algunos de ellos tocan también en otros ámbitos, incluso profesionalmente.

En la actualidad, pues, no es el número de instrumentos disponibles lo que determina el número de componentes. Probablemente pese más la costumbre; en todo caso, el conjunto suele experimentar variaciones cada año.

El director es el cabo de la banda y existe además la figura del delegado de banda que actúa de intermediario entre ésta y la junta directiva, de quien depende el funcionamiento de la banda (y es bastante estricta al respecto).

La composición instrumental es la siguiente: aproximadamente 30 cornetas do-si, todas de llave, aunque distribuidas en dos o tres voces según su función, en primera voz y bajos o primera y segunda voces y bajos; de los primeros, uno suele efectuar el requinto. La percusión está formada por una caja, 12 tambores y 2 o 3 bombos. La sección de gaitas ha ido variando en número: de las 4 iniciales, afinadas en si bemol, hasta un máximo de 10. Las actuales son 5 y están afinadas en do.

Los componentes de la banda no tienen conocimientos específicos, excepto los gaiteros, de los cuales la mayoría han realizado estudios musicales y el resto tiene al menos ciertas nociones, adquiridas en la propia banda, que les permiten leer las partituras con las que trabajan.

El repertorio de cornetas y tambores pertenece al estilo militar tradicional en las procesiones de Valladolid; cuenta también con algunas marchas de nueva creación dentro del mismo estilo y adaptaciones particulares del repertorio llamado sevillano. El correspondiente al grupo de gaitas incluye marchas procesionales especialmente compuestas para ese instrumento así como otras piezas de origen variado cuyo carácter pueda considerarse apto para el evento. En los momentos inicial y final de procesión se interpretan dos de las piezas habituales, de estilo militar, el *Himno Nacional* a la Virgen y al Cristo el toque de *Oración*.

El orden de interpretación de las marchas en la procesión es aleatorio, aunque siempre mantienen la misma estructura u organización en bloques que comprenden una pieza de cornetas seguida de una de gaitas. Los tambores sólo marcan el ritmo básico constantemente para servir de guía al paso de la escolta y el pelotón de la Policía Nacional.

Los componentes ensayan, desde octubre a Semana Santa, en una nave cedida a la banda para ese propósito en el polígono industrial cercano a Santovenia, cuya ubicación les resulta también conveniente cuando los ensayos se desarrollan con desfile. No es infrecuente que surjan problemas en la asistencia a los ensayos: por ejemplo los tambores muestran cierta resistencia a comenzar en ese momento puesto que, como ya he indicado, su actuación es muy limitada; de ahí que prefieran ensayar sólo durante el tiempo imprescindible. Las gaitas comienzan más tarde, y puesto que

no suelen tocar de un año para otro, dividen el periodo de ensayos en dos partes, destinadas respectivamente a la realización de ejercicios y al estudio del repertorio.

En la procesión acompañan siempre al paso principal situándose detrás de éste. Rodean a la imagen de la Virgen 5 escoltas de la Policía Nacional, uno en cada esquina y uno detrás; después se sitúa el estandarte y a continuación el pelotón y la banda.

Participan en todas las procesiones titulares de su cofradía, así como en todas las que sean invitados durante la Semana Santa, pero nunca intervienen en los ya habituales encuentros de bandas u otros acontecimientos similares.

COFRADÍA PENITENCIAL DE LA SANTA VERA CRUZ

Fundación: 1498, es la más antigua de Valladolid.

Número de cofrades: 1500

Sede: Iglesia penitencial de la Santa Vera Cruz

Pasos: *La entrada triunfal de Jesús en Jerusalén, "La borriquilla"*, anónimo de entre los siglos XVI-XVII, *Nuestra Señora de la Santa Vera Cruz*, de Gregorio Fernández, 1623 y *Lignum Crucis*, anónimo del siglo XVI. La hermandad es también propietaria de algunos de los pasos que acompañan otras cofradías en procesión durante la Semana.

Indumentaria: Túnica y capirote negros, capa de paño verde, muceta negra con botonadura verde, zapatos negros y guantes blancos (negros en viernes y Sábado Santo).

Música: Banda de cornetas y tambores. Es una de las bandas más jóvenes que se formaron en la ciudad. Surgió en 1989 y se presentó con un concierto poco antes de la Semana Santa del año siguiente. En su origen estuvo constituida por 22 integrantes, solamente hombres, e inmediatamente comenzaron a incorporarse las mujeres de la cofradía. El número de miembros fue aumentando hasta llegar a 45.

La reducción progresiva de componentes, junto a ciertos problemas de gestión por parte de la correspondiente junta directiva, han ocasionado la ausencia de la banda en las procesiones durante algunos intervalos de tiempo. Sin embargo, esto no ha supuesto la interrupción de la actividad de la banda. En 2007 ha reaparecido con 11

instrumentistas: 5 cornetas, 5 tambores y un bombo. Parte de los instrumentos son propiedad de la cofradía; el resto, de los intérpretes.

Para ingresar en la banda se exige ser cofrade, mayor de 14 años, y tener una antigüedad mínima de un año en la hermandad. Ocasionalmente puede haber excepciones a esta norma, si se considera que puede resultar beneficioso para la banda y, por consiguiente, para la cofradía. Las concesiones se observan sobre todo en la aceptación de niños más pequeños, algunos cuyas condiciones les permiten participar a un buen nivel, y otros que se van preparando para intervenir más adelante. En todo caso, cualquier circunstancia de este tipo debe ser aprobada por el cabildo.

La organización de la banda corresponde a los dos cabos, de cornetas y tambores respectivamente, pero su funcionamiento y actuación se rigen por las directrices de la junta directiva. El nexa de comunicación es el delegado de banda.

Los ensayos se efectúan dos veces a la semana en época de menor actividad, y se intensifican cuando es necesario. La cofradía cede para este fin la iglesia sede durante los meses de invierno. No obstante, la banda tiene su lugar de ensayo habitual al aire libre, en las cercanías del cementerio, que utilizan cuando el clima lo permite.

Los instrumentistas participan con la misma indumentaria que el resto de los cofrades. Van también cubiertos con capirote pero sin cartón. En los desfiles suelen situarse a la cabecera, o bien delante del paso principal (Virgen), según se les indique. Existe un grupo de cofrades²⁹ encargado de elaborar el “orden de procesiones”, en el que se precisa el lugar que ha de ocupar la banda.

Con una trayectoria similar a la de otras en Valladolid, esta banda, que participaba del estilo militar tradicional, adoptó a finales de los años 90 el repertorio y la instrumentación de las bandas de Andalucía. En el presente, dadas las circunstancias, han recuperado provisionalmente el antiguo repertorio, ahora interpretado con la corneta do-re. Mencionan como elementos particulares algunos ritmos tomados de obras muy populares, como *Bolero* de Ravel (en realidad el propio del bolero español) y

²⁹ Según la información de los protagonistas, este grupo lo componen personas especialmente implicadas en la vida de la cofradía, que no necesariamente forman parte del cabildo.

Mea culpa del grupo Enigma, y melodías como el célebre pasodoble *La morena de mi copla* (más conocido como “Julio Romero de Torres”).

En sus diversas etapas, la banda ha estado presente en certámenes de bandas, y llegó a organizar uno propio. Por otra parte, interviene en actos especiales de la cofradía, como el inicio de la novena a la Virgen en las fechas previas a la Semana Santa, y la festividad de la Cruz de mayo.

COFRADÍA DE LA ORDEN FRANCISCANA SEGLAR LA SANTA CRUZ DESNUDA

Fundación: Finales del siglo XV en el seno de la Venerable Orden Tercera de San Francisco, hoy Orden Franciscana Seglar.

Número de cofrades: 300

Sede: Iglesia de La Inmaculada Concepción, convento de los Padres Franciscanos, e iglesia conventual de Santa Isabel de Hungría (HH. Clarisas)

Pasos: *Santa Cruz (Lignum Crucis)*, anónimo del siglo XIX, y *La Santa Cruz desnuda*, obra de Francisco Fernández León, 1993.

Indumentaria: Túnica, capirote y capa corta de color marrón, cordón franciscano y sandalias sin calcetines, o zapatos y calcetín negro (opcional).

Música: Banda de tambores creada en 1985. Un año antes, había salido en procesión un solo tambor destemplado. Anteriormente acompañaba la banda de cornetas y tambores de la OJE.

En principio, la constitución de una banda sólo de tambores se debió a causas de índole eminentemente práctica, por un lado a que la percusión se consideró de ejecución más asequible para los cofrades, y por otro, a que la economía de la cofradía no permitía en ese momento la adquisición de cornetas. No obstante, visto el resultado inicial, se consideró que la sonoridad de tambores solos era muy apropiada para el carácter austero de la cofradía y de la orden franciscana, de manera que se hizo definitiva esa formación.

El creador fue Armando Fernández, percusionista profesional y cofrade, que preparó a la banda en sus comienzos, creó los primeros ritmos y sigue colaborando con

ella musicalmente, en el mantenimiento de los instrumentos y (cuando es el caso) en la gestión de la adquisición de los nuevos, y también participando ocasionalmente en la procesión. Asimismo, se ha encargado de la edición del disco elaborado y presentado recientemente por la hermandad.³⁰

De la antigua banda (OJE) sólo permaneció uno de sus componentes. La banda ha sido siempre reducida: como máximo ha contado con 14 miembros, que es el número de instrumentos de que dispone la cofradía. En la actualidad está compuesta por 6 mujeres y 4 hombres, cuya edad oscila entre los 14, edad mínima requerida para pertenecer a la banda, y 24 años. También es requisito indispensable ser cofrade y tener al menos una antigüedad de dos años en la cofradía, salvo ocasiones de necesidad especial. Normalmente hay altas y bajas anuales y una lista de espera para el acceso. De esa lista, van a empezar a prepararse algunos miembros para contar con reservas.

Los instrumentos, 4 tambores, 4 timbales y 2 bombos, de madera y parche rugoso (Ilustración 22), son propiedad de la cofradía y en los últimos dos años se han renovado totalmente. Al ser de color similar a la indumentaria de los cofrades no llevan galas, aunque no se descarta identificarlos con el símbolo de la cofradía.

La banda ensaya en los alrededores del campus universitario Miguel Delibes, y cuando llueve utiliza un salón en los sótanos de las dependencias del convento de franciscanos donde tiene su sede la cofradía, pero al tratarse de un lugar habitado y contiguo al de uso para los cultos religiosos, se sustituyen para la práctica los instrumentos por bancos de madera, para evitar molestias.

Su repertorio está compuesto por 8 ritmos, 3 de marcha ordinaria y 5 de procesión. Algunos consisten en la repetición durante un tiempo determinado de una única fórmula rítmica, otros tienen estructura más compleja. La mayor parte proceden de los iniciales de la banda. Por otra parte, de aquellos se eliminaron algunos por resultar demasiado difíciles de interpretar manteniendo el paso de la procesión. El aprendizaje y transmisión es memorístico y por repetición, ya que de los actuales componentes ninguno tiene conocimientos de lectoescritura musical.

³⁰ *Sones franciscanos en la Semana Santa de Valladolid*. Véase el capítulo dedicado a la práctica musical, Descripción de casos.

Los ritmos se identifican por un número. En la procesión el orden de interpretación es aleatorio: el director va marcando con los dedos y una o dos baquetas el número que previamente se ha asignado a cada esquema (Ilustración 23).

La indumentaria de los miembros de la banda es exactamente igual a la del resto de los cofrades, incluso llevan capirote con cartón (esta costumbre es única en las bandas de Valladolid). Sólo los instrumentistas que se han incorporado en los últimos años, dulzaineros y cuarteto de viento, llevan capucha en lugar de capirote.

La banda ocupa en la procesión el lugar de apertura. Los instrumentistas consideran que, al ser lo más habitual en las cofradías,³¹ resulta también más práctico porque determina una distancia mínima entre bandas, necesaria para evitar mutuas interferencias de sonido. La disposición interna de la banda, sin embargo, suele experimentar variaciones más frecuentes.

Participan en sus procesiones titulares y en actos procesionales propios y como invitados en otros desfiles, además de la procesión general. Han tenido también presencia en certámenes de bandas de cofradía y en conciertos benéficos organizados en el entorno de la semana santa.

La cofradía cuenta también con instrumentos tradicionales, que se llevan en la procesión y se hacen sonar a discreción.³² Se trata de dos carracas y un carracón (Ilustraciones 24 y 25), además de una gran matraca propiedad de las monjas del monasterio de Santa Isabel de Hungría, cedido a la hermandad para tal uso. Esta costumbre se recuperó hacia el año 2000 y con ello pretenden hacer efectiva la sustitución de las campanas, cuyo sonido estaba prohibido en los días centrales de la Semana Santa.

En los últimos años se han sumado a las procesiones nuevas formaciones musicales: un cuarteto de viento (Ilustración 26), la Banda Municipal de Medina del Campo y un grupo de dulzaineros (Ilustración 27) incorporado a la banda de tambores.

³¹ Los informantes hicieron constar este dato como hecho acostumbrado, pero es uno de los aspectos que ha variado notablemente en la estructura de las procesiones.

³² Se ha formado espontáneamente un grupo de cofrades que se encargan de esta tarea, alternándose en procesiones y años.

Los componentes del cuarteto de viento proceden de Zamora, en cuya Semana Santa también intervienen.³³ Acompañan a la cofradía desde el año 1999 en la procesión general del Viernes Santo, y han participado de manera ocasional en algunas otras. El grupo está formado por dos clarinetes, saxo tenor y bombardino, e interpretan obras de procesión escritas, en su mayor parte, por sus integrantes. Son piezas breves, de carácter solemne y sonoridad modal, lo que, junto a la indumentaria monástica, retrotrae a épocas medievales. El grupo se sitúa detrás de la reliquia de la Santa Cruz. A ella está dedicada *Lignum Crucis*, de Gustavo Tobal, una de las obras más apreciadas por la hermandad, compuesta por iniciativa propia del autor.

La Banda Municipal de Música de Medina del Campo acompaña a la cofradía en la procesión del Jueves Santo desde el año 2000. En el repertorio que interpretan para la ocasión se encuentran marchas fúnebres y piezas clásicas de procesión para este tipo de bandas, entre ellas la composición titulada *Soledad al pie de la Cruz*, de Francisco Sánchez Sutil, encargo de la hermandad.

El grupo de seis dulzainas procede de la localidad abulense de Carbonero el Mayor. Son músicos dedicados individualmente a diversas actividades y como grupo asisten a la procesión del Viernes Santo con la cofradía.

Las dulzainas están afinadas en fa#, son de reciente construcción y su acabado permite obtener la precisión adecuada en la afinación de los sonidos. Los avances de construcción afectan a la forma de la cavidad interior y a la perforación de los orificios. Además, utilizan lengüetas de dureza media o alta (e igual en ambas láminas), que

³³ Este tipo de formación es típica de Zamora. El origen se encuentra en la Hermandad de Penitencia del Stmo. Cristo del Amparo (Las Capas Pardas), formada en los años 50 del siglo pasado y que ya desde entonces cuenta con una agrupación similar. Estaba constituida inicialmente por músicos militares, e integrado por instrumentos de viento madera. La composición de los cuartetos ha variado ocasionalmente, contando también con instrumentos de la familia de metal. El repertorio que interpretaban eran adaptaciones de marchas fúnebres de autores clásicos para la correspondiente formación, siempre tratando de conseguir un efecto austero y lúgubre acorde con el contexto. En esta hermandad zamorana interviene además un bombardino solista que se sitúa a la cabeza de la procesión interpretando melodías similares a la salmodia gregoriana. La sonoridad del bombardino es la que ha llegado a hacerse característica de esta manifestación musical. Con el paso del tiempo se ha ido elaborando un repertorio propio destinado a esta agrupación y contexto, inspirado igualmente en el estilo medieval, incluyendo también obras religiosas preexistentes como motivo de base para nuevas composiciones.

Asimismo, la Hermandad Penitencial de Ntro. Señor Jesús, Luz y Vida incluye también en sus procesiones un cuarteto de viento formado en esta ocasión por dos clarinetes, trombón y trompa, con repertorio también propio, del mismo carácter. Son obras breves en las que se utilizan relaciones polifónicas entre los instrumentos que puedan asimilarse a la música antigua. Siempre se persigue la idoneidad de la sonoridad medieval para el contexto románico, y la idea de subrayar la atmósfera fúnebre del momento.

poseen mejores cualidades para la interpretación en procesión: al aire libre y durante un tiempo largo.

Interpretan marchas de procesión procedentes del repertorio tradicional castellano, así como algunas obras de nueva creación. Armando Fernández (mencionado al comienzo de este apartado) ha compuesto dos obras para el conjunto de dulzainas y la banda de tambores. Están dedicadas respectivamente al paso principal (*Santo sudario*) y a una imagen de la Virgen, propiedad de la cofradía, que no sale en procesión (*Por tus lágrimas, María*). Estas obras (“melodías pausadas y acordes tenidos”) son sencillas y de carácter austero, como corresponde a la personalidad de la cofradía, pero también han sido elaboradas con el expreso deseo de establecer un fuerte contraste con el sonido predominante en las actuales procesiones. El autor es un firme defensor de los sonidos tradicionales castellanos, contrario a la imitación de las prácticas típicas de otras regiones. El ritmo de acompañamiento empleado para la marcha *Por tus lágrimas, María*, es uno de los originales ideados por él e interpretados por la banda de la cofradía. Se trata de una variante del esquema básico, modificado con un motivo ternario. De este modo ha logrado además registrarlos como propio.

COFRADÍA DEL SANTO ENTIERRO

Fundación: 1930

Número de cofrades: 300

Sede: Monasterio de San Joaquín y Santa Ana

Pasos: *Cristo yacente*, de la escuela de Gregorio Fernández (1631-1636).

Indumentaria: Túnica de terciopelo negro con cola adornada en bajo y puños con galón dorado, capirote negro, cingulo dorado, guantes blancos y zapatos negros.

Música: El ambiente sonoro que crea es sobrecogedor, aun contando solamente con una corneta y dos timbales (Ilustración 28). Este texto indica la importancia que otorgan a la ambientación sonora de sus procesiones y su apreciación como elemento de identidad de la cofradía:

Lo más característico de nuestros desfiles procesionales es el sonido. El arrastrar de las colas imprime un susurro único, roto solamente por los toques destemplados de dos timbales y los silencios de una corneta³⁴

No se conoce exactamente el momento de inicio de esta práctica. Al parecer, en las primeras épocas de la cofradía uno de sus presidentes, oficial de alta graduación en un establecimiento militar cercano, invitaba al soldado que ejercía las funciones de corneta a participar en la procesión con ese mismo cometido. Vestía el hábito e iba con capirote armado, exactamente igual que los demás cofrades, aunque no lo era. Más adelante esta tarea pasó a los cofrades, que se han ido sucediendo. La indumentaria sigue siendo la misma pero llevan el capirote abatido.

La adición de los tambores fue posterior, sin que pueda determinarse tampoco una fecha concreta. La idea es efectuar periódicamente (cada cinco minutos aproximadamente) un toque largo que vaya disminuyendo en intensidad, y que concluye con golpes fuertes de tambor. Éstos eran percutidos con maza, hasta que hace pocos años empezaron a utilizarse baquetas para proporcionar el acompañamiento rítmico a la corneta al interpretar el toque de oración a la salida del Cristo. De todas formas, la ejecución suele presentar variantes en función de las circunstancias: puede sonar en intervalos diferentes de tiempo, variar los tonos del toque o concluir con distintos finales por parte de los timbales.

La corneta que se ha venido utilizando últimamente es de llave, propiedad del instrumentista actual. La cofradía dispone de un cornetín, que al parecer también se ha tocado en ocasiones, y una corneta bajo. Los timbales son iguales y se cubren con terciopelo negro para amortiguar el sonido. Los instrumentos llevan los distintivos de la cofradía.

Por otra parte, en el acto principal de la procesión titular de la hermandad, el rezo del *Miserere*, interviene un coro interpretando cantos penitenciales y otras piezas sacras. Esta costumbre tiene relación con la presencia en tiempos anteriores del coro del

³⁴ Citado en la página web de la cofradía: www.santoentierro.net.

Seminario en la procesión, si bien la participación del canto se reduce ahora a momentos concretos, y nunca han intervenido durante el trayecto.³⁵

En el traslado del Cristo que tiene lugar el Sábado Santo colabora la sección de gaitas de La Piedad e interviene en ocasiones algún grupo coral. La cofradía valora, además de la ambientación sonora que consideran adecuada al carácter del evento, el efecto estético del colorido similar de los hábitos de ambas hermandades.

COFRADÍA DEL SANTO SEPULCRO Y SANTÍSIMO CRISTO DEL CONSUELO

Fundación: 1945, ligada a la Juventud Josefina

Número de cofrades: 511

Sede: Iglesia de San Benito

Pasos: *Santísimo Cristo del Consuelo*, de Gregorio Fernández, 1610, *Virgen de la Alegría*, de Miguel Ángel Tapia, 1997, y *Santo Sepulcro*, anónimo de c. 1630 (las figuras de “los durmientes” son de Alonso y José de Rozas, siglo XVII).

Indumentaria: Túnica blanca, capirote y capa morados, cingulo amarillo, guantes blancos y zapatos negros.

Música: Su banda es también de cornetas y tambores. Originalmente formada en los años 70, fue renovada en 2003 y al año siguiente se incorpora a los desfiles con instrumentos nuevos, cornetas do-re brillante y tambores sayones. De igual forma optan por un nuevo estilo de marchas procesionales que trabajan basándose en la partitura.

Participan en los diversos certámenes de bandas organizados por hermandades vallisoletanas, así como en actos propios de la cofradía, como el “Memorial Luis Francisco Valdespino”, que ya cuenta con varias ediciones. Igualmente han estado presentes en otros actos fuera de la ciudad, como el de presentación de la Semana Santa

³⁵ En la Semana Santa de 2006 se preparó además una breve actuación del mismo al comienzo de la procesión, en la propia sede, pero el resultado acústico no fue satisfactorio. Existe la intención, por parte de la actual junta directiva, de reformar estos momentos de canto coral, aunque aún no se ha decidido de qué manera.

de Valladolid en otras localidades de la región (Segovia), invitados por la Junta de Cofradías.

ILUSTRE COFRADÍA PENITENCIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS

Fundación: Siglo XVI, el documento más antiguo que hace referencia a ella es de 1536.

Número de cofrades: 1100

Sede: Iglesia Penitencial de Nuestra Señora de las Angustias

Pasos: *Nuestra Señora de Las Angustias*, de Juan de Juni, posterior a 1561, *Cristo en la Cruz*, de Francisco del Rincón, XVII, y *Cristo yacente*, del taller vallisoletano, siglo XVII.

Indumentaria: Capirote y túnica de terciopelo azul oscuro con puños de encaje blanco, cingulo y muceta rojos.

Música: Esta cofradía no tiene banda. En los años 90 hubo intención de crear una formada por cofrades, incluso llegó a aprobarse la idea, pero no salió adelante. Ahora el acompañamiento musical de sus procesiones suele estar a cargo de determinadas bandas, de distinto carácter, que ya colaboran habitualmente con ellos desde hace años. Una de las formaciones es la Banda de la población vallisoletana de Íscar (a la que me voy a referir inmediatamente), y la otra la Banda de Cornetas y Tambores La Sagrada Lanzada, de Valladolid. Asimismo, en la procesión del Martes Santo un conjunto instrumental compuesto por trompeta, bombardino y dos dulzainas (Ilustración 29), interpreta una versión de la *Salve popular* a la salida de la imagen de la Virgen y acompaña el trayecto con piezas de estilo tradicional castellano.³⁶

La Asociación Musical Iscariense (AMI) es una entidad cultural independiente que engloba a la banda y a la escuela en la que se forman los futuros instrumentistas, y cuyos profesores forman asimismo parte integrante de la misma. Recibe subvención del ayuntamiento de Íscar y, por otra parte, se autofinancia con la realización de conciertos y participación en actividades diversas.

Eugenio Gómez es el director de la banda. Natural de la provincia de Ávila, Eugenio se encuentra profundamente vinculado a Valladolid y a su Semana Santa. Su

³⁶ Véase en el capítulo dedicado a la música "Descripción de casos."

trayectoria de participación como músico en las procesiones es extensa, ya que perteneció a la antigua Banda del Regimiento de San Quintín, que durante años acompañó a la cofradía de Ntra. Sra. de las Angustias cerrando la procesión del Viernes Santo. Paralelamente, comenzó a dirigir la banda de la localidad de Íscar, que, tras la disolución de la de San Quintín, ocupó el lugar de ésta en la celebración.

La banda, pues, acompaña a la cofradía desde el año 1997, en “El Encuentro”, la procesión de Regla y la general de la Pasión. Durante este tiempo se ha creado entre ambas entidades una estrecha relación de hermandad, que trasciende la puramente profesional.

El director dispone de total libertad para elegir el repertorio. Según expresó él mismo, selecciona las marchas de procesión en virtud del carácter de la fiesta a la que están destinadas. Considera que la personalidad de los desfiles vallisoletanos, silenciosos, devocionales, requieren un tipo de obras que lleguen al público con un sentimiento afín al modo en que éste lo experimenta y lo manifiesta.

El repertorio procesional de la banda está constituido por algo más de 20 piezas de distintas épocas. Entre ellas, hay dos obras que han adquirido un lugar preferente en la procesión y se escuchan en momentos fijos de la misma. Se trata de *Virgen de las Angustias*, del propio Eugenio Gómez, y *Mater mea*, de Ricardo Dorado, que se interpretan por costumbre en lugar inicial y final de procesión respectivamente.

El conjunto está formado por 70 miembros: profesores de la escuela mencionada, jóvenes estudiantes o ya titulados de conservatorio y algunos niños que han adquirido el nivel musical suficiente. El cambio de instrumentistas es frecuente, motivado especialmente por la finalización de los estudios universitarios de los componentes y/o su paso al ámbito laboral fuera de la provincia.

La composición instrumental es la típica en una banda de música: flautas, oboes, requintos, clarinetes, fagotes, saxofones, fliscornos, trompas, trompetas, trombones, bombardinos, tubas y percusión.

La banda de la Asociación Musical Iscariense está presente en la vida cultural de su localidad: conciertos, fiestas, Semana Santa (Sábado de Gloria). Pero además

desarrolla una amplia actividad fuera de ella, realizando conciertos en distintos lugares, participando en actos programados por la Diputación Provincial y en acontecimientos taurinos, habitualmente en Valladolid, y también en otras plazas.

Así pues, en Valladolid existen en estos momentos once bandas de cofradía formadas por cornetas y tambores, una de las cuales cuenta además con un grupo de gaitas; y dos bandas de tambores, una de ellas interviene con dulzainas en algunas procesiones. Otras cuatro bandas de cofradía están disueltas en este momento.

El siguiente cuadro resume los tipos de música que presenta cada cofradía en sus procesiones en la actualidad,³⁷ ya sean grupos propios, contratados o colaboraciones. Aparecen indicados los nombres de las agrupaciones cuya presencia es habitual.

³⁷ Estos datos corresponden a la realidad de 2007, y hay variantes con respecto al año anterior. Teniendo en cuenta que el proceso continúa, es muy probable que en 2008 se presenten nuevas modificaciones.

COFRADÍA	MÚSICA
Sagrada Cena	Cornetas y tambores
Oración en el Huerto	Cornetas y tambores (Disuelta) Bandas invitadas
N. P. Jesús Atado a la Columna	Cornetas y tambores (Disuelta) Bandas invitadas
N. P. Jesús Resucitado	Tambores
Sto. Cristo de los Artilleros	Cornetas y tambores (Disuelta) Bandas invitadas
N. P. Jesús Nazareno	Cornetas y tambores
Sto. Cristo del Despojo	Cornetas y tambores
Sagrada Pasión de Cristo	Cornetas y tambores
Exaltación de la Sta. Cruz	Cornetas y tambores
Las Siete Palabras	Cornetas y tambores (Disuelta) Bandas invitadas
Sto. Cristo de la Luz	Dulzainas y tambores (Contratados) Coro Universitario
La Preciosísima Sangre	Cornetas y tambores
El Descendimiento	Cornetas y tambores
Ntra. Sra. de La Piedad	Cornetas y tambores (femenina) Cornetas, tambores y gaitas (masculina)
Sta. Vera Cruz	Cornetas y tambores
La Cruz Desnuda	Tambores/ Tambores y dulzainas Cuarteto de viento Banda de Música de Medina del Campo
Sto. Entierro	Corneta y dos tambores
Sto. Sepulcro	Cornetas y tambores
Ntra. Sra. de Las Angustias	Agrupación Musical Iscariense Cornetas y tambores La Sagrada Lanzada Dulzainas, trompeta, bombardino y percusión

3. 2. PROCESIONES

La procesión como manifestación social en el marco de la religiosidad popular, excede con mucho estos límites y se convierte en una construcción en la que intervienen y se desarrollan aspectos y relaciones de todo tipo. Así, se revela como objeto idóneo para su estudio desde los más diversos puntos de vista:

Cada procesión es, ciertamente, una procesión, pero también un grupo humano en movimiento, seguramente jerarquizado interna y externamente; las premisas de sus gestos, la cronología de su exhibición, las peculiaridades de su ritual, pertenecen a una organización muy poco flexible en la que el peso de las autoridades resulta determinante; la aparición, entonces de las temibles relaciones de autoridad-obediencia, paradigma-mimetismo, poder-sometimiento, enseñanza-aprendizaje, plan-espontaneidad, contribuye a ir expandiendo el horizonte de comprensión hasta tender al infinito (Álvarez 2003: 7).

En esta ocasión, sin embargo, simplemente voy a describir el fenómeno procesional como contexto de las prácticas y relaciones musicales que constituyen el principal centro de interés de este trabajo. Las facetas analizadas son, pues, las que definen en conjunto los desfiles y las que tienen una conexión más directa con el hecho musical.

Durante el tiempo de Semana Santa en Valladolid se pueden contemplar en la actualidad 32 procesiones, que comienzan el viernes llamado “de Dolores” (día de la Virgen de los Dolores), anterior al domingo de Ramos, y finalizan el domingo de Resurrección. Incluyo los actos que no se consideran propiamente procesiones pero forman parte del conjunto ritual, se realizan en la calle y en ellos existe desplazamiento, ya sea breve, como es el caso de los traslados del Cristo yacente, o en un largo recorrido, como el pregón de las Siete Palabras.

3. 2. 1. TIEMPO Y ESPACIO

Los días, horarios e itinerarios de los desfiles suelen ser fijos mientras sea posible. En general, el horario laboral y el calendario festivo marcan la pauta para la programación de las procesiones, pero las circunstancias de la vida de la ciudad pueden ocasionar variaciones en los itinerarios, tal como ha ocurrido a lo largo de su historia. En los últimos tiempos las modificaciones responden a causas distintas, como puede ser el aumento del número de procesiones, lo que obliga a ajustar los horarios y reorganizar los trayectos; o la existencia de obras en las calles de tránsito procesional, en cuyo caso se efectúan recorridos alternativos. Las necesidades técnicas en las ocasiones en que la televisión nacional ha grabado alguno de los actos también han ocasionado cambios.

En los días laborables (lunes a miércoles) las procesiones dan comienzo una vez finalizada la jornada de trabajo, lo que permite la participación masiva de los ciudadanos, sean agentes o espectadores. Los cortejos procesionales invaden una buena parte del espacio del casco viejo de la ciudad, que queda restringido a la circulación de vehículos. Por este motivo se tiene también en cuenta que a partir de esa hora la incidencia de los desfiles en el tráfico es menor, cuestión problemática en el centro de Valladolid por razones, entre otras, urbanísticas: calles estrechas, sentidos únicos de circulación rodada en la mayoría de ellas, etc. Por otra parte, no hay procesiones matinales ni a primeras horas de la tarde salvo los días de fiesta: domingos de Ramos y de Resurrección, Jueves y Viernes Santos. Las que llegan hasta puntos alejados del centro sólo se celebran en horario nocturno.

La duración de los desfiles varía según el número de pasos y cofrades que intervengan y según se lleve el paso a hombros o sobre ruedas. El recorrido completo, de ida y vuelta, no suele ser menor de dos horas incluso en los trayectos más cortos. La procesión de más larga duración, estimada en unas cuatro horas, es la general de la Pasión el Viernes Santo, y aunque en ésta el control de los tiempos es más estricto y los pasos se llevan en carrozas sobre ruedas, normalmente sobrepasa la previsión.

3. 2. 2. PLANTA DE PROCESIÓN

La disposición o planta de procesión es la misma en esencia, con diferencias derivadas del carácter de la cofradía y/o de la procesión, pero básicamente la distribución en el espacio de símbolos, personas, pasos y bandas es uniforme en todas ellas. Sólo el orden de posición de cofradías es distinto, según el contenido del desfile, y según tengan papel protagonista o acompañante en el mismo.

No obstante, cada cofradía define particularmente su planta de procesión. En algunos casos los libros incluyen modelos de épocas antiguas, que pueden servir de pauta pero no se observan rígidamente como norma preceptiva. Asimismo, las diferentes secciones pueden solicitar un lugar en la procesión distinto al que comúnmente ocupan, lo que por lo general se les suele conceder. La junta directiva decide también a qué procesiones pueden ir sus cofrades (y sus bandas) y si admite representaciones de otras hermandades en las suyas.

La cofradía titular ocupa el lugar principal, seguida por una representación de las otras cofradías que han sido invitadas a participar. Los grupos de representación se incorporan directamente o bien en formación de procesión, con sus propios símbolos y banda, cuando proceda, desde la propia sede a la de la cofradía titular, de donde parte el cortejo.

En la actualidad, desde 1992 aproximadamente, las cofradías sólo asisten a su propia procesión, de la que son titulares, y a aquellas en cuya temática intervienen con sus pasos; tal es el caso del Rosario o el Vía Crucis, de modo que la presencia de hermandades es fija, si bien cada año puede intervenir alguna otra cubriendo un misterio o estación, por ejemplo. Las representaciones se mantienen en el Sermón de las Siete Palabras, el viernes por la mañana. Casi todas las cofradías son titulares de al menos una procesión de la Semana. La presencia de las bandas sigue la misma pauta, actuando en su procesión o procesiones, y en otras cuando se establece algún acuerdo o cuando reciben invitación.

Las modificaciones en planta de procesión dependen también del modo en que sea llevado el paso. Cuando éstos van en carrozas con ruedas, la organización sigue el

protocolo eclesiástico, en el que el lugar de honor es el de más atrás. Lo ocupa entonces la presidencia, que forma la junta de gobierno de la cofradía, el consiliario, representante eclesiástico, delegado del arzobispado en la cofradía, y según se trate de unas u otras cofradías, una representante de las hermanas de devoción.

Los cofrades (actualmente sin distinción de sexos) se disponen en dos filas paralelas, distribuidos según su edad. En primera posición se sitúan los niños y a continuación el resto de los cofrades mayores de 14 años. Las mujeres que eligen la condición de *manolas* se ubican en filas de 3 o 4 después de la sección de niños o caminan precediendo inmediatamente a las imágenes, en algunos casos por iniciativa propia de la directiva y en otros por solicitud expresa del grupo. Cada sección desfila normalmente con sus correspondientes guiones y estandartes. Entre las dos filas se sitúan los símbolos de la cofradía y objetos ceremoniales, algunos penitentes portando cruces y el paso, al que corresponde aproximadamente el lugar central. También en algunas procesiones (o en secciones de ellas) los cofrades se organizan en tres hileras, en lugar de dos.

La banda ocupa el lugar de apertura, tras los guiones principales. Esto ha sido la norma hasta el momento en que se recuperó la costumbre de llevar los pasos en andas, a principios de la década de 1990. En este caso, la disposición puede ser similar a la descrita anteriormente, salvo que la banda debería ir detrás del paso, de modo que éste “baile” al son de la música. Pero existe un cierto problema de coordinación rítmica: el *tempo* de las músicas no se adecua fácilmente al del paso de los costaleros y, por otra parte, las bandas no suelen mantener el mismo ritmo, de modo que la marcha no resulta armónica. Se ha optado entonces por que la banda siga ocupando el lugar habitual, y vayan acompañando a la imagen solamente los instrumentos imprescindibles para marcar el paso.

Existe otra posibilidad de organización de la procesión cuando las imágenes van a hombros, cuyas diferencias radican principalmente en la adición de un mayor número de elementos rituales, tales como incensarios, libros de reglas de cofradías y otros símbolos similares, así como en el modo de ubicar la presidencia.

Abren la procesión la llamada cruz de guía y ciriales que pertenecen a la iglesia de partida. A continuación se sitúa la cofradía titular precedida por su bandera de vela, una enorme tela de forma triangular que cubre el ancho de la calle, con el escudo bordado de la hermandad, y los primeros símbolos. Progresivamente aparecen otras banderas en el centro de la formación y guiones (y otros emblemas, si procede) precediendo a las distintas secciones de la cofradía, cada una de las cuales va delimitada por sus correspondientes representantes. La junta de gobierno y el consiliario de la cofradía marchan delante del paso. Siguiendo a éste se sitúa una banda adecuada al mismo y cierran el cortejo los cofrades más antiguos.

3. 2. 3. DISPOSICIÓN DE LA PROCESIÓN Y ESTRUCTURA SOCIAL

La procesión no sólo representa a la ciudad en su integridad, sino que lo hace reflejando la estructura de su sociedad. La jerarquía social tradicional sitúa del mismo modo a sus integrantes, en relación a la valoración de papeles: de menor a mayor, niños, mujeres y hombres. Es en este aspecto en el que la evolución de la procesión ha sido más significativa. Niños y mujeres tenían bien delimitado su espacio en los ritos procesionales (espacio que mantienen en la actualidad): su presencia se reducía a sus correspondientes procesiones, la de Ramos para los niños, de ambos sexos, y la Soledad para las mujeres. Fuera de estos contextos sólo participaban los niños varones³⁸ como integrantes de escolanías y en algunos casos como cofrades infantiles, y las mujeres en contadas ocasiones y de manera marginal.

Desde que a finales de los últimos años 80 se admitió que las mujeres desfilasen como cofrades, la incorporación de éstas ha sido desigual en las distintas cofradías. Ahora se acepta generalmente la igualdad de derechos en cuestión de género. Sin

³⁸ En ciertas noticias se hace referencia a coros infantiles mixtos en la procesión del vía crucis: "grupos numerosos de niños y niñas de los diversos colegios y grupos escolares de la capital, que llevaban el canto bajo la dirección de sus profesores de música" (*El Norte de Castilla*, 25 de marzo de 1937); el resto de la semana sólo intervenían, en algún caso, coros infantiles masculinos. No obstante, por el momento no me ha sido posible obtener información más precisa acerca de la participación de las niñas, y las personas entrevistadas, de edad suficiente, no recuerdan que ellas participasen en otra procesión que no fuera la de La Borriquilla.

embargo, aunque casi todas las hermandades cuentan o han contado con la presencia de mujeres en sus juntas directivas, ésta es todavía minoritaria con respecto a la de varones.

La procesión pone de manifiesto la conquista de un rol social más relevante por parte de las mujeres, quienes hoy disponen de la posibilidad de elegir su modo de participar en los desfiles, bien sea con el hábito de cofrades o con la indumentaria femenina tradicional. La condición y denominación de “hermana de devoción” ha quedado suprimida puesto que implicaba la ausencia de derechos en las hermandades. En éstas existe ahora un único término (cofrade) para designar a los integrantes de ambos sexos o bien se utilizan expresiones explicativas, del tipo “ataviadas con mantilla española”, para hacer referencia a las manolas.

La facultad de elección ha llevado también a impulsar y a legitimar la posición de las mujeres que optan por mantener la representación de la imagen tradicional femenina, que tienen un peso específico en la organización y el funcionamiento de la cofradía, pero cuya posición, sin embargo, ha variado muy poco en la estructura social. Esto tiene su correspondiente expresión en las situaciones que se dan en algunas cofradías, donde la participación femenina en las mismas condiciones que los hombres es todavía limitada.

Todos los cofrades mayores de 14 años llevan capirote, con algunas excepciones: la cofradía del Santo Cristo del Despojo (única cuyos integrantes tienen, desde su fundación, autorización para ir descubiertos) y la mayor parte de las bandas, que por costumbre desfilan sin cubrirse. El capirote proporciona el anonimato, independientemente del lugar y función que desempeñe el cofrade: desfilando, caminando descalzo o llevando una cruz, cargando el paso, portando banderas o estandartes, responsable de procesión. Las jerarquías existen pero no sobresalen individuos, las diferencias siguen vigentes pero no se personalizan (Sanmartín 1993: 94). El anonimato asimismo asimila al cofrade con el espectador, de tal manera que los múltiples modos de participación dentro de la procesión se identifican con las diversas razones de los que participan desde fuera.

Por otra parte, la indumentaria unifica a cada cofradía como grupo y a todas las cofradías como comunidad, sólo diferenciadas por sus colores, escudos y símbolos. El interés por dar la mejor imagen posible responde a la voluntad de ocupar con dignidad el lugar individual que les corresponde y al mismo tiempo contribuye a lograr una apariencia equilibrada del conjunto de la representación.

La rivalidad entre cofradías es un hecho documentado desde el siglo XV y los matices de esta competencia son infinitos. En muchas ocasiones redundan en un cierto beneficio de la celebración, cuando motiva a las cofradías a mejorar, sobre todo en el aspecto exterior: uniformidad en el atuendo, cuidado y embellecimiento de pasos y carrozas, puesta en escena de las procesiones, recuperación de actos y objetos históricos o tradicionales, etc. En otros casos la propiedad de los pasos lleva a ejercer una autoridad excesiva por parte de unas cofradías hacia otras, llegando incluso a graves enfrentamientos. Hay que tener en cuenta que la Semana Santa en Valladolid gira en torno a la imaginería, que se erige como centro absoluto en función del cual se establecen todos los demás elementos, de ahí que la posesión de un paso lleve a las cofradías a sentir consolidado su lugar en la conformación de la Semana Santa, especialmente si eso las libera del poder de otras, generalmente con mayor antigüedad y patrimonio.

La música suele ser también fuente de conflictos, y precisamente los últimos años han sido particularmente intensos en este sentido, de lo cual me ocuparé más adelante. Estos y otros desacuerdos, si bien no trascienden, por lo común, el ámbito de lo local (o del círculo de quienes siguen más de cerca lo relativo a la Semana Santa), inciden directamente, en mayor o menor medida, en la evolución del fenómeno. No obstante, por encima de las diferencias interindividuales, la unión en la Junta de Cofradías implica la actuación coordinada en favor de la celebración.

En todo caso, de la conversación con los protagonistas y de la propia observación, se desprende un cierto descontento ante la excesiva individualidad de las cofradías. Evidentemente, cada una trabaja por su propio grupo, pero existe la idea de que muchas veces el esfuerzo se orienta más a crear una diferenciación respecto a las otras que a la colaboración con el colectivo.

El trayecto debe hacerse de manera ordenada, caminando y parando al ritmo que imponga la marcha y manteniendo el lugar asignado, para lo cual se tiene como referencia al compañero de la fila opuesta; se avanza en silencio, con seriedad, y no están permitidas conversaciones entre cofrades o con los espectadores.

Cada año los responsables de la cofradía recuerdan a los componentes las normas de comportamiento en las procesiones, así como las recomendaciones oportunas sobre su aspecto: conservar los hábitos en buen estado, limpios, planchados, con los escudos y ornamentos debidamente colocados, calzado adecuado, maquillaje y atuendo discretos en el caso de las manolas y mujeres cofrades que no lleven capirote. Esto exige un cierto esfuerzo personal y comunitario -por parte de la cofradía- pero se debe a la propia hermandad, a la Semana Santa, al paso que se venera, y al fin y al cabo a uno mismo: realizar correctamente el ritual significa cumplir con aquello que nos representa, corresponder a un acto que permite la afirmación de cada individuo en la comunidad y como parte de ella (Sanmartín 1993).

La puesta en escena es siempre muy cuidada y todo debe ir en consonancia con las imágenes. Se evita cualquier acción, objeto, elemento que se considere que desvirtúa o que no es apropiado para el carácter de los vallisoletanos y de la celebración. La Semana Santa es, más que cualquier otra cosa, lo que identifica a la ciudad de cara al exterior, y como símbolo de la identidad comunitaria (Alonso 2005: 90) se protege de cualquier “adulteración”, en realidad de lo que se cree que puede tener ese efecto, sea cual sea su procedencia. Del mismo modo se incorporan elementos si se considera que benefician a los actos de Semana Santa, sin importar tampoco de dónde proceden. En este sentido sería muy interesante precisar hasta qué punto influye la creencia en la idoneidad de esos elementos y hasta qué punto lo hace el desconocimiento de su origen.

De todas maneras, siempre existe oposición entre quienes están más abiertos a las innovaciones en cualquier aspecto y quienes adoptan una actitud conservadora: “hay gente que se opone, y es que no se dan cuenta de que hace 30 años aquí no había nada [...] si el viejo vasco no se inventa las procesiones, no tenemos nada [...] la austeridad castellana no existía”, son afirmaciones de personas jóvenes muy activas en

la Semana Santa, que aun siendo conscientes del valor de la escultura -"la imaginiería como aquí, nada"- (T), no creen que esto justifique las actitudes rígidas de algunos sectores: "nos creemos que tenemos algo" (AC). Al parecer tampoco creen que los actos religiosos de Semana Santa tal como se ven hoy tengan una gran tradición y según ellos existen muchos elementos no originales que se aceptan como si lo fueran.

Efectivamente, la historia reciente de la celebración vallisoletana es la trayectoria de una constante reinvencción. Desde el punto de partida que constituyó la reforma de Gandásegui se han sucedido alternativamente etapas de decadencia y auge. Cada una de las épocas de crisis se ha saldado con la modificación de ciertos aspectos de la representación, utilizando como recurso tanto la recuperación como la creación de prácticas que se consideran propias, además de la adopción de elementos seleccionados de contextos cercanos. Aquí la tradición, lejos de constituir un obstáculo al cambio y a la evolución, ha actuado como vehículo de actualización.

De esta forma, la celebración vallisoletana se renueva periódicamente, aunando antigüedad y modernidad sobre la base de un origen secular que se considera inmutable, y no sólo no se ve alterado por las modificaciones sino que las provee de contenido:

... Las tradiciones están unidas entre sí en el imaginario colectivo por un vago sentido de pertenencia al sustrato común que se piensa como inmutable e idéntico a sí mismo, y que justifica los cambios u evoluciones de los mismos. Esta creencia colectiva sanciona el derecho de la comunidad a utilizar la tradición como recurso que legitima las reformas que se hacen (Alonso 2005: 107).

En la procesión vespertina del Viernes Santo, la general, todas las cofradías contribuyen a la exposición de la Pasión de Jesucristo, con todos sus estandartes y símbolos en el orden que viene dado por la sucesión de las escenas en la narración. Precisamente por ello es la procesión de mayor difusión, la que suscita el mayor interés de los medios de comunicación, y junto a *La Borriquilla*, la de mayor asistencia de espectadores. El "museo en las calles" no es sólo un acontecimiento artístico único que protagoniza la comunidad completa como depositaria de tan valioso patrimonio,

participando dentro y fuera de la procesión; es también el momento culminante de la celebración en el que confluyen todos los rituales de la Semana, y el momento culminante de afirmación social (Sanmartín 1993: 93). Así, los representantes de todos los sectores de la sociedad ocupan entonces el lugar de honor clausurando la marcha: el presidente de la Junta de Cofradías de Semana Santa y las autoridades civiles (locales, provinciales y regionales), eclesiásticas (parroquias y arzobispado) y militares.

Para esta ocasión de gran solemnidad la Junta de Cofradías gestiona la participación de grupos de apertura y cierre del desfile, que son variables, por lo general bandas de música y/o piquetes procedentes de diversos cuerpos del Ejército con uniformes de gala. Esta costumbre, discontinua, aunque afianzada durante el régimen franquista, es heredada de tiempos anteriores en que la presencia del Ejército, además de proporcionar un acompañamiento musical, desempeñaba una función de escolta.

3. 2. 4. CARÁCTER

La uniformidad no impide que cada procesión posea su propia personalidad, vinculada al modo de ser de la cofradía o cofradías que los organizan, y también a su recorrido y a su función. La música contribuye a crear y reforzar los ambientes de los desfiles, pero también a veces actúa como elemento de contraste. A ello me refiero en apartados posteriores.

El carácter penitencial es el que envuelve toda la actividad procesional, realizado en los actos de oración de los numerosos Vía Crucis, de los misterios dolorosos del Rosario, de las Cinco Llagas, así como en las de Perdón y Esperanza, La Piedad, La Amargura, Oración y Sacrificio y la de Sacrificio y Penitencia. La de Penitencia y Caridad incluye también actos sociales en colaboración con diversas instituciones (Audiencia Provincial, hospitales públicos).

A éste se añade la función contemplativa y de veneración de imágenes y misterios, como son la mayor parte de las procesiones nocturnas: la Buena Muerte, Paz

y Reconciliación, Cristo Despojado, Vera Cruz, la Soledad, y la matinal del Cristo de la Luz.

De representación y recuerdo de hechos concretos de la Pasión son el Encuentro de la Virgen con Cristo su hijo, la Sagrada Cena, el Arrepentimiento, las Siete Palabras, el santo Entierro y la General de la Pasión. Hay que señalar además el carácter de peregrinación con que se realizan las procesiones del traslado del Cristo de Laguna, la Promesa, el Consuelo, el Silencio, Cristo al Humilladero. Las de celebración jubilosa de hechos triunfales, Ramos y Resurrección, enmarcan la Semana.

3. 2. 5. RELACIÓN DE PROCESIONES

Para cerrar este capítulo incluyo una breve descripción de cada una de las procesiones que se efectúan actualmente, anotando los aspectos musicales y acústicos más significativos.

Los datos que señalo a continuación son los que corresponden a la configuración actual de los desfiles pero son variables. Hay que tener en cuenta que la mayor parte de las procesiones han experimentado transformaciones de todo tipo: cambio de día y/o de horario, de fisonomía, de recorrido, se han ampliado o recortado, han desaparecido y se han restablecido; y del mismo modo se modifican frecuentemente.

De hecho, el interés actual de las cofradías por caracterizar sus desfiles de acuerdo a su personalidad, hace que se programen innovaciones de manera experimental, y no siempre resultan satisfactorias, por lo que quedan pendientes de revisión y pueden variar nuevamente o bien desaparecer sin repetirse siquiera.³⁹

Presento las procesiones en el orden cronológico en que tienen lugar. Las propias denominaciones que reciben definen ya en gran medida su contenido y naturaleza. Por otra parte, no todas se conocen por su nombre: en muchas ocasiones éste es sustituido por otro más significativo para el pueblo, generalmente haciendo

³⁹ Por citar alguno de los últimos ejemplos, ciertos puntos de las procesiones de la Buena Muerte y del Santo Entierro, que se mencionan más adelante.

referencia a la cofradía principal, a los lugares de origen o destino, o a algún otro rasgo determinado.

Vía Crucis de la Exaltación de la Santa Cruz y Nuestra Señora de los Dolores, protagonizada por la cofradía del mismo nombre, tiene lugar el viernes de Dolores a las diez de la noche en el barrio de Las Delicias. El cortejo se traslada desde la sede de la hermandad titular al punto destinado para la realización de las catorce estaciones del Vía Crucis y regresa una vez finalizado el rezo. Intervienen la banda de la propia cofradía y habitualmente una banda invitada, también de cornetas y tambores.

En el año 2007 el desfile se inició con la participación de un grupo de legionarios veteranos que transportaron la imagen de Cristo desde su ubicación en la iglesia hasta las andas sobre las que se lleva en procesión, en un acto tomado de la Semana Santa de Málaga que la cofradía ha decidido introducir como novedad. Esta práctica añade también un nuevo componente musical, ya que el grupo militar entona durante el ritual el himno de la Legión.

Procesión del Ejercicio Público de las Cinco Llagas, conducida por la cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo el sábado de Pasión (anterior al domingo de Ramos) a las ocho y media de la tarde. Transita por los alrededores del convento de San Quirce y Santa Julita, sede de la hermandad, situado en la antigua judería. Otros tantos conventos de clausura cercanos contribuyen al acto protagonizando durante el recorrido los diversos momentos de oración. Interviene la banda de la propia cofradía, y en el tiempo en que hubo dos, una masculina y otra femenina, participaban ambas.

Procesión de Las Palmas, Domingo de Ramos a las doce de la mañana. Se conoce popularmente como “La Borriquilla” y es una de las procesiones más queridas por los habitantes de la ciudad, a lo que contribuye seguramente el que en ella tengan especial protagonismo los niños. Forman la procesión las secciones infantiles de las cofradías y grupos pertenecientes a centros escolares e iglesias.

Es en este desfile donde se manifiesta con mayor claridad la vivencia tradicional de la Semana Santa, sea como cofrade o como espectador, a través de los vínculos

familiares y sociales: padres, hijos y nietos; niños compañeros de colegio o de parroquia. De este modo los pequeños se inician en la celebración y en la experiencia del acto religioso pero sobre todo en la participación en un acto colectivo como miembros del grupo social urbano.

Se celebra en el centro de la ciudad, con un trayecto muy similar al que recorrerán los misterios en la Semana de Pasión, teniendo como referencia dos iglesias principales, la Catedral como símbolo religioso de la ciudad y la Vera Cruz, sede de la cofradía más antigua. Participa la banda de la cofradía titular de la procesión, la Sta. Vera Cruz, y cinco bandas más que intervienen por invitación. En este caso la música de cornetas y tambores se entremezcla con los cantos religiosos (entre los que se encuentra el himno *Gloria al hijo de David*) que suenan a través de la megafonía instalada en el recorrido y con el bullicio de la multitud de gente que asiste. Los niños que forman parte del público realizan igualmente su aportación sonora con el ruido de las típicas carracas de juguete. Asimismo, el paso de la imagen se realza visualmente con la concentración de un número mayor de palmas, y auditivamente mediante el sonido de campanillas. Es característico el ambiente de regocijo y alegría similar al del domingo de Pascua, frente a la gravedad y solemnidad del resto de la semana.

Traslado del Santo Cristo de Laguna. El Domingo de Ramos a las cinco y media de la tarde parte de la localidad cercana Laguna de Duero, el paso Sto. Cristo de los Trabajos. Hacia las ocho y media es recibido por la cofradía de las Siete Palabras, que lo lleva en procesión hasta su sede, la iglesia de Santiago Apóstol, donde permanecerá toda la semana. La primera parte del itinerario es particular, ya que se hace por carretera, y lo que constituye propiamente esta procesión es el breve recorrido por la ciudad.

En los últimos años, desde que se disolvió la banda de la cofradía titular, acompaña como invitada La Sagrada Lanzada, y ocasionalmente alguna otra. En este caso, las bandas se sitúan respectivamente en cabecera y siguiendo al paso, y teniendo en cuenta el escaso espacio que media entre ambas, interpretan sus marchas de forma alterna para evitar solapar las intervenciones. También se suele establecer un cierto acuerdo en la selección del repertorio, huyendo de la repetición.

Procesión del Santísimo Rosario del Dolor. Tiene lugar el Lunes Santo a las ocho y media de la tarde por el casco viejo de la ciudad, desde la iglesia de la Santa Vera Cruz. En ella los momentos de oración son itinerantes y en el camino que va desde el origen, y culminan en el punto de destino.

Esta es una de las procesiones que cuentan con la participación de un mayor número de cofradías, normalmente seis con sus respectivas músicas, todas con bandas de cornetas y tambores. No obstante, dado que durante el trayecto se realizan cinco actos de oración, el espacio para la música es sólo el que media entre ellos, y se suele ocupar con la emisión de música sacra a través de megafonía. La percusión, sin embargo, es constante, y cada banda adapta sus toques de modo que el silencio se vea perturbado lo menos posible: suena sólo una caja o un número reducido de ellas, se percuten las cajas chinas o se alternan entrechocos de baquetas, o bien se deja a cargo de los bombos o de tambores ensordecidos, en cualquier caso siempre a bajo volumen. Los motivos rítmicos utilizados suelen ser los básicos o fórmulas sencillas y repetitivas.⁴⁰

Las bandas completas se vuelven a escuchar en el regreso y cuando cada una de las cofradías vuelve a su sede al finalizar la procesión, momento en el que la interpretación de marchas de procesión o rápidas depende de la distancia del punto de finalización a los respectivos lugares de destino.

Procesión de la Buena Muerte. Sale el Lunes Santo a las once y media de la noche desde la iglesia de La Antigua, sede de la cofradía de la Preciosísima Sangre, dirigiéndose por el barrio de San Juan, muy próximo al centro y colindante con la zona universitaria, hacia el Santuario de la Gran Promesa y a continuación al Colegio de San Albano,⁴¹ lugares donde se hace un alto y tienen lugar sendos actos piadosos. En el último de ellos se realiza una ofrenda a la imagen de la Virgen Vulnerata, en la que se integra la intervención del coro de cámara "Alterum cor". Este entona unas breves piezas de repertorio que se acuerdan con la organización, con presencia de polifonía inglesa, como contribución de esta comunidad a la celebración ciudadana.

⁴⁰ Este aspecto se trata más ampliamente en el apartado de Repertorio.

⁴¹ El Colegio de San Albano, también conocido como "los ingleses", es un centro de formación de sacerdotes de esta nacionalidad.

La banda de la cofradía titular, que acompaña durante el trayecto, solía interpretar en este momento una de las piezas de homenaje y seguidamente la *Salve*, en el lugar que ocupa tradicionalmente el canto popular. Los organizadores consideraron que la versión instrumental (a cargo de cornetas y tambores) no se adecuaba al carácter del acto, y en el último año ha sido sustituida por la *Salve regina* gregoriana, interpretada por el coro. Además de la banda propia de la hermandad, suele participar también alguna banda invitada.

Procesión del Encuentro de la Santísima Virgen con su Hijo en la Calle de la Amargura. Se celebra el Martes Santo, con dos puntos de partida para el encuentro, a las ocho y media y nueve menos cuarto de la tarde respectivamente, efectuando un recorrido similar en gran parte al de la procesión anterior. “El Encuentro” es una de las procesiones de mayor arraigo y de las que más transformaciones ha experimentado, también en el plano musical. Las manifestaciones sonoras de esta procesión son variadas. De cada uno de los dos lugares de inicio parten diversas bandas.

En la iglesia de Las Angustias el paso sale acompañado por el sonido de cornetas y tambores de la banda La Sagrada Lanzada, y ya en la calle, el conjunto integrado por dulzainas, trompeta y bombardino interpreta como saludo una *Salve* instrumental.⁴² Además, participa tradicionalmente en el cortejo la banda de música de la localidad de Íscar (Valladolid).

En la iglesia de San Andrés es la banda propia de la cofradía, Santo Cristo del Despojo, la que rinde honores y proporciona la ambientación sonora en el recorrido. Algunas veces ha participado también la banda de música de Medina del Campo.

En el punto de encuentro de las dos imágenes que la protagonizan, “Cristo camino del Calvario” y “Nuestra Señora de las Angustias”, se realiza un acto de oración enmarcado por algunas piezas de polifonía vocal. El silencio envuelve el momento en una plaza abarrotada de espectadores.

⁴² Versión, como en otras ocasiones, de la *Salve popular*. Véase capítulo dedicado a la música, “Descripción de casos: Antonio F. Campomanes”.

Procesión de la Peregrinación de la Promesa, Martes Santo a las once y cuarto de la noche. Esta es una procesión de muy largo recorrido (de hecho se instituyó con la idea de extender la celebración de los cortejos procesionales hasta los barrios). Tal como indica su nombre, se efectúa una “peregrinación” desde el centro de la ciudad hasta la iglesia de Ntra. Sra. del Pilar, en el barrio de Pilarica. El trayecto se hace con objeto de presentar a la Virgen la promesa de guardar silencio en las procesiones y especialmente en la del Viernes Santo.

El acompañamiento musical de este desfile ha variado recientemente. Junto al paso se situaba la banda de la cofradía N. P. Jesús Atado a la Columna, titular de la procesión, y solía abrir la marcha una banda invitada. Al llegar al punto de destino se interpretaba la versión instrumental de la *Salve popular* de esta cofradía. La evolución de la banda influyó en la forma de presentar esta pieza, y en los últimos tiempos se pudo escuchar sólo con dos cornetas alternándose en la melodía. Constituía un momento muy emotivo y significativo para los participantes, cofrades y espectadores; sin embargo, la costumbre se ha interrumpido con la disolución de la banda. Desde entonces, bandas y grupos invitados de otras cofradías (hasta ahora Ntra. Sra. de La Piedad, y la Orden Franciscana Seglar), acompañan los desfiles de esta hermandad.

Via Crucis Procesional, Miércoles Santo, ocho y media de la noche. La cofradía titular de esta procesión es la de N. P. Jesús Nazareno, y es su banda la que acompaña. El carácter, función, recorrido y aspecto musical de esta procesión son muy similares a los del la del Rosario el Lunes Santo: percusión como fondo, música sacra y cantos penitenciales por megafonía, y marchas sólo en el trayecto de regreso de procesión y vuelta a la sede.

En estas ocasiones las cofradías suelen transitar en marcha ordinaria, pero algunas suelen optar por un paso más lento en cuyo caso la banda interpreta marchas de procesión. El canto tiene presencia también en dos momentos de este desfile, la *Salve popular* en el punto de llegada al destino en la iglesia de Ntra. Sra. de las Angustias, y el cierre en la sede de la hermandad organizadora donde los cofrades entonan el *Himno a N. P. Jesús Nazareno*.

La **Procesión de Perdón y Esperanza**, convocada por la cofradía de La Sagrada Cena, es simultánea a la anterior, pero no interfiere en su trayectoria ya que los recorridos se efectúan en zonas diferentes. Acompaña únicamente la banda de la hermandad titular. Es característico el desfile que realiza ésta al inicio de la representación, saliendo de la sede en formación organizada y retrocediendo del mismo modo para efectuar los honores a la imagen correspondiente.

Procesión del Arrepentimiento, se celebra el Miércoles Santo a las nueve de la noche. Se desarrolla en un extenso recorrido en el que tienen lugar varios actos penitenciales en diversos templos, representando las tres negaciones del apóstol Pedro. En procesión participa la banda de percusión de la cofradía N. P. Jesús Resucitado, que es titular, y ocasionalmente otra de cornetas y tambores. En los últimos años se ha incorporado un coro masculino que entona obras polifónicas durante parte del trayecto; en los momentos reservados para la realización de los actos piadosos mencionados se escucha también el canto coral.

La **Procesión de La Piedad**, el Miércoles Santo a las doce de la noche, congrega una multitud considerable en su largo recorrido: su cofradía titular es la más numerosa de Valladolid, y esta procesión es una de las que cuentan con mayor afluencia de espectadores. El acompañamiento musical es el de la cofradía, la banda femenina de cornetas y tambores abriendo la marcha y más cerca del paso la banda masculina, también de cornetas y tambores, y con sección de gaitas. Ambas organizan sus intervenciones por separado, ya que el amplio espacio que ocupa la comitiva impide que haya interferencias entre el sonido de las bandas.

Procesión de Paz y Reconciliación. Tiene lugar el Miércoles Santo a las doce de la noche por el casco viejo de la ciudad, partiendo de la iglesia de Santiago, sede de la cofradía de las Siete Palabras, hasta la correspondiente del Santo Entierro. Desde la disolución de la banda de la hermandad titular intervienen bandas invitadas.

Procesión de la Peregrinación del Consuelo, Miércoles Santo a las doce de la noche, es muy similar a la anterior. Sus trayectos son relativamente breves. En estas procesiones en las que predomina el ambiente de recogimiento la presencia musical suele ser mínima, por lo general un par de tambores destemplados que marchan junto a la

imagen marcando el paso. Y en todo caso, el acompañamiento sonoro está a cargo de la banda de su cofradía titular, el Santo Sepulcro.

Procesión del Santísimo Cristo de la Luz:⁴³ Jueves Santo a las once y media de la mañana, con un breve recorrido por la zona universitaria antigua. La ambientación musical estable de esta procesión está a cargo del grupo de dulzainas que colabora habitualmente con la cofradía organizadora, acompañando la marcha; y el Coro Universitario, actuando en el inicio de la puesta en escena y en el acto intermedio de homenaje a la figura del Cristo de la Luz. Dos tambores destemplados marcan el paso tras la imagen. Además, han intervenido eventualmente bandas de música, de cornetas y tambores, y otras formaciones, en posición de apertura de procesión.

La **Procesión de Penitencia y Caridad**, el Jueves Santo a las seis y media de la tarde, se dirige a los dos hospitales públicos de Valladolid haciendo partícipes a los enfermos y al personal sanitario en los actos de Semana Santa. En los últimos años se ha recuperado, además, la costumbre de liberar a un presidiario. Es la única procesión actual en que acciones de este tipo recuerdan la labor asistencial que se contaba entre las funciones de las antiguas cofradías.

Acompañan tres bandas con la música de cornetas y tambores y gaitas de las dos cofradías titulares: Preciosísima Sangre y Ntra. Sra. de La Piedad.

Procesión de la Sagrada Cena, Jueves Santo a las siete de la tarde. Se realiza también por el casco antiguo y tiene como objeto la conmemoración de la institución de la Eucaristía. La cofradía titular es la de su mismo nombre y cuenta con la colaboración de la de Ntra. Sra. de las Angustias. Acompañan la banda de cornetas y tambores de la primera hermandad y una banda de música invitada. Asimismo, en el momento de incorporación de la segunda cofradía, se entona la *Salve popular* en honor de la Virgen de las Angustias.

Procesión de Nuestra Señora de la Amargura, Jueves Santo a las ocho de la tarde. Es otra de las procesiones en que intervienen varias cofradías, con sus correspondientes

⁴³ Véase información más amplia en el siguiente capítulo, en los apartados de Música vocal y Descripción de casos: Hermandad Universitaria del Santo Cristo de la Luz.

bandas: Orden Franciscana Seglar, N. P. Jesús Resucitado, Sto. Cristo del Despojo, El Descendimiento, Oración en el Huerto y Exaltación de la Sta. Cruz. Cuenta con la particularidad de completarse, antes y tras finalizar el ejercicio comunitario, con actos penitenciales individuales en diversos puntos de la ciudad, durante el trayecto de incorporación y regreso a las respectivas sedes. Intervienen las bandas de las cofradías indicadas, y la banda de música de Medina del Campo con la Orden Franciscana Seglar.

Procesión de Oración y Sacrificio, Jueves Santo a las ocho y media de la tarde. Transita desde la antigua judería por el casco viejo de la ciudad hasta la Catedral, acompañada por la cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo, con banda de cornetas y tambores.

Procesión de la Peregrinación del Silencio, Jueves Santo a las once de la noche. La cofradía de N. P. Jesús Nazareno convoca y lleva a cabo este desfile en un breve itinerario que, al igual que otros muchos, tiene como punto de llegada la Catedral.

El acompañamiento sonoro es puramente rítmico, a cargo de dos bombos, agudo y grave, que se alternan formando una secuencia de cuatro compases repetida constantemente durante el trayecto.⁴⁴ El *tempo* se basa, como el propio ritmo, en el paso de los instrumentistas; es muy lento, acorde con el momento nocturno y el carácter de la procesión que invita a la calma y al recogimiento.

Procesión del Santo Entierro, Jueves Santo a las doce de la noche, desde el centro de la ciudad hasta el barrio de Girón. El trayecto es largo y no suena ningún tipo de música, pero la ambientación sonora es muy cuidada: consiste en toques de tambor y de corneta espaciados en el tiempo y el roce de los hábitos en el suelo, todo ello en medio de un silencio casi absoluto. Al llegar el cortejo a su destino, la iglesia de San Pío X, se realiza un acto penitencial, el rezo del *Miserere*, acompañado con polifonía vocal.

En el año 2006 se programó una nueva práctica: la intervención coral en el acto de homenaje a la salida del Cristo en la plaza de Santa Ana, lugar de partida del cortejo. Pero al carecer de la amplificación necesaria no logró causar el efecto que requiere ese importante punto de la procesión, por lo que este año 2007 la cofradía ha optado por utilizar una grabación de música sacra.

⁴⁴ En el capítulo siguiente, apartado de Repertorio, se muestra el ejemplo de este esquema rítmico.

Procesión del Cristo Despojado, se lleva a cabo el Jueves Santo a las doce de la noche por las calles del barrio de San Andrés, en la zona céntrica de la ciudad, donde se encuentra la sede de la cofradía titular, Santo Cristo del Despojo. La caracterización sonora de esta procesión ha ido variando a lo largo de su existencia (breve, por otra parte). En sus inicios acompañaba la banda de la cofradía, de cornetas y tambores, con repertorio de estilo militar; después optó por un tipo de sonorización más discreto, de acuerdo al carácter de una procesión de madrugada, que componía la sección de tambores de la banda, una carraca y unas campanillas.

En el año 2006 se inauguró una puesta en escena similar a la de las procesiones de Andalucía: la banda al completo (de estilo renovado) acompaña con su música a la imagen desde el interior de la iglesia, e interpreta marchas de repertorio procesional también como homenaje a las imágenes, en lugar de las habituales en este contexto (la *Marcha Real* en el caso de esta hermandad). Después, durante el trayecto, la música se interrumpe cada vez que los portadores del paso al que acompañan hacen pausas para descansar, siguiendo igualmente la costumbre de aquellos desfiles.

Procesión de Cristo al Humilladero, madrugada del Viernes Santo a las doce y media de la noche, protagonizada por la cofradía del Descendimiento con la intervención de la Sagrada Pasión, tiene como destino la plaza de San Pablo, donde se realiza un acto de homenaje a la Cruz. La banda de la hermandad organizadora aporta la ambientación musical.

La **Procesión de Regla de la Santa Vera Cruz**, acompañada por su cofradía titular, recorre las calles más céntricas en la madrugada del Viernes Santo a las doce y cuarto de la noche. Incluye un acto de oración en el lugar de la plaza mayor donde estaba situado el convento de San Francisco, como recuerdo de un centro religioso que desempeñó un importante papel en la vida de la ciudad y en la conformación de la Semana Santa.

Esta procesión, aunque se celebra en horario nocturno, contiene una notable densidad sonora, compuesta generalmente por diversas bandas de cofradía (cornetas y tambores) y una banda de música invitada.

En el momento de cierre se entona, además de la *Salve popular* dedicada a la imagen de la Dolorosa, el himno a la Cruz *Victoria, tú reinarás*, en honor al Lignum Crucis.

Procesión de Regla de la Ilustre cofradía de Nuestra Señora de las Angustias, parte de la iglesia sede a la una de la madrugada del Viernes Santo y se dirige a la Catedral. La banda de la Asociación Musical Iscariense, que colabora habitualmente con la cofradía, aporta el acompañamiento sonoro de este desfile nocturno.

Procesión del Vía Crucis, Viernes Santo a las ocho de la mañana. Tiene como objeto la celebración de este acto de oración, convocado por la Orden Franciscana Seglar. Durante un tiempo fue acompañada por banda de cornetas y tambores, pero actualmente la cofradía ha optado por desfilarse en silencio. Al terminar la procesión, cofrades y fieles asistentes entonan a la entrada de la iglesia sede el canto *Victoria, tú reinarás*, en homenaje a la Cruz, emblema de la hermandad titular.

El **Pregón de las Siete Palabras** comienza el Viernes Santo a las ocho y media de la mañana. Una sección de la cofradía recorre a caballo diversas zonas de la ciudad anunciando el Sermón que tendrá lugar en la plaza mayor a las doce del mismo día, uno de los acontecimientos más significativos de la Semana Santa en Valladolid. En el pregón se hace uso de la antigua función de la corneta con este fin.

Sermón de las Siete Palabras, doce de la mañana, Viernes Santo. Hay que indicar que en ésta participan todas las cofradías, sin pasos excepto la titular, y que se incorporan partiendo de sus respectivas sedes constituyendo una procesión múltiple desde diferentes puntos de la ciudad, cada una al tiempo que le corresponde según la distancia a la plaza mayor. El recorrido, pues, se hace en marcha ordinaria por lo que la música es más viva, en contraste con el dramatismo del hecho que se celebra.

Procesión general de la Sagrada Pasión del Redentor, Viernes Santo, siete y media de la tarde. Aquí se da la oportunidad de apreciar todas las manifestaciones musicales y sonoras de las procesiones vallisoletanas, aunque no se presentan necesariamente de la misma forma en que lo hacen en los desfiles particulares del resto de la semana. Se escuchan bandas de cornetas y tambores, y con gaitas, de tambores solos, de música,

dulzainas y percusión, campanas, tablillas. En esta ocasión la música vocal se reduce al canto de la *Salve popular* como cierre de la procesión, cuando la última imagen llega al punto de destino.

Como en la mayor parte de las procesiones, no existe ningún tipo de coordinación entre los diferentes grupos; cada uno actúa a discreción, de tal modo que se pueden escuchar marchas superpuestas en un momento y espacios de silencio en otro. Por otra parte, la distribución espacial de la música está determinada por la situación de la banda en su propia cofradía, no en relación al resto. Además, teniendo en cuenta la diferencia de formación instrumental, carácter, número y sonoridad de las bandas, el resultado lógico es que la densidad y la calidad sonora sean desiguales.

Procesión de la Soledad, Viernes Santo, media hora después del canto de la *Salve* con que finaliza la procesión general. Convocada por la cofradía de Ntra. Sra. de las Angustias, estaba originalmente protagonizada por la presencia femenina. El silencio y el canto colectivo son los elementos acústicos que la caracterizan.

El **Traslado del Cristo Yacente** el Sábado Santo a las nueve de la noche no es en sí una procesión, sino un acto ceremonial en el que la imagen del Cristo se conduce desde la iglesia en la que permanece durante la Semana hasta el museo colindante, lugar en que se conserva el resto del año. Sin embargo, la presencia musical es significativa. Aunque no se efectúa siempre del mismo modo, es habitual la participación de una banda de cofradía invitada (la cofradía titular, el Santo Entierro, no tiene) y un grupo coral, que realiza una breve intervención. La banda, que habitualmente es la sección de gaitas de la cofradía de La Piedad, interpreta algunas marchas, y el *Himno Nacional* a la entrada del Cristo.

Procesión del Encuentro de Jesús Resucitado con la Virgen de la Alegría, Domingo de Resurrección a las once de la mañana. La atmósfera general y el marco sonoro de este desfile son similares a los del Domingo de Ramos: las bandas participan con música de aire más vivo y suenan piezas sacras jubilosas a través de la megafonía. La indumentaria de los cofrades sustituye el color negro por blanco o rojo y muchos llevan flores adornando los hachones o en lugar de éstos. Se cierra la Semana Santa con el mismo ambiente con que se abría el domingo anterior.

La sonoridad de las procesiones está, por lo general, determinada por el carácter (contenido, temática o intención) de éstas, y por la estructura de la puesta en escena (trayecto directo, en etapas, con actos intermedios o definido por el guión de una determinada oración -rosario, vía crucis), de la manera que he descrito más arriba. También el momento de realización puede condicionar la densidad acústica de los desfiles, según sean éstos diurnos o nocturnos: por lo general, durante la noche se suele espaciar la interpretación de marchas y predomina el sonido de tambores.

Existen, pues, desfiles con acompañamiento musical propiamente dicho y otros en los que sería más exacto referirse a la creación de un paisaje sonoro concreto configurado por la confluencia de sonidos de distinta índole.

En todo caso, la mayor parte de las hermandades presenta un acompañamiento uniforme en las distintas procesiones que se organizan en colaboración, ya sea entre varias cofradías o con todas en la general de la Pasión. Cada cofradía diseña su sonido de acuerdo a su personalidad, pero todos los desfiles tienen aspectos en común, como la presencia de las piezas acostumbradas (vocales e instrumentales) en acto de homenaje a las imágenes, en los puntos de inicio y cierre. También la incorporación y regreso a las sedes se efectúa de forma similar, en marcha ordinaria (rápida), alternando piezas ágiles con intervalos (a veces muy amplios) exclusivamente rítmicos.

No obstante, las procesiones particulares, organizadas por una única cofradía, constituyen la mejor ocasión para la caracterización individual de la puesta en escena, en la que la música asume un notable papel. Asimismo, en este espacio privativo de la hermandad es donde se experimentan los cambios e innovaciones, que se abandonarán si no resultan satisfactorios, o por el contrario pasarán a ser definitivos.

CAPÍTULO 4

PRÁCTICAS Y ESTRUCTURAS MUSICALES

CAPÍTULO 4

PRÁCTICAS Y ESTRUCTURAS MUSICALES

Al hacer referencia a la música de Semana Santa en Valladolid cada uno puede pensar, según su experiencia, en conciertos sacros, en música litúrgica, en cantos populares religiosos, pero en lo que respecta a procesiones el primer pensamiento se asocia al sonido de cornetas y tambores. Sin embargo, el panorama sonoro de la procesión es mucho más amplio y, si bien es cierto que la música de estas bandas es el sonido más característico, hay otros elementos de diferente índole que conforman, en conexión con aquélla, la personalidad acústica de la procesión de Semana Santa en Valladolid.

Voy a partir del hecho tal como lo podemos observar en la actualidad y plantearé para el estudio una organización en tres bloques que comprende las manifestaciones sonoras que intervienen en las procesiones. Estas manifestaciones coexisten en estrecha relación: se producen sucesivamente en distintos momentos del mismo evento y a menudo de manera simultánea. Son: la música vocal, la música instrumental y el conjunto de agentes sonoros diversos cuya intersección con las músicas configura el paisaje característico de esta Semana Santa.

4. 1. MÚSICA VOCAL

La música vocal se inscribe en el marco procesional como medio por excelencia de participación grupal. Se manifiesta siempre en forma de canto colectivo (monódico o polifónico), en dos modos de expresión con matices diferenciados según se trate del pueblo en su conjunto o bien de pequeños sectores que lo representan. Uno es el repertorio de cantos populares formado por una serie de obras concretas, que interpretan los agentes del ritual y los asistentes al mismo. El otro está configurado por piezas diversas de polifonía sacra.

En la actualidad la presencia de la música vocal en los desfiles es fundamentalmente estática. En épocas anteriores los coros de niños de diversos centros educativos y de seminaristas formaban parte de la comitiva en movimiento y desempeñaban un papel importante en la caracterización sonora de la procesión.

Paulatinamente las agrupaciones corales fueron abandonando la escena procesional. Sin embargo, a partir de los años 90 se ha podido observar una creciente tendencia a la recuperación o nueva creación de momentos de interpretación de música vocal, tanto en lugares puntuales como durante el transcurso de los desfiles. Ahora el canto tiene reservados momentos determinados, generalmente en puntos centrales y/o finales de procesión. Sólo se interpreta en marcha en La Borriquilla, El Arrepentimiento y La Soledad.

Algunos de estos eventos (nuevos o recuperados) han adquirido ya carácter habitual. Otras iniciativas en este sentido se encuentran en situación experimental, en proceso de adecuación a la puesta en escena de las procesiones o bien de desaparición. En cualquier caso, según manifiestan las propias cofradías, la idea está inspirada fundamentalmente en la costumbre de épocas más antiguas.

4. 1. 1. CANTOS RELIGIOSOS POPULARES

Los cantos populares, naturalmente religiosos en este contexto, son de signo penitencial, a excepción del himno glorioso del Domingo de Ramos. Algunos de ellos tienen autores y orígenes conocidos, pero han pasado a dominio del pueblo a través del tiempo y su uso se ha hecho costumbre en diversos momentos del culto, entre ellos las procesiones de Semana Santa. Son monódicos, aunque al cantarlos suele surgir algún tipo de polifonía elemental de manera espontánea. En la interpretación participan todos los fieles, cofrades y público asistente, generalmente en un *tempo* muy lento, con buena afinación, destacando las voces poderosas y sin que falte el característico *portamento* del canto popular.

De este grupo he seleccionado dos piezas de diferente carácter que, a mi juicio, son las más representativas de las procesiones vallisoletanas. Se trata del canto conocido como *Gloria al hijo de David*, o *Gloria, Laus* y de la llamada *Salve popular*, ambos con textos originales en latín interpretadas en versiones a la lengua vernácula con objeto de facilitar la participación del pueblo en el culto religioso.

Gloria, Laus (reducción de su título real: *Gloria, Laus et honor tibi*) es un himno de alabanza compuesto en 821 por el obispo Teodolfo de Orleans, sobre versos del Salmo 23, que forma parte de la liturgia del Domingo de Ramos y se interpretaba en contexto procesional en el interior del templo.¹ En versión polifónica se encontraba en el repertorio de la capilla de la catedral pero la creación de esta obra en castellano hizo que pasara al ámbito popular, extendiéndose en poco tiempo (Ejemplo 1). Los autores de esta versión fueron Ángel Torrealba (música) y Pedro Gobernado (texto) y la primera indicación de la existencia de la misma aparece en 1923:

¹ *Progrediente processione, cantatur sequens hymnus, populo, si fieri potest, Gloria, laus, continuo repetente, ut infra notatur. Liber Usualis, 586.*

Un nutrido coro infantil, dirigido por el beneficiado de la S.I.M., señor Torrealba, y acompañado de una banda de música, cantó durante el acto una composición religiosa sobre motivos del himno litúrgico “Gloria Laus”, del laureado poeta don Pedro Gobernado y música del señor Torrealba, repitiendo el coro todos los demás niños con gran afinación y gusto.²

Como esta procesión está especialmente dirigida a los niños, el himno se enseñaba en los colegios. Aunque en realidad bastaba con que memorizaran el estribillo, ya que el resto lo cantaba el coro correspondiente siguiendo en cierto modo la costumbre de interpretación antifonal de este himno en procesión. Y en efecto, las últimas generaciones que aprendieron el canto sólo conocen esa parte. En la actualidad se encuentra en decadencia, sólo la canta el clero y las personas mayores que la recuerdan de épocas anteriores, pero la tradición se mantiene haciéndola sonar constantemente por megafonía durante el transcurso de la procesión. De igual forma, el canto es conocido por el primer verso del texto y no por el título del himno en latín.

Al no haber podido disponer, hasta el momento, de la partitura original, he preferido realizar la transcripción a partir de la interpretación de una informante,³ en lugar de utilizar la grabación que se emite por megafonía durante la procesión. En cambio, tomé ésta como referencia para comprobar la tonalidad de escritura.

La pieza está en sol mayor, tono en que se puede cantar con comodidad, y en compás binario. Consta de dos partes, estribillo y estrofa, que contrastan rítmicamente, de subdivisión binaria y ternaria respectivamente. Entre ellas se realiza una breve pausa y la segunda parte se canta un poco más lenta, sin que haya una proporción

² *El Norte de Castilla*, 27 de marzo de 1923.

³ No me ha sido posible hasta ahora acceder a la partitura original ni copia de esta pieza. Aunque Torrealba perteneció a la capilla de la catedral de Valladolid, al parecer no se han conservado obras suyas (ni noticias, en general) en este archivo. Por otra parte, los colaboradores que aportaron testimonios relativos a la situación a partir de finales de los años 40 y siguientes, afirmaron no haber conocido nunca partitura de este himno. Tampoco existen datos precisos acerca de su trayectoria posterior. Según información de la Junta de Cofradías y de la cadena radiofónica COPE, la grabación que se emite cada Domingo de Ramos es una copia efectuada en los estudios de radio en los años 60 (probablemente hubo alguna anterior) y nadie recuerda con exactitud quiénes fueron sus intérpretes ni quién realizó el registro sonoro. María Luisa del Pozo fue la informante principal, que colaboró también con la interpretación de otros cantos. Para determinar la existencia de posibles variantes conté además con la participación de algunos informantes más.

métrica exacta. De forma orientativa podría indicar valores de metrónomo negra 88 y negra con puntillo 58. De todos modos, aunque es característico en la interpretación popular colectiva que no se observe estrictamente el *tempo*, siempre ha contado con algún tipo de guía (un director antes, una grabación ahora).

Gloria al hijo de David (Gloria, laus)

Glo - ria al Hi - jo de Da - vid. Sol in - men - so de bon - dad Ho -

san - na_al que vic - ne_en nom - bre del ex - cel - so Je - ho - va. Ho -

san - na_al que vie - ne_en nom - bre del ex - cel - so Je - ho - va.

A - brid, a - brid las puer - tas, que Cris - to vie - ne ya con

pal - mas y lau - re - les sal - ga - mos le_a_es - pe - rar. Su

ros - tro_es co - mo_un li - rio de_a - ro - ma ce - les - tial, sus

pa - sos de cor - de - ro, su glo - ria_es in - mor - tal. *D.C.*

Ejemplo 1

La construcción rítmica y melódica de este canto se basa en la repetición de fórmulas ligeramente variadas: las diferencias se presentan principalmente en el diseño melódico de motivos rítmicos iguales y en el carácter cadencial (suspensivo-conclusivo) de las estructuras pregunta-respuesta. La melodía es de perfil ondulante, avanza generalmente por grados conjuntos y el ámbito es de una octava.

Se observa una perfecta coincidencia entre acentuación textual y musical: los comienzos de cada uno de los incisos melódicos que se corresponden con los versos son téticos o anacrúsicos coincidiendo con la prosodia. El texto del último verso del estribillo, “del excelso Jehová”, aparece modificado respecto al original, seguramente porque la rima es más acorde con el segundo. Esta letra es la que se ha generalizado. La estrofa que transcribo no corresponde a ninguna de las que se difundieron como originales en el diario citado, sino que por efecto de la transmisión oral se ha elaborado a partir de tres de ellas, como se puede observar. He subrayado en las estrofas las frases seleccionadas en este caso⁴ por la tradición, probablemente el resultado fuera así más comprensible que cada una de las coplas.

A pesar de que la composición está basada en el himno del mismo nombre y se identifica como tal, la estructura no responde a la forma musical hímnica o estrófica, sino que presenta la organización típica de canción, con alternancia de estrofa y estribillo: dos unidades poéticas y musicales y variación sólo textual en las estrofas.

Comentaré brevemente la estructura métrica del texto. El estribillo, tal como aparece escrito, está formado por cuatro versos octosílabos con rima asonante en los pares y quedan sueltos los impares. Según esta descripción la forma responde a la copla, característica del ámbito popular. Cada una de las estrofas está constituida, a su vez, por dos coplas, en esta ocasión de heptasílabos. Sin embargo la estructura musical, tanto en el estribillo como en las estrofas, aglutina los versos por pares en una sola secuencia melódica, lo que daría lugar a pensar en una organización distinta del texto: coplas constituidas por cuatro versos de catorce sílabas divididos en dos hemistiquios de siete, y de igual modo sería posible considerar el estribillo como una estructura

⁴ Menciono solamente esta versión de texto a modo de ejemplo. En cualquier caso, los informantes manifestaban inseguridad en la letra de la estrofa. Hay que tener en cuenta que, como he indicado, era el estribillo lo que realmente conocía y cantaba el pueblo.

similar, reducida en cuanto a número de versos pero extendida en el número de sílabas: dos versos de dieciséis sílabas en dos hemistiquios de ocho. Este tipo de versificación subrayada por la forma musical, que resulta aquí un tanto peculiar, recuerda en cierta manera a las estrofas medievales de carácter épico y religioso.⁵

La *Salve popular* (Ejemplo 2) es una composición creada sobre el texto en castellano de la antífona *Salve, regina*. Un canto que tradicionalmente⁶ se interpreta en homenaje a la figura de la Virgen María, previo a la obra instrumental correspondiente con que finaliza la procesión.⁷ Una vez llegado el paso a su punto de destino, suele ser el párroco de la iglesia o el consiliario de la cofradía (en caso de no ser el mismo) quien inicia la entonación ante la imagen, todavía en la calle, con la primera frase: “Dios te

⁵ Texto completo del *Gloria, Laus* en castellano, tal como aparece en *El Norte de Castilla*, 22 de marzo de 1923:

Coro Estribillo	Estrofas	
¡Gloria al Hijo de David, sol inmenso de bondad! ¡Hosanna al que viene en nombre del divino Jehová!	Salgamos al encuentro de Cristo nuestro Rey; cantares y plegarias resuenen por doquier; que el pueblo le bendiga y aclame sin cesar, y el orbe con asombro pregone su bondad.	<u>Abrid, abrid las puertas, que Cristo pasa ya;</u> y es, cuanto más humilde, más bello en su humildad. Los ángeles del cielo le alaban sin cesar, y su hermosura cantan, los orbes, al girar.
¡Cantemos alabanzas al Hijo de David! Eterno es su reinado, su amor no tiene fin. ¡Hosanna al Rey del cielo de inmensa majestad! Su gloria es infinita, <u>su trono es inmortal.</u>	Triunfante y amoroso Jesús se acerca ya; <u>con palmas y laureles salgámosle a esperar.</u> <u>Su rostro es como un lirio de aroma celestial;</u> <u>sus pasos, de cordero;</u> de Dios, su majestad.	Del pueblo a Cristo un día muy grato fue el cantar, los ecos infantiles más gratos le serán; que al Dios que resplandece con tanta majestad, más grata es la inocencia, más dulce es la piedad.

⁶ Los datos respecto a la práctica de esta tradición son confusos. En la prensa local se cita desde 1860, la fecha más antigua que se puede consultar, y en 1911, por ejemplo, aparece: “se cantó por el pueblo una *Salve*, como de costumbre” (*El Norte de Castilla*, 15 de abril). Pero curiosamente, el 19 de abril de 1919 se cita como novedad el canto de la *Salve* en las Angustias antes de la *Marcha Real*. Ignoro cuál puede ser la razón de esta información, ya que no parece probable que se interrumpiera esta práctica, y en ese caso cabría calificarlo más como “recuperación” que como “novedad”.

Por otra parte, está documentada la existencia de obras similares, basadas en el texto *Salve, regina* y escritas para la celebración de festividades marianas, algunas incluso con el propio título de *Salve popular*. Proceden de distintas zonas de España y en su mayor parte están compuestas entre finales del siglo XIX y principios del XX, pero ninguna de las que he localizado hasta ahora tiene relación con esta *Salve popular*.

⁷ Según algunos informantes la costumbre es tocar el *Himno* ante las imágenes de la Virgen y la *Marcha* ante las de Cristo, pero no siempre se cumple. De hecho, se trata de dos versiones de la misma obra y la interpretación de una u otra depende de diversas circunstancias. En el apartado sobre el repertorio de música instrumental se amplía esta información.

salve, reina y madre”, seguido a continuación por los asistentes. Después la banda toca la pieza para rendir honores mientras el paso va entrando en la iglesia, con lo que se cierra la procesión.

La transcripción corresponde a la versión que se canta en Valladolid, según lo escuchado en las procesiones y corroborado por la interpretación de diversos informantes. Se observaron pequeñas variaciones rítmicas y melódicas respecto a la que presento. Por tratarse de una pieza religiosa de enorme tradición -la devoción mariana está muy arraigada en España- que se canta en todo tipo de celebraciones populares, ocurre que existen múltiples variantes incluso en espacios muy cercanos.

La entonación de la *Salve* se efectúa a modo de canto gregoriano, como lo he descrito.⁸ De hecho la melodía tiene este carácter, está estructurada en incisos según las frases del texto y organizada métricamente en torno a un pulso isócrono pero sin ajustarse a compás, aunque el hecho de que la relación sea doble o mitad hace que el producto sea binario; por eso la microvariación ternaria resulta muy expresiva y bien marcada en la interpretación. En todo caso, el ritmo está basado en el recitado del texto.

La gama melódica abarca el pentacordo inicial de una escala mayor más la sensible inferior, ésta formando parte siempre de una de las células melódicas de tercera ascendente significativas por sus funciones muy claras en la obra: tercera mayor do-mi con función de entonación en posición inicial, y tercera menor si-re/ re-fa como adorno de la nota de reposo, última de cada inciso. Esta apoyatura es, por otra parte, la única ocasión en que a una sola sílaba le corresponde más de una nota, ya que la distribución del texto, salvo estos neumas, es totalmente silábica.

La melodía está construida por la yuxtaposición en secuencia similar de dos motivos de perfil ondulante con impulso ascendente, alrededor de do y mi respectivamente, variados obedeciendo al desarrollo del texto. El ámbito melódico es reducido, de una tercera en cada uno de los incisos. Se entona al unísono y se suele producir de forma espontánea una sencilla polifonía por terceras paralelas, en algunos

⁸ En ocasiones de especial solemnidad como, por ejemplo, al concluir la procesión general de la Pasión el Viernes Santo, la interpretación es antifonal: cada uno de los incisos se distribuye alternativamente entre el oficiante y un pequeño grupo de la cofradía titular, por una parte, y la comunidad de fieles, por otra. En este caso, además, la entonación polifónica se extiende a todas las frases del primer grupo.

momentos donde el contenido de la letra requiere un mayor énfasis expresivo (compases 16 y 17).

Es de destacar en este canto la ruptura del texto a mitad de palabra en los puntos de coincidencia con la nota más aguda y larga del inciso.⁹ La duración de esos sonidos ofrece dificultades a la interpretación popular y precisamente esta extensión hace que se sienta como el lugar más apropiado para respirar, de modo que el texto se interrumpe sin que suponga ningún inconveniente para los cantores. Todos lo interpretan del mismo modo, siguiendo una costumbre arraigada hasta tal punto que se mantiene igualmente en las versiones instrumentales.

Precisamente, éste era uno de los defectos que debían evitarse en el canto religioso, según aparece señalado en un cuadernillo publicado en 1945 sobre *Participación de los fieles en el canto litúrgico*.¹⁰ El otro aspecto al que alude es cantar demasiado despacio, lo que pone de manifiesto que ambas prácticas debían ser bastante frecuentes en las interpretaciones populares colectivas, como aún lo son hoy. En efecto, el *tempo* de interpretación de la *Salve* es siempre muy lento. En este caso se podría asignar un valor de metrónomo de negra 44 aproximadamente.

Existen otras piezas vocales que ocupan el momento de homenaje a las imágenes. En los desfiles cuya figura principal es la de un Cristo se suele escuchar el canto *Perdona a tu pueblo, Señor*, o bien *Perdón, oh, Dios mío*, precediendo a la correspondiente pieza instrumental. Y el himno *Victoria, tú reinarás*, en las ocasiones en que se rinde honores a la imagen de la Cruz. Todas estas obras gozan de un fuerte arraigo en el culto popular de Semana Santa, se interpretan asimismo durante el trayecto de algunas procesiones y se encuentran presentes también en otros periodos del año litúrgico. Muchas de las bandas de cornetas y tambores tienen en repertorio versiones instrumentales de algunos de estos cánticos, elaboradas por ellos mismos.

⁹ Compases 3, 6, 19, 22 y 24. Algo similar sucede en los incisos 9, 12 y 14, en los que se percibe igualmente una interrupción. Aunque ésta no se produce en el interior de una palabra, sí ocurre entre elementos inseparables de una frase; a este efecto contribuye también el que en las notas largas recaiga un acento rítmico que no se corresponde con la prosodia del texto.

¹⁰ *Evítense principalmente dos defectos: 1º La lentitud demasiada [...] 2º El partir las palabras, v. gr. cuando entre sílaba y sílaba de una misma palabra se corta el canto para respirar o por otro motivo. Para evitar este defecto hay que respirar en el lugar conveniente.*

Salve popular

Dios te sal-ve, Rei-na_y Ma - dre de mi-se-ri-cor - dia, vi-da_y dul-zu-ra_es-pe-ran-za nues - tra,

Dios te sal - ve. A ti lla-ma - mos los des-te-rra - dos los hi - jos de E-va,

a ti sus-pi-ra - mos gi-mien-do_y llo-ran - do en es - te va - lle de lá - gri-mas.

¡E - a! pues Se - ño - ra a - bo - ga - da nues - tra, vuel-ve_a no - so - tros e - sos tus o - jos

mi - se - ri - cor - dío - sos y des-pués de es-te des - tie - rro, mués-tra - nos a Je - sús,

fru-to ben-dí-to de tu vien - tre. ¡Oh cle - men - tí - si - ma! ¡Oh pi - a - do - sa!

¡Oh, dul - ce siem-pre Vir - gen Ma - rí - a! Rue - ga por nos San - ta Ma - dre de Dios

pa-ra que se - a - mos díg - nos de al-can - zar las pro-me-sas de Je - su - crís - to. A - mén Je - sús.

Ejemplo 2

4. 1. 2. POLIFONÍA CLÁSICA

En este epígrafe haré referencia a la polifonía vocal de repertorio coral (no sólo del periodo clásico) cuya interpretación está a cargo de diversos coros, sin intervención de los espectadores. Con este tipo de actuaciones se intenta recuperar las prácticas de etapas anteriores, a las que aludía en la presentación de este apartado, o bien embellecer algún momento especial de las procesiones con intervenciones musicales de contenido expresamente religioso, acorde con la semana de Pasión. Pero además están estrechamente ligadas a la notable tradición de conciertos sacros en la Semana Santa de Valladolid, que actualmente acusa una evidente decadencia.

Los coros que participan son normalmente los de la propia ciudad, grupos de aficionados y/o estudiantes que cuentan, no obstante, con largas trayectorias en algunos casos. Esporádicamente se han organizado, entre los propios cofrades o allegados, pequeñas formaciones para la intervención en la procesión correspondiente, pero por lo general los coros son elegidos por la cofradía titular de la procesión, reciben el encargo con antelación y preparan el evento según se conviene por ambas partes.

Las actuaciones que existen en la actualidad tienen lugar en puntos centrales de varias procesiones: la Buena Muerte, el Encuentro, el Arrepentimiento, Cristo de la Luz y Santo Entierro. Algunas vienen siendo habituales y otras tienen lugar en ocasiones más o menos frecuentes, sin que hasta ahora se hayan consolidado como parte integrante de la procesión.

De estas intervenciones, se pueden señalar algunos hechos relevantes en relación a la hermandad del Santo Cristo de la Luz, a la que acompaña el Coro universitario.¹¹

A partir del año 2002, la cofradía suprimió la interpretación del *Himno Nacional* en el momento de salida de su imagen titular, y lo sustituyó por una de las piezas de

¹¹ La intervención del coro fue irregular en los comienzos por razones que podríamos definir como de infraestructura: la directiva del mismo se negaba a cantar al aire libre y sin amplificación, ya que los cantores se veían obligados a realizar un esfuerzo mayor con muy poco rendimiento. Finalmente se lograron eliminar los inconvenientes y la presencia coral se ha hecho fija.

repertorio del coro.¹² Para la ocasión el director eligió *Sitio!*, uno de los números de *Las siete palabras de Cristo en la Cruz*, de Théodore Dubois, por su adecuación al momento (se trata de una imagen de Cristo crucificado) y por su carácter enérgico, según indicó.

Un poco más tarde el coro interviene nuevamente en la plaza de la Universidad, como acto de homenaje de los estudiantes al Cristo de la Luz. Aquel mismo año se interpretaron unos fragmentos del *Miserere* de Vicente Goicoechea, figura destacada en el panorama musical religioso de Valladolid. La pieza, que se incorporó al repertorio litúrgico de Semana Santa en 1915,¹³ como parte del culto de la Catedral, se volvió a interpretar en ese momento como recuerdo y reconocimiento a un autor y una obra significativos en la historia reciente de la música vallisoletana.

En la procesión del Santo Entierro, conocida también como la procesión “del Miserere” cuyo marco sonoro particular ya he descrito, es costumbre rezar esta oración al llegar a su punto de destino. Aunque se trata de una práctica realizada en el interior del templo, he considerado interesante reflejarla en este apartado, ya que, desde hace un tiempo, el acto penitencial se ha venido acompañando con una serie de cantos de contenido similar, e incluso en cierto modo el rito de oración ha pasado a ser en parte un rito musical.

El repertorio en todos estos actos está constituido por polifonía sacra principalmente renacentista y barroca y cuenta también con una notable presencia de obras contemporáneas.

¹² Véase al respecto el apartado: Descripción de casos: Hermandad Universitaria del Santo Cristo de la Luz.

¹³ Virgili y Caballero (1996: 612) en AA.VV. *Historia de la Diócesis de Valladolid*. Diputación Provincial de Valladolid.

4. 2. MÚSICA INSTRUMENTAL

La música instrumental es la que predomina en la procesión, y la más característica es la de bandas de cornetas y tambores. Este tipo de formación es el que cuenta con una mayor trayectoria de participación en las procesiones de Semana Santa, y el único que se ha mantenido en el tiempo, al menos en un intervalo considerable. Paralelamente, no obstante, se constata durante todo este tiempo la presencia de agrupaciones musicales diversas que participaban con carácter ocasional.

Las cofradías que no disponen de banda han optado generalmente por invitar o contratar a bandas de música de localidades de la provincia y agrupaciones instrumentales diversas, lo que ha dado la pauta para que la presencia de estos grupos se haya convertido en costumbre. De hecho, muchas de las que intervenían esporádicamente se han ido incorporando a las procesiones de forma más habitual, y algunas ya con intención de permanencia.

Por otra parte, las cofradías que cuentan con banda propia siguen invitando puntualmente a otras formaciones vocales e instrumentales para participar en las procesiones, pero además se han creado en algunas nuevos grupos con el fin específico de acompañar ciertos desfiles.

En los últimos años el proceso de cambio experimentado en este campo se está materializando fundamentalmente en la renovación de estilo del repertorio y en la variedad de manifestaciones musicales que presenta en la actualidad la procesión vallisoletana.

Así, los agentes que aportan el sonido instrumental a la celebración son: bandas de cornetas y tambores, bandas de tambores, bandas de música, y otras agrupaciones de diferente constitución.

A continuación presento algunos datos que sirvan para situar en un marco histórico el contexto dentro de los límites temporales que he establecido. El apartado que sigue a éste recoge hechos y observaciones que revelan la consideración que tenía - y tiene- la música de procesión en la ciudad; esto completa la descripción de la trayectoria cronológica y favorece la comprensión del fenómeno musical en su entorno.

4. 2. 1. APUNTES HISTÓRICOS

La música instrumental de procesión que ha podido escucharse en Valladolid durante mucho tiempo ha sido heredera de la música militar que invadió el panorama procesional durante la Guerra Civil y los consiguientes años del régimen del general Franco (1936-1975). Anteriormente ya intervenían bandas (de música y de cornetas y tambores) procedentes de diversos cuerpos del Ejército, del mismo modo que amenizaban otros actos y acontecimientos sociales públicos. Pero a partir de la Guerra Civil y en años sucesivos proliferaron las formadas por grupos de las secciones infantiles y juveniles del partido, FET y de las JONS, muy cuidadas por el Estado para inculcar a los ciudadanos desde la infancia los valores patrióticos. Estas asociaciones, de marcado signo militar, formaban parte del amplio aparato educativo que dispuso el régimen y que se extendía a todos los ámbitos de la vida.

No se descuidó, por lo tanto, el valor de por sí didáctico de la procesión, que constituía un magnífico instrumento propagandístico al haberse asimilado al catolicismo el movimiento político. En ella los conceptos de religiosidad y austeridad del hombre castellano y el orgullo nacional eran uno y se veían realzados por la música imponente de cornetas y tambores, más aún si era interpretada por las nuevas generaciones, quienes aseguraban la pervivencia de aquellos valores.

Las bandas de milicias juveniles convivieron con las del ejército durante un tiempo. En 1943 se fundó, en el seno de la Juventud Obrera Católica, la cofradía del Santo Cristo del Despojo, y con ella, poco después, la que sería la primera banda de cofradía (1945). A partir de entonces se fueron incorporando a la procesión otras bandas ligadas a asociaciones similares o a empresas del Estado, como la Fábrica Nacional de Armas o la de aprendices de Ferrocarriles, que finalmente entraron a formar parte integrante de diversas cofradías.

En los años 70 la desaparición de algunas bandas del Ejército y cuerpos paramilitares o el cese de su actividad de acompañamiento de desfiles procesionales (como fue el caso de la banda del regimiento de Aviación, que solía acompañar a la

cofradía de las Siete Palabras en sus procesiones o la banda de la Policía Armada (Nacional) a la cofradía de La Piedad, y otras muchas) contribuyó a la formación de nuevas bandas, ya como secciones pertenecientes a las hermandades y constituidas por cofrades. La mayor parte de ellas se crearon a partir de esa época y la más reciente es del año 2001. En los primeros tiempos muchos de los miembros de las bandas vinculadas previamente a las cofradías se incorporaron a las nuevas y algunos de los cabos continuaron ejerciendo un papel instructor dentro de ellas.

Pero, como indiqué anteriormente, la costumbre de que las bandas de música del Ejército acompañasen a las procesiones no parte de la etapa franquista. Los testimonios acerca de la música en las procesiones de Valladolid se refieren ya a compañías militares a principios del siglo XIX. Formaba parte de las actividades habituales de las bandas el proporcionar ambientación musical a los acontecimientos de la vida social y, por lo tanto, éstas disponían de repertorio adecuado a cada ocasión: bailes, paseos, conciertos, celebraciones, así como todo tipo de desfiles, entre los que se encontraban las procesiones de Semana Santa, en cuyo caso cumplían además una función de escolta.

Las cornetas se introducen en las bandas del Ejército oficialmente en 1811 aunque es probable que se utilizasen desde antes, de modo que a partir de ese momento también las bandas de cornetas y tambores empiezan a intervenir en procesiones.¹⁴ De hecho, la música procesional no se ha desligado del entorno militar en ningún momento. Ciertamente, formaciones de este tipo han existido y existen por toda España: “Militares son, en estas bandas, sus instrumentos y sonoridades; militar es su paso y militar su estilo. Todo [...] exhala en ellas un aroma castrense que ni el olor a incienso logra disipar” (Fernández 2000: 323).

Y más aún, la sustitución de las típicas marchas militares por marchas compuestas específicamente para procesión a finales del siglo XIX en Andalucía, es una iniciativa que surge también en el Ejército, y en él se inspira asimismo la imagen externa y la estética de las bandas: configuración espacial, formación y movimiento,

¹⁴ Durante el intervalo de tiempo comprendido entre 1873 y 1893 estuvo prohibido utilizar tambores en las unidades de tropas de Infantería del Ejército. No he profundizado, hasta el momento, en el estudio de este periodo histórico, por lo que desconozco la repercusión que pudo tener este hecho en los desfiles religiosos.

actitud, indumentaria; si bien es cierto que la asociación ya establecida entre ese estilo y el contexto de celebración de la Semana Santa ha dejado en segundo plano su procedencia militar.

En Valladolid, el sonido de las procesiones que se consolidó en la etapa de la Guerra Civil y años sucesivos permaneció con pocos cambios durante un tiempo, mientras los instructores y/o los propios miembros de las bandas fueron profesionales o tenían un entrenamiento sistemático. Pero una vez que la música militar fue pasando a manos de grupos de población civil que no tenían la misma preparación, necesariamente tuvo que experimentar ciertas transformaciones. El repertorio se convirtió así en material folklórico transmitido de forma oral, asumiendo una serie de características derivadas del uso: pérdida de la conciencia de origen y autor, red denominación de las piezas, variantes en todos los parámetros musicales: melodía, ritmo, armonía, forma.

Por otra parte, incluso en aquellos tiempos en las procesiones vallisoletanas debía predominar el carácter popular sobre el castrense, a juzgar por los comentarios periodísticos al respecto: “sin rigidez militar, sino al contrario, con flexibilidad y llaneza castizas, despliega todo el alarde de su arte y su grandeza”.¹⁵

El cambio de contexto social y político favoreció también las posibilidades de adaptación a las circunstancias de los actores. Se diría que cuando el ambiente social empieza a dejar de sentirse “militarizado”, la música que se había implantado con aquel fin deja de ser pertinente. Y por otro lado, los agentes se sienten identificados con la cofradía, la procesión, y con el papel que representan en ellas, pero no especialmente con la música, y como la relación con el hecho al que se ha asociado es artificial, se plantean la posibilidad de utilizar otro tipo de repertorio.

Sin embargo, es necesario puntualizar esta idea, ya que el planteamiento no surge por igual en todos los grupos protagonistas. Como se verá, existen personas y hechos concretos a los que corresponde un papel activo en este proceso y donde la reflexión y toma de decisiones han sido determinantes, mientras que en otros casos las

¹⁵ *El Norte de Castilla*, 22 de marzo de 1951, texto de José Bergua.

razones que mueven a los agentes a incorporarse al mismo son de naturaleza más acomodaticia.

En la década de 1990 se inicia un proceso de transformación de la música de procesión en Valladolid, orientada en distintas direcciones que se podrían resumir en dos corrientes principales:

- Adopción del estilo de repertorio difundido por la Banda de la Policía Armada de Sevilla¹⁶, que se inserta en la tradición de bandas de cofradía constituidas por cornetas y tambores, de origen militar.
- Incorporación al ámbito procesional de sonoridades basadas en la tradición castellana, mediante la presencia de los instrumentos característicos y obras de repertorio o de nueva creación apropiadas al contexto, y la recuperación de antiguas prácticas presentes en los desfiles vallisoletanos de otros tiempos.

En la actualidad las marchas procesionales andaluzas han ganado posición en el panorama musical de Semana Santa. Hacia mediados de los años 90 se empezó a extender la práctica de su estilo y en 1999 los responsables de una de las bandas manifestaban que estaba “demasiado metida Sevilla ya en Valladolid” (OH), dando a entender que era inevitable incorporar el repertorio andaluz porque consideraban que era del gusto del público.

Hoy casi todas las bandas lo interpretan, y aunque algunas han optado por renovar el repertorio y mejorar la calidad sonora dentro del estilo propio,¹⁷ son conscientes de que es muy difícil resistir la presión de la moda y el gusto popular.

¹⁶ El estilo tiene origen en la primera mitad del siglo XX en Málaga, establecido en la Banda Real del Cuerpo de Bomberos, pero se ha difundido principalmente a través de las bandas sevillanas (Muñoz 1996). De hecho, el término “sevillanas” es el que se ha generalizado entre las bandas para referirse a las obras de este repertorio.

¹⁷ La intención de conservar el estilo militar obedece, por una parte, a razones económicas y prácticas, ya que la incorporación del nuevo implica la renovación de los instrumentos y una mayor exigencia en el entrenamiento de la banda. Pero en algún sentido también revela una cierta conformidad con el repertorio tradicional, que tiene que ver, a mi entender, con el mantenimiento de la estabilidad relacional dentro de la cofradía. Por otra parte, también algunos consideran que ese estilo es el verdaderamente tradicional de la Semana Santa vallisoletana y por ello defienden su continuación.

Los elementos que entran en juego en la adopción de un nuevo repertorio son el carácter de los géneros y de los receptores, y la adecuación al momento. Actualmente el concepto de *pertinencia* aplicado a la música de procesión es el de mayor referencia entre quienes tratan de romper con lo que se ha venido haciendo tradicionalmente. Todos buscan un tipo de música apropiado al contexto y las críticas hacia los otros se dirigen con frecuencia al hecho de que “tocan lo que les da la gana” (AC, T).

Esta afirmación está basada en la configuración que llegó a tener el repertorio de procesión, resultado de la disposición consecutiva de fragmentos de obras de distinto origen, principalmente militares y religiosas (litúrgicas y populares), pero también clásicas, y cualquier otro material que resultara atractivo a los instrumentistas. Las observaciones en contra de esta práctica se fundan en la consideración del producto como incoherente y falto de carácter afín a la celebración.

Los grupos implicados, por su parte, utilizan como réplica el hecho de que se trate de una práctica acostumbrada, práctica que de forma coyuntural ha dado en llamarse “castellana” o de “estilo castellano”, en oposición al que proviene del sur, aunque en general se reconoce que no tiene relación con la cultura tradicional (folklore) de esta zona. En este sentido, se observa el interés por conservar una actividad que de algún modo se siente como propia, un cierto compromiso de “seguir la tradición”. De hecho, las primeras melodías características de Andalucía que se escucharon en Valladolid se incorporaron al repertorio como material nuevo pero utilizado de la manera habitual, fragmentado y adaptado, formando parte de las estructuras ya convencionales.

En cualquier caso, en todas las manifestaciones musicales que las cofradías aportan ahora a las procesiones están representados alguno de estos dos estilos o bien ambos, ya sea de forma habitual o eventual, en exclusiva o junto con otros estilos. Constituye la única excepción la hermandad universitaria, que desde su reincorporación a los desfiles en la época actual seleccionó un tipo de música alejado de la costumbre impuesta en la Dictadura. En los primeros años, no obstante, incluyó algunas representaciones del estilo, que ahora se han eliminado, y en su configuración musical de hoy tampoco tiene cabida la inclusión de elementos andaluces.

4. 2. 2. VALORACIÓN DE LA TRAYECTORIA EN SU CONTEXTO

Hasta los años 50 las referencias acerca de la interpretación de las bandas eran contadas (solamente aludían al tipo de repertorio de cada agrupación). Ciertamente, las épocas de guerra y posguerra no eran precisamente momentos para opinar libremente, y por otra parte, es de suponer que la calidad sonora de las bandas fuera notable, dada la férrea disciplina militar. Sin embargo, en 1959 aparece en la prensa local el siguiente texto:¹⁸

UNA INSINUACIÓN SOBRE LAS BANDAS EN LA PROCESIÓN DE LA PASIÓN

Dada la religiosidad y el silencio con que en nuestra ciudad se asiste a las procesiones de estos días y especialmente a la de la Pasión del Salvador, creyendo interpretar el deseo general, nos atrevemos a insinuar a quien corresponda, la idea de que debían suprimirse en ella las bandas de música, principalmente las de cornetas y tambores, y que acompañaran únicamente las masas corales, o a lo sumo las bandas de música, que no ofrecen estridencia en un cortejo tan emotivo y profundamente sentido en los misterios que representa.

Aquel año intervinieron en el desfile mencionado trece bandas, de las cuales diez eran de cornetas y tambores, una de ellas con gaitas, y tres de música, además de tres agrupaciones corales. No me consta que esta “insinuación” surtiese ningún efecto; lo que sí es cierto es que de entonces en adelante las referencias a la música de las procesiones se redujeron aún más, y tres años más tarde se reiteró el comentario, esta vez en forma de “sugerencia”, donde, entre otras cosas, se solicitaba nuevamente la eliminación de las bandas y que en su lugar hubiese “una música religiosa suave, discreta y constante que, sin distraer con estridencias, ayudara a saborear la formación”, proponiendo la megafonía como mejor opción para ello.¹⁹

Estos escasos comentarios son las únicas tímidas muestras de que a un sector de la sociedad no le satisfacía el acompañamiento musical de los desfiles, y aunque no podemos saber si se debía únicamente a la tan mencionada estridencia, es evidente que

¹⁸ *El Norte de Castilla*, 29 de marzo de 1959. El subrayado es mío.

¹⁹ *El Norte de Castilla*, 18 de abril de 1962.

no se consideraban adecuadas a las procesiones vallisoletanas. Los artículos en los que se pueden leer estos comentarios no aparecen firmados, y por otra parte el hecho de escribir “creyendo interpretar el deseo general”, en términos de la época significaba que la opinión era extendida, al menos en ciertos círculos sociales.

Por otra parte, ya en 1957 se había llevado a cabo una acción en la línea de estas recomendaciones por iniciativa de Ramón Pradera, entonces presidente de la Junta de Cofradías, que consistió en la emisión por megafonía de “corales y música religiosa”, en algunas procesiones o determinados lugares de ellas (en la Plaza Mayor),²⁰ al parecer en sustitución de las bandas. Probablemente todo esto obedece a razones similares, en definitiva, al deseo de encontrar una ambientación sonora acorde con el carácter de la celebración.

A finales de los años 50 Valladolid empieza a contar con la presencia de equipos periodísticos foráneos interesados en la Semana Santa con fines divulgativos. Concretamente en 1957 se rodó una película sobre la ciudad para su difusión en Francia y Holanda, cuyos autores destacaron el silencio de la celebración “como detalle único y ejemplar”, que permitía oír perfectamente “la música y los cantos litúrgicos” de la procesión.²¹ Asimismo, en 1963 fue Televisión Española la que grabó y emitió las procesiones vallisoletanas. Con ocasión de estos eventos se introducían algunas modificaciones en la puesta en escena de los desfiles:

En la procesión del Viernes Santo de 1957 y por acuerdo tomado en la Junta de Semana Santa se suprimen las bandas de música a su paso por la Plaza Mayor, quedando ésta en absoluto silencio. Como no había una razón lógica para tomar esta decisión, el público se queja de la monotonía del silencio en la plaza, y la idea no prospera para años sucesivos (Val y Cantalapiedra 1990: 228).

Es bastante probable que la “razón lógica” fuera ofrecer mejores condiciones para la grabación de la película, pero es significativa la reacción popular, que se mostraba desfavorable a aquellos intentos de eliminación de la música de bandas.

²⁰ *Diario Regional*, 20 de abril de 1957.

²¹ *Ibidem*.

En 1965, un artículo firmado por Luis Marañón en relación con la proliferación de novedades en la Semana Santa, alertaba sobre el peligro de folklorización (no en estos términos) de la celebración religiosa. Eran los tiempos en los que se comenzaban a introducir elementos adicionales, modernos, y crecía el interés por la difusión de este patrimonio. Concretamente, el reportero aludía al despliegue de medios audiovisuales (TV) y a los “estentóreos altavoces”, cuya presencia en exceso podía contribuir a desvirtuar el carácter de los ritos, causando agobio en lugar de invitar a la participación.²²

Todo esto nos lleva a preguntarnos en qué medida se consideraba inadecuada la música de bandas, o precisamente la de cornetas y tambores, y hasta qué punto esta falta de adecuación no obedecía más a la imagen que se quería ofrecer de la Semana Santa de Valladolid, que a la realidad de la misma.

En cualquier caso, esta actividad musical no se abandonó y ni siquiera disminuyó, sino que a partir de entonces se crearon las bandas de cofradía (la mayor parte en los años 70), todas ellas de cornetas y tambores, que han permanecido hasta ahora.

Existieron comentarios similares acerca de otro producto musical de Semana Santa que llegó a tener cierta continuidad. Me refiero al canto de saetas a la Virgen:

*En la calle de Lencería y a la entrada de la Virgen en la iglesia de la Cruz, se dio este año una nota muy agradable. Un individuo cantó con mucho gusto varias saetas sevillanas, que eran oídas con religioso silencio por el público.*²³

En 1918 se dice que fueron varias las saetas que se escucharon en el trayecto de la procesión,²⁴ y posteriormente, en 1956,²⁵ aparece un artículo en que se recuerda la Semana Santa de principios de siglo, se habla de las saetas y se dice que en 1935 se

²² *El Norte de Castilla*, 20 de abril de 1965.

²³ *El Norte de Castilla*, 11 de abril de 1914. Al parecer el canto de saetas, interpretadas por un vecino de las viviendas cercanas, fue habitual durante las dos primeras décadas del siglo en la iglesia de la Sta. Vera Cruz, incluso antes del año en que aparece esta noticia. Pero aunque existen algunas referencias, entre ellas las que menciono en el texto, como se observa no son especialmente concretas.

²⁴ *El Norte de Castilla*, 30 de marzo de 1918.

²⁵ *El Norte de Castilla*, 29 de marzo de 1956.

pidió que dejaran de cantarlas porque no eran bien acogidas. No he encontrado tal solicitud, pero el hecho es que ocurría y que se abandonó tal costumbre, y la única causa que al parecer se manifestó fue que en efecto no se consideraban apropiadas. Todavía en años sucesivos aparecen algunos comentarios en la misma línea.

Es muy probable que hubiera otras razones para la desaparición de la saeta en las procesiones de Valladolid, pero las expresadas tienen los mismos fundamentos que las que se exponían para la eliminación de las bandas (de cornetas y tambores) y, hasta donde puedo conocer, fueron menos insistentes. Sin embargo, éstas continúan en plena vigencia a pesar los avatares de los últimos años.

Seguramente la saeta no haya cuajado en la costumbre de la ciudad porque no se ajusta a su forma de expresión popular.²⁶ Las cofradías son asociaciones y como tales optan por manifestaciones colectivas, y también hay que considerar que en la celebración vallisoletana la puesta en escena de la procesión es privativa de la hermandad y los fieles que asisten desempeñan el papel de espectador observante. Aunque estos intervienen en ella, su papel es contemplativo la mayor parte del tiempo, de tal manera que no se concibe la participación espontánea e individual, sino que para la intervención del público en las funciones de honor, alabanza o invocación a las imágenes se reservan momentos y formas bien definidos, precisamente a través del canto, en los cierres de procesión (y algunos otros puntos).

Lo que parece desprenderse de todo lo anterior es que una sección de la población local, igualmente involucrada en la celebración, rechazaba la música militar (representada por las bandas de cornetas y tambores) aunque obviamente la coyuntura no permitía manifestarlo de forma explícita. Se entiende que la imagería, símbolo indiscutible de la Semana Santa de Valladolid y en torno a la cual se articula todo el

²⁶ Aun así, se han seguido escuchando saetas en algunas ocasiones, también en los últimos años. Pero, curiosamente, los hechos han revelado que hay músicas que se aceptan y músicas que no, teniendo la misma procedencia, como es el caso de marchas andaluzas y saetas, que pertenecen al mismo contexto. La razón está en la diferencia de identificación de los ciudadanos con uno y otro género: "Un pueblo raramente toma prestado un elemento cultural extraño cuando ya posee un rasgo que llene satisfactoriamente la misma necesidad" (Murdock 1975: 356).

aparato procesional, requiere una escenografía silenciosa y grave remarcada por un sonido acorde, si no al estilo, al menos a la temática y al carácter de la escultura.²⁷

Sin embargo, para las cofradías era la única forma de acceder a la participación con música propia, por una parte debido a las características de aquellas formaciones instrumentales, que las hacían asequibles a los cofrades,²⁸ y por otra porque en un ámbito social y político tradicional y conservador muy fielmente reflejado en las asociaciones religiosas (en todo caso impuesto, si se diera el caso de que no tuvieran ese carácter de forma natural o por sí mismas), no cabía oponerse a una expresión musical tan conforme al régimen imperante.

Así pues, se produce una dualidad constante entre la valoración *culta* y la realidad *popular*, que al fin y al cabo es protagonista. Las observaciones o críticas a la música presente en las procesiones vienen por parte de un sector intelectual, podría decirse, y el principal modo de difusión de estos comentarios es la prensa (la mayor parte de las veces sin que figure su autor) de modo que se hacen del dominio público. Sin embargo, no se vio que tuviera verdadera influencia en el fenómeno, pues los grupos directamente implicados en la actividad musical continuaron actuando de la misma manera, y ellos son quienes tienen la última palabra al respecto. Efectivamente, los procesos de cambio que se han operado y que están en curso han sido motivados por las decisiones de los protagonistas: en algunos casos de las juntas directivas de las cofradías y casi siempre de los miembros de sus bandas.

Durante un largo tiempo las bandas han buscado la participación en la fiesta como cofrades, aportando el acompañamiento musical, y como tales han sido valoradas por sus respectivas hermandades y por el público en general una vez situado en su contexto, con independencia del tipo de música empleado y del modo de interpretación.

²⁷ Esta idea que, como se ve, aparece sucesivas veces de manera tangencial, queda plasmada expresamente en el informe elevado por la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid a la Junta de Castilla y León en julio de 2000, al que me refiero más adelante.

²⁸ En efecto, esta es otra de las causas que influyen en la conservación de la antigua práctica. (Véase la nota 17 de este capítulo al respecto)

Pero en relación con este aspecto hay que exponer un hecho ciertamente interesante: la diferencia de consideración del estatus de las bandas en la Semana Santa y durante el resto del año. Como ya he señalado, existe un periodo de preparación de los intérpretes y en este tiempo, debido a la falta de espacios y horarios disponibles, los grupos se ven obligados a realizar sus ensayos al aire libre y en zonas públicas que no cuentan con las condiciones necesarias para una actividad de este tipo, pero además les enfrenta a la normativa municipal respecto a la emisión de ruidos (está expresamente prohibido tocar instrumentos musicales en la vía pública) y a las críticas y quejas de los ciudadanos.

Al margen de valoraciones de calidad estética e interpretativa, que sin duda se producen, el hecho es que ese sonido fuera de su contexto temporal se considera ruido, molesta, y no es admitido fácilmente. Por ello, las autoridades ponen en marcha los mecanismos de control necesarios, limitan los espacios de ensayo, cosa que causa malestar entre las bandas y en ocasiones llega a generar situaciones tensas entre ambas partes.

Sin embargo, apenas comienzan los actos de Semana Santa, el viernes anterior al Domingo de Ramos, lo que antes era ruido se torna ahora imprescindible. Las normas cotidianas pasan a segundo término, la celebración popular de esta fiesta tradicional impone su calendario y marca el diseño físico y sonoro de la ciudad. El espectador, por su parte, espera el espectáculo en su integridad, y gran parte de su carácter viene dado por su "banda sonora". Se ha producido un cambio radical en la situación perceptiva del oyente, a quien la audición conecta en ese momento con el conocimiento colectivo de su cultura (Ipsen 2002). Además, en los momentos de representación del ritual, el oyente sólo tiene en cuenta lo que suena, no cómo suena, porque las relaciones que se establecen entre espectadores y ejecutantes mediante esa música sólo se mantienen en el tiempo de actuación (Small 1998), de ahí que no se contemple la idea de la necesidad de una preparación, porque no se asocia ese producto con ningún otro evento, ni con ningún otro momento.

Esto encierra la contraposición entre música artística y música popular. Pero ahora se ha llegado a un punto en el que también la consideración de las bandas y los

otros grupos musicales, así como las apreciaciones y juicios de valor acerca de su actividad se emiten en función de nuevos parámetros, de acuerdo con la implantación y los resultados de las nuevas prácticas.

En el año 2000 surgió una nueva controversia, que en esta ocasión ponía en juego aspectos concretos: la calidad sonora y musical de las bandas y el repertorio. D. Miguel Frechilla, pianista y profesor del Conservatorio de Valladolid, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, fue entrevistado en un programa radiofónico donde, entre otros temas, se habló sobre la música de Semana Santa en la ciudad. El académico manifestó al respecto que en realidad no existía una música característica de Valladolid, que el repertorio que se escuchaba era el producto de la mezcla de elementos de distinto tipo y que su interpretación, por lo general, dejaba que desear, excepto la de una banda, “La Sagrada Lanzada”, que por otra parte no era de cofradía. La prensa contactó con el entonces director de la banda mencionada, Antonio Campomanes (ya citado, y al que me referiré más adelante) para preguntarle su opinión, a lo que éste respondió que estaba totalmente de acuerdo con el Sr. Frechilla y que las bandas “no sólo eran malas sino que además no les importaba” (AC). Como era de esperar, las cofradías y sus bandas se ofendieron por los comentarios y se desató una enorme polémica, principalmente en torno a la banda mencionada.

Probablemente el rechazo fuera tal porque La Sagrada Lanzada se había formado con miembros de varias bandas de cofradía, y el conflicto pudo intensificar las posibles rencillas que se hubieran creado con la fundación de aquella, que llegó a ser apodada como “la sagrada puñalada” (T).²⁹ La televisión local se ocupó ampliamente de difundir y comentar el asunto, organizando incluso intentos de debate en los que no se llegó en realidad a contrastar opiniones. Los responsables de algunas cofradías defendieron a sus bandas alegando que no se les podía pedir más por el hecho de ser aficionados, “tener buena voluntad”, y “pasar frío en los ensayos”.

Por su parte, en julio de 2000 la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid remitió un informe a la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y

²⁹ Aunque el asunto tuvo una notable difusión en los medios locales, mi exposición está basada principalmente en la narración de Antonio Campomanes y Raúl Santos, “Toledano”, que de diverso modo fueron partes implicadas.

León sobre la procesión del Viernes Santo, con el fin de solicitar su reconocimiento y protección jurídica tanto en los elementos muebles e inmuebles como en cuanto a su carácter de expresión tradicional viva. Oportunamente, tras el hecho mencionado, la academia incluye en este documento una serie de referencias al contenido musical del desfile en los términos que reproduzco a continuación.³⁰ Los textos de base fueron elaborados por los académicos de música D. Joaquín Díaz y D.^a M^a Antonia Virgili, y son coincidentes en algunos puntos. Recogen la idea, tantas veces sugerida, de la inadecuación de la música a la condición artística de las procesiones, y plantean una serie de propuestas para dotar a los desfiles de un sonido acorde no sólo a su carácter sino también a su nivel estético:

(...) Deberían eliminarse las bandas exclusivas de cornetas y tambores, contratando sin embargo a bandas de música de reconocida calidad, a fin de que acompañen los *pasos* o grupos de *pasos* interpretando repertorio artístico-musical, abundante en el patrimonio español y europeo, vinculado con este tiempo litúrgico. Asimismo se considera de interés que, en determinados lugares, los coros de la ciudad interpreten motetes y otros repertorios vocales de Semana Santa, recuperando una tradición que, únicamente se mantiene hoy día en la procesión del Cristo de la Luz, en el acto que tiene lugar en la fachada de la Universidad.

El tiempo litúrgico y las circunstancias aconsejan el uso de instrumentos poco estridentes, así como de un repertorio que mueva al recogimiento. La música interpretada puede y debe renovarse con naturalidad, si bien la ejecución de piezas tradicionales fácilmente reconocibles por cofrades y público pueden ayudar a esa concentración deseada y a esa seriedad requerida. El mejor ejemplo de lo que decimos es la famosa Marcha de Thalberg arreglada por el maestro Inocencio Haedo para la Semana Santa zamorana. Tal vez la petición de las cofradías a algunos músicos de obras especiales para el acontecimiento, enriquecería el repertorio y adecuaría mejor la música al evento religioso. Con el acompañamiento musical no se trata de hacer el mayor ruido posible, sino de invitar al silencio y a la reflexión. En ese sentido sería recomendable que los parches de cajas y tambores

³⁰ A pesar de su extensión, he considerado importante presentar los extractos del informe de la RABBAA de la Purísima Concepción que se refieren al tema, ya que, hasta el momento, es el único documento existente en el que se describen y analizan concretamente aspectos de la música de procesión en Valladolid.

fuesen de piel y no de materiales plásticos (lo cual serviría también para favorecer el aspecto estético), pudiendo incorporarse en algunos casos la antigua técnica, usada en funerales y ocasiones de luto, de la *caja destemplada* o parche destensado.

(...) Sobre las Procesiones vallisoletanas, poco estudiadas documentalmente en lo relativo a la presencia del elemento musical, hay referencias como las recogidas en la Fastiginia de Pinheiro da Veiga, este autor nos narra como “*esta traía la de Nuestra Señora al pie de la Cruz, delante dos trompetas destempladas con los rostros enlutados*”.

A partir del impulso y el resurgir de las procesiones que el arzobispo Gandásegui propicia, es normal que las bandas de música, en auge en aquel momento, acompañen las procesiones, pero, sobre todo en los primeros años, también lo era que estuviese presente la música vocal: en 1924 en la Procesión del Santo Entierro, el Viernes Santo se señala en la prensa y en los programas de la Semana Santa, que se cantará el *Miserere* a cuatro voces mixtas de G. Terrabugio; *Crux Fidelis*, de M. A. Portugal y *Música Divina* y *Stabat Mater* de C. Casciolini. Unos años más tarde López Doncel rememora esto mismo al referirse a los pasos de la procesión del Viernes Santo: “*y por encima de todo ésto, el sepulcral silencio de acompañantes y público, que sólo se rompe por las graves notas de las bandas de música o por los trágicos acentos del Miserere, cantados por las masas corales y la Schola Cantorum*”.

El canto de la Salve después de la procesión del Santo Entierro y a la entrada de la Virgen de las Angustias, es una tradición antigua que ya vemos reseñada por *EL NORTE DE CASTILLA* de abril de 1903. Sin embargo no hay documentación suficiente, ni la práctica actual nos permiten afirmar que las procesiones vallisoletanas han generado repertorios tradicionales y concretos, como ocurre en otros lugares.

(...) En lo referido a la música constatamos en la actualidad el descenso del número de bandas de música y una proliferación de las bandas de cornetas y tambores, formaciones que no permiten apenas interpretaciones de repertorio melódico que pudiéramos considerar artístico. El volumen sonoro y la estridencia de sus sonos, así como algunas prácticas interpretativas introducidas en estos años, consideramos no colaboran a la necesaria dignidad que debe rodear todo el contexto sonoro procesional. Por lo que la protección legal que se propone se entiende que sólo ha de incluir las piezas musicales que se muestran acordes al carácter de la procesión, según se describe anteriormente.

Desde entonces hasta la fecha poco se ha vuelto a difundir sobre estos asuntos en los medios, a pesar de que el tema sigue presente entre las bandas y en general en el entorno de la Semana Santa, como se puede comprobar al menor acercamiento. Al respecto existen aún posiciones encontradas: hay quienes creen que la creación de “La Sagrada Lanzada” ha tenido una influencia positiva en la mejora de la música de procesión en Valladolid, mientras que otros consideran, aun sin negar la calidad que justifica su éxito, que ha perjudicado al colectivo de bandas de cofradía.

Este hecho podría considerarse el detonante definitivo del proceso de cambio. Sin embargo, recupero la idea expuesta más arriba respecto a la repercusión de las críticas externas. En realidad, lo que desencadenó el proceso no fueron las observaciones del académico, que representaba la valoración del hecho musical por parte del sector intelectual, sino los comentarios de uno de sus protagonistas, producto de la valoración de la actividad desde dentro. Por otra parte, los resultados comprobados del trabajo de la banda en entredicho, junto al prestigio en el sector de un personaje significativo, hicieron que esta innovación comenzara a ser aceptada en el contexto (Murdock 1975), de manera que se convirtió en referente, una vez salvadas las diferencias iniciales.

Aquel enfrentamiento entre iguales hizo que por primera vez, al menos de forma expresa y evidente, las cofradías (en medida que difiere mucho de unas a otras) se cuestionaran su práctica musical en la procesión. Por extensión, esto les ha hecho replantearse su actividad general y la imagen que quieren presentar de cara al exterior (sus desfiles, su puesta en escena), lo que revela una clara tendencia a la búsqueda de una identidad propia.

A continuación voy a exponer las iniciativas que se habían puesto en marcha, por parte de estos y otros agentes, a través de las cuales se estaban empezando a operar ciertas transformaciones musicales, ya antes de que se produjese aquel suceso.

4. 2. 3. INICIATIVAS DE CAMBIO: DESCRIPCIÓN DE CASOS

Como hemos visto, a mediados de la década de los años 90 surgieron algunas actuaciones particulares de las cofradías y/o de sus bandas para variar de algún modo su imagen musical. Se trataba en realidad de un movimiento de modernización, en este caso consciente (Kartomi 2001: 367), que obedecía a la intención de adaptación a las circunstancias contemporáneas. A estas primeras acciones fueron respondiendo los demás grupos, buscando unos más la originalidad y otros el seguir la moda que se iba imponiendo, sin que ello ocasionara, en general, una modificación sustancial en el carácter musical de las procesiones de Semana Santa en Valladolid.

Sin embargo, de aquellas iniciativas que en su día se pusieron en práctica como alternativa a la actividad tradicional, algunas han logrado obtener un lugar propio y la consideración de al menos ciertos sectores de la comunidad que componen agentes y espectadores. Su trayectoria es todavía corta pero se podría decir que están consolidadas como prácticas habituales.

Expongo primero los tres casos más significativos que se encuentran en el origen del proceso de cambio, distintos agentes que corresponden respectivamente a una persona, una banda y una cofradía. Los dos primeros, a los que ya me he referido, confluyeron después de un tiempo en una entidad común. Aun presentando diferencias entre sí, derivadas del propio carácter de cada grupo, de la experiencia y la afinidad musical, del concepto personal que tienen de la celebración, todos comparten importantes puntos de coincidencia, ya que su objetivo es dotar a la procesión de una atmósfera musical apropiada y de calidad.

A estos apartados se suma una reciente actuación en referencia al hecho musical, que asimismo incluyo en este punto. Este caso no se refiere a un punto de partida en el mismo sentido que las anteriores, sino que representa la culminación del proceso de cambio musical en esta cofradía. Es la expresión de una forma particular de entender la música del culto de Semana Santa, y su interés reside además en el hecho de que constituye el primer ejemplo de divulgación de la práctica musical cofrade en Valladolid.

4. 2. 3. 1. Antonio F. Campomanes

Antonio F. Campomanes es percusionista, tiene una amplia experiencia en estilos musicales muy diversos: pop, folk, flamenco, entre otros. Además, ha desarrollado también una importante actividad en la música de Semana Santa como intérprete de corneta y trompeta en diferentes grupos, donde también ha desempeñado funciones de director musical. Asimismo, ha elaborado arreglos de piezas de repertorio y es autor de algunas composiciones para banda de cornetas y tambores.

Después de haber realizado el servicio militar como corneta en un destacamento de Artillería de Valladolid, ingresó en la banda de la cofradía del Descendimiento, a la que perteneció durante 12 años.

Su inquietud musical le llevó en un cierto momento, hacia el año 1995, a intentar una serie de cambios en la música de su cofradía, con el objetivo de renovar el repertorio en la medida de lo posible, y mejorar el sonido. Para ello efectuó transformaciones en las piezas que ya conocían, las de origen militar, y realizó sobre todo arreglos armónicos que las enriquecieran, eliminó lo que consideraba que no sonaba bien e introdujo variaciones, siempre de acuerdo a las posibilidades de los instrumentos, ya que “lo que no sonaba bien” se debía en gran parte a la utilización deficiente de aquéllos, y el resultado era de baja calidad.

Amplió el repertorio con la incorporación de marchas procesionales andaluzas. En éstas, más que en las anteriores, eran necesarias las adaptaciones porque las cornetas que se utilizan en Andalucía son de afinación diferente a las que comúnmente se usaban aquí: do-re bemol frente a do-si bemol. El cambio de instrumentos no era viable ya que exigía un desembolso económico que no todos podían o querían asumir, por lo que se centraron los esfuerzos en el aspecto interpretativo.

Siempre trabajó con partituras, proporcionadas por algunas cofradías con las que estaba en contacto, andaluzas o de otras zonas que cultivan el mismo estilo de marchas de procesión, y si no le era posible conseguirlas lo hacía sobre la audición.

Sus adaptaciones de las marchas andaluzas mantenían las voces del original, normalmente cuatro, aunque en la práctica a veces se reducían a tres si lo imponían las circunstancias de número o preparación de los intérpretes. En cuanto a la adaptación armónica que se requiere por esta limitación, solía sustituir el sonido difícil (o imposible) de emitir, normalmente por su tercera inferior, por ejemplo: no pueden tocar re bemol (una tonalidad muy frecuente en estas obras es fa menor), entonces tocan si bemol, porque consideraba que la armonía no variaba sustancialmente con este cambio, ya que su intención era respetar lo máximo posible el original, aun simplificándolo en función de las circunstancias.

El registro de todos los arreglos que efectuó lo llevaba a cabo a través de un método de escritura musical no convencional que inventó él mismo para facilitar el aprendizaje y la memorización a los miembros de la banda en los ensayos, como refuerzo del sistema de aprendizaje oral e imitativo que siempre es la base.

Su sistema consiste en escribir los nombres de las notas en varias columnas según el número de voces, de modo que los acordes se leen en horizontal. Cuando es necesario, se anota encima del nombre la cifra que corresponde a su orden en la serie de sonidos que pueden emitir las cornetas. No indica ritmo, puesto que éste se enseña y se aprende de forma oral. Las referencias para los tambores aparecen aparte y consisten en indicaciones de tiempo, por compases o pasos, y de dinámica: *forte*, *piano*, *sin bordón*. En las marchas andaluzas el ritmo se mide por pasos, a dos, aunque al ser muy lentas el efecto es de cuatro, y por otra parte ese es el ritmo más interiorizado por la costumbre de interpretar las de Valladolid. Presento como ejemplo el comienzo de la marcha *Requiem* de Bienvenido Puelles en su instrumentación original y a continuación la adaptación de Antonio (Ejemplos 3 y 4).

Este mismo trabajo de adaptación lo realizó también con algunas obras del folklore castellano-leonés, como el *Bolero de Algodre*, en versión para banda de cornetas y tambores, trompeta (interpretada por él mismo) y dos dulzainas (instrumentistas invitados). Su objetivo era introducir un repertorio original y sonoridades nuevas, utilizando material tradicional castellano que tuviera presencia o estuviera relacionado de alguna manera con las antiguas procesiones de Semana Santa.

Pasado un tiempo, consideró que todo el esfuerzo que requería la preparación de una banda no merecía la pena si quedaba solamente en las pocas intervenciones de una cofradía en la Semana, por lo que decidió ampliar su actividad en este campo, entró en contacto con la banda La Sagrada Lanzada y se unió a ella, donde desempeñó también funciones de dirección musical durante cuatro años.

Simultáneamente colaboraba también con la cofradía de Las Angustias en la procesión del Martes Santo, El Encuentro. Hacia 1990 se le planteó la posibilidad de participar en ella para interpretar la *Salve* a la salida de la Virgen, al comienzo del desfile, formando parte de un trío de dos dulzainas y trompeta. Esta intervención se convirtió en costumbre y se ha conservado desde entonces, con algunos cambios. La formación se amplió ocasionalmente con la adición de una trompeta más, una caja y un tambor, y últimamente se ha consolidado contando con un instrumento de registro grave: dos dulzainas, trompeta, bombardino, caja y tambor. Además, el grupo se ha incorporado al recorrido de la procesión interpretando obras de estilo tradicional castellano junto a otras varias, compuestas expresamente, seleccionadas y/o adaptadas, cuyo carácter es adecuado al contexto. Algunos títulos son *Vítor a la Virgen de las Angustias*, *Marcha de procesión*, *Canon hebreo*, la marcha procesional de *Pasalodos*.

Antonio F. Campomanes es autor de varias marchas escritas para la banda de cornetas y tambores La Sagrada Lanzada. Una de ellas, *Sacrificio*, aunque de temática obviamente sacra, fue compuesta como homenaje a la propia banda ante las circunstancias difíciles que atravesó en sus comienzos. Otras dos se han dedicado posteriormente a sendas cofradías: *Gólgota*, al paso “En tus manos encomiendo mi espíritu” de la cofradía de las Siete Palabras, y *Madre Angustias*, que se escucha cada Martes Santo en la procesión del Encuentro, a la de Ntra. Sra. de las Angustias.

Antonio busca la claridad melódica en sus obras, que él define como “piezas sencillas en las que predomina una única melodía acompañada”, y puesto que han estado destinadas a un conjunto instrumental concreto, responden a las características de éste en el momento en que han sido elaboradas cada una de ellas.

En la actualidad su actividad en la Semana Santa se limita a la participación en la procesión del Encuentro el Martes Santo, con el grupo de viento y percusión mencionado más arriba, y colabora eventualmente con la banda La Sagrada Lanzada.

Réquiem

The first system of the musical score for 'Réquiem' features five staves. From top to bottom, they are labeled: Corneta I, Corneta II, Corneta III, Trompetas, and Percusión. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The Corneta I part begins with a *pp* dynamic marking and plays a melodic line with some grace notes. The other wind parts (Corneta II, III, and Trompetas) are currently silent, indicated by whole rests. The Percusión part provides a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system of the musical score continues from the first. It features five staves. The top staff (Corneta I) has a *ff* dynamic marking and plays a melodic line with grace notes. The second staff (Corneta II) also has a *ff* dynamic marking and plays a similar melodic line. The third staff (Corneta III) has a *ff* dynamic marking and plays a melodic line. The fourth staff (Trompetas) has a *ff* dynamic marking and plays a melodic line. The Percusión part continues with its rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Ejemplo 3

REQUIEM

2'50"

1 ^a	2 ^a	4 ^a	3 ^a
FA FA FA FA do FA Mi FA Sol LA Sol FA do FA Mi FA Sol LA FA do do do	Mi TA Mi	Sol FA Sol	do Si ^s do
LA ⁵ LA ⁵ LA ⁵ LA ⁵ FA Sol FA Mi FA Sol Si ^s LA ⁵ FA Sol FA Mi FA Sol Si ^s LA ⁵ FA Sol FA Mi FA Sol Mi FA	FA FA FA FA do Mi do Mi do FA Mi do do Mi do Mi do FA Mi do do Mi do Mi do do	FATATAFA Sol Sol FA FA Sol Sol FA FA Sol Sol FA	do do do do do do do do Si ^s do do do do Si ^s do do do do
Sol FA Mi FA Sol Mi FA Sol FA Sol FA Sol LA ⁵ Sol LA ⁵ Sol FA Mi Sol TA Mi TA	Mi do Mi do FA FA FA Mi Mi do	Sol Sol FA FA FA Sol Sol FA FA FA FA FA Sol Sol FA FA FA Sol Sol FA	do do Si ^s do Si ^s do do do do do do do do do Si ^s do Si ^s do do do
Sol FA Mi TA Sol Mi FA Sol FA Sol TA Sol LA ⁵ Sol LA ⁵ Sol FA Mi Sol FA Mi TA	Mi do Mi do FA FA FA Mi Mi do	Sol Sol FA TA Sol Sol FA Sol Sol FA TA Sol Sol FA	do do Si ^s Si ^s do do Si ^s do do Si ^s Si ^s do do do
Sol Sol Mi do Sol FA Sol LA ⁵ TA Sol Sol Mi do Sol FA Sol LA ⁵ Sol Sol Mi do Sol FA Sol LA ⁵ FA Sol Sol Mi do Sol LA ⁵ Sol FA	Mi Mi FA TA Mi Mi FA Mi Mi FA FA Mi Mi FA	Sol Sol FA TA Sol Sol FA Sol Sol FA TA Sol Sol FA	do do do do do do do do do do do do do do do do do do
<p>Solo</p> <p>Do LA⁵ FA Sol Mi FA Mi FA Sol LA⁵ Si^s LA⁵ Sol Mi FA Sol Si^s LA⁵ Sol FA Mi Do LA⁵ FA Sol Mi FA</p>			
do Do LA ⁵ FA Si ^s Sol Mi FA do Do LA ⁵ FA Sol LA ⁵ Sol do Sol LA ⁵ Sol FA Mi Sol do Do LA ⁵ FA Si ^s Sol Mi FA	FA FA TA Mi do FA FA TA Mi Mi TA Mi FA FA TA Mi do	FA FA TA Sol FA FA FA TA Sol Sol FA Sol FA FA TA Sol FA	do do do do do do do do do do do Si ^s do do do Si ^s do do
LA ⁵ LA ⁵ LA ⁵ Do Si ^s Sol LA ⁵ LA ⁵ LA ⁵	FA FA FA Mi Mi FA FA FA	FA FA TA Sol Sol FA FA FA	Si ^s Si ^s do do do do do do

Ejemplo 4

4. 2. 3. 2. Banda de cornetas y tambores La Sagrada Lanzada

La banda “La Sagrada Lanzada” se creó en la Asociación Cultural “Sentimiento” de Valladolid, en 1998, por iniciativa de algunos componentes de la cofradía de La Sagrada Pasión de Cristo. Se formó con integrantes de varias bandas de cofradías de Valladolid y Palencia, con la intención de actuar en diferentes procesiones de Semana Santa dentro y fuera de la ciudad. Aunque contaban con la experiencia de sus respectivas bandas, se enfrentaban a un reto considerable y de mayor exigencia, por eso solicitaron la colaboración de Antonio F. Campomanes, quien trabajó con ellos durante unos meses y posteriormente se incorporó a la formación como director musical.

La presentación en público de La Sagrada Lanzada tuvo lugar el 13 de Febrero de 1999, con un concierto realizado dentro de los actos correspondientes al III Encuentro de Ciudades con Semana Santa declarada de interés turístico internacional. El acto se celebró en la Iglesia Penitencial de Ntra. Sra. de las Angustias de Valladolid, sede de la cofradía de igual nombre, que se ofreció a la banda para el acto. Ésta correspondió con la participación en la procesión general de la Pasión el Viernes Santo siguiente junto a la hermandad, a la que desde entonces se encuentra especialmente vinculada. De hecho, una de las actuaciones más significativas en la Semana Santa vallisoletana es su habitual acompañamiento de la procesión del Encuentro la tarde del Martes Santo.

Cualquiera que tenga interés en participar en la banda puede hacerlo; el único requisito es formar parte de la Asociación Cultural Sentimiento, para lo cual se necesita presentar una solicitud de ingreso por escrito y contar con el aval de al menos dos socios. Se trata de una banda de condición *amateur*: tal como expresó su presidente, Raúl Santos, “no es el espíritu de la misma la profesionalización de ella, sino el ánimo de colaboración, confraternización y sobre todo de embellecimiento de la Semana Santa a través de la música procesional”. Por este motivo no se exige formación ni aptitudes

musicales especiales, pero la asociación, en la medida de sus posibilidades, aporta medios de aprendizaje y perfeccionamiento a quienes lo precisen.³¹

La banda cuenta con unos 60 componentes en activo (hay algunos más que forman parte de ella pero por razones diversas interrumpen eventualmente su participación) y es mixta, aunque la presencia de mujeres es minoritaria. Visten uniforme de estilo militar de gala inspirado en la antigua indumentaria de la Guardia Real.

En el plano económico, la mayor parte de los ingresos de la banda proceden de las actuaciones en procesiones de Semana Santa y otra parte de los fondos se obtiene de la recaudación de cuotas de los socios, de la venta de boletos para sorteos y de otro tipo de actuaciones. También reciben aportaciones de diversas entidades.

La instrumentación de La Sagrada Lanzada está integrada por cornetas do-re divididas en cuatro voces (primera y primera melodía, segunda y tercera), cada una, a su vez, en fuerte y *piano*; trompetas en dos voces (primera y segunda) y fliscornos, que constituyen la cuarta voz; tambores redoblantes de tipo gran parada, con bordón de cuerdas y parches de fibra de piel de vacuno, y timbales con diferentes afinaciones.

Los ensayos están programados oficialmente para el periodo comprendido entre la segunda semana de septiembre y el tercer domingo de mayo, y son de obligado cumplimiento. No obstante, se suelen extender a todo el año para atender otros compromisos y actuaciones voluntarias.

El repertorio que interpreta la banda se encuentra dentro del estilo de marchas procesionales compuestas específicamente para la Semana Santa, popularizado en Andalucía, donde tiene su origen, pero igualmente extendido por otras zonas de España. Constituyen el repertorio, además de piezas de autores clásicos en el género, marchas escritas más recientemente por instrumentistas de la región y por algunos de los componentes de la banda (como Antonio Campomanes y José Ángel Rodríguez), que responden al deseo de ésta de contar con obras propias. Este hecho contribuye

³¹ Mediante la colaboración entre los compañeros. No es una actividad obligatoria sino que se hace por acuerdo entre los componentes interesados, tiene lugar en momentos libres y fuera de los horarios de ensayo oficial.

también, según indica su presidente, a personalizar su estilo ya característico, que aúna “la gracia musical andaluza y la sobriedad y seriedad castellana” (T).

Durante la Semana Santa La Sagrada Lanzada participa con asiduidad en Valladolid y otras localidades de la provincia, e igualmente acude como invitada a numerosas poblaciones de la región y de las comunidades del sur del país: Andalucía, Murcia, Extremadura, Castilla-La Mancha. Además, desde su fundación, es organizadora del certamen anual “Pasión y música”, que se celebra en la Plaza Mayor de Valladolid el Sábado de Pasión y que convoca a diversas formaciones instrumentales que interpretan música de procesión de Semana Santa, procedentes de diferentes puntos de España. Asimismo, la banda interviene en conciertos y otros eventos habituales de este tipo de agrupaciones. Y fuera de la actividad oficial, han aportado el acompañamiento musical en las ceremonias de boda de algunos de sus componentes y amigos.

La Sagrada Lanzada difiere de las bandas que durante muchos años han intervenido en la Semana Santa, no sólo por su sonido y configuración externa, sino también por su modo de gestión independiente. Es la primera representante en Valladolid del tipo de bandas que ya cuenta con una larga trayectoria en Andalucía y hace unos años ha comenzado a extenderse al resto de España. En Castilla y León estas agrupaciones surgieron hacia mediados de la década de los 90 y han proliferado desde entonces, debido a la existencia de una notable demanda por atracción hacia su estilo musical. En su tiempo de existencia, relativamente escaso, muchas de estas bandas castellanoleonesas han logrado un buen nivel musical, por lo que pueden competir con las ya consagradas. De hecho, como explico en el párrafo precedente, La Sagrada Lanzada es ampliamente demandada en poblaciones de gran parte del país.

La banda ha presentado en marzo de 2007 su primer disco, *Mi Lanzada de Pasión*, que contiene nueve piezas escritas expresamente para ella por integrantes propios y otros autores de renombre en el estilo.

4. 2. 3. 3. Hermandad Universitaria del Santísimo Cristo de la Luz

Desde que la Hermandad Universitaria reanudó su actividad en 1994 se ha caracterizado por la reflexión consciente acerca de la puesta en escena de sus desfiles. Sus acciones se han orientado tanto a la recuperación de tradiciones, apoyada en la búsqueda de documentación existente sobre otras épocas, como a la innovación en aspectos que no consideraban satisfactorios o adecuados a su carácter actual.

En este sentido fue decisiva la actuación de Luis Jesús Pastor, que fue alcalde mayor de la cofradía y mostró siempre preocupación por conjugar en la representación externa de la cofradía los aspectos ceremoniosos y solemnes de las tradiciones universitaria y procesional de Valladolid e impulsó la creación de nuevas costumbres, de las que voy a destacar precisamente las que atañen a los aspectos musicales.

En los primeros desfiles de esta nueva época, la cofradía, que nunca había tenido banda propia, solicitó provisionalmente la participación de una de las bandas de música de la provincia, en tanto se tomaban decisiones en cuanto a la dotación de una atmósfera sonora más estable para sus procesiones. Asimismo, contaba ocasionalmente con bandas de cornetas y tambores pertenecientes a diversas cofradías de la ciudad.

La idea de la junta directiva era proporcionar un carácter castellano a sus desfiles, para lo cual contactaron con la Escuela de Instrumentos Tradicionales de la localidad vallisoletana de Viana de Cega y encargaron a Elías Martínez que se ocupase de organizar la ambientación musical de las procesiones en las que interviene la hermandad.

Cuando recibió el encargo, Elías se planteó con detenimiento qué tipo de música sería más apropiada para el evento. Quería evitar las sonoridades habituales hasta entonces en las procesiones de Valladolid: la de la música militar y la de bandas de música cuyo repertorio consideraba que no correspondía a la situación: “evitar lo militar y la banda de baile”.

Su intención era encontrar una música adecuada al carácter de la Semana Santa vallisoletana: él considera que aquí no se concibe una Semana Santa festiva, en la que se

lancen vítores a las imágenes: “para nosotros es grave, fúnebre”... Ante todo tiene en cuenta el contexto, es una celebración religiosa y se debe mantener ese carácter, sin molestar a quienes participan en ella como creyentes: “no se trata de integrar el acto religioso en la música, sino al revés”.

Por otra parte, buscaba también la funcionalidad: debía ser una música con un poder acústico considerable, y también que pudiera memorizarse fácilmente. En resumen, encontrar una música “pertinente y funcional”.

El grupo está constituido actualmente por 6 dulzainas en sol afinadas a 415 Hz., 2 tambores y un bombo, todos ellos con parche de cuero o polipiel y bordonera de tripa. Ninguno de los integrantes del conjunto pertenece a la cofradía sino que son contratados para esta ocasión. Tampoco forman un grupo estable sino que se reúnen especialmente para intervenir en la procesión, aunque algunos de ellos tocan juntos de forma habitual. La indumentaria que llevan es la que tradicionalmente usaban los dulzaineros a principios del siglo XX en ocasiones serias: traje negro, corbata y capa de paño (Ilustración 21).

Su repertorio procesional está integrado por piezas antiguas para conjuntos de chirimías procedentes de diferentes cancioneros, piezas de tradición oral (en menor medida) tomadas principalmente de otros dulzaineros y piezas de nueva creación, compuestas expresamente con ese fin. Tanto las de cancioneros como las tradicionales pasan por las oportunas adaptaciones a las características de la formación porque todas las dulzainas tienen la misma tesitura, de modo que el ámbito polifónico debe reducirse. También, si es necesario, se realizan adaptaciones de carácter: por ejemplo, se suprimen secciones que puedan resultar demasiado festivas para la ocasión, o bien se pasan al modo menor si están en mayor, o se modifican acordes para que la sonoridad sea más oscura.

Elías destaca que la labor de elegir y arreglar es casi más importante que la de interpretar. A este respecto, señala que el hecho de tocar en la procesión les ha dado la oportunidad de entrar en contacto con un repertorio de mayor virtuosismo, que debe interpretarse con precisión, cosa que les resulta muy interesante como instrumentistas.

Para la preparación del repertorio los músicos suelen ensayar durante dos meses aproximadamente antes de las fechas correspondientes, y tratan de incorporar piezas nuevas cada año. En este momento cuentan con repertorio suficiente para no repetir ninguna durante el recorrido de la procesión del Jueves Santo, que es la que organiza la propia cofradía. Lo que pretenden conseguir con ello es que quien participe en la procesión completa no oiga la misma obra dos veces. El orden de ejecución de las piezas está predeterminado, salvo en momentos en que por diversas circunstancias se decida alterarlo.

La posición del grupo musical en la procesión es lo suficientemente alejada del paso como para no interferir en su ritmo. El pulso de la música es más rápido que el de los cargadores del paso, y por el momento no se ha planteado la posibilidad de conjugar la música y el movimiento de la imagen. Por otra parte, la cofradía considera que se da mayor énfasis al paso si se le reserva un espacio propio, acompañado solamente por tambores destemplados (Ilustración 30). Al llegar la procesión a su destino, la Catedral, la música calla y, una vez que el paso se ha situado para acceder al templo, el grupo interpreta una marcha más lenta para acompañar al Cristo en la entrada.

En cuanto a la opinión que suscitó la intervención del grupo, ya que fue una iniciativa novedosa respecto al resto de la música procesional existente hasta entonces en Valladolid, Elías cree que la actitud al principio pudo ser algo desfavorable debido a la imagen que se suele tener de los dulzaineros, muy relacionada con el folklore y en ocasiones con poca calidad interpretativa. Por eso el grupo se preocupa expresamente por obtener un buen resultado tanto en la interpretación como en la selección del repertorio y por evitar elementos que se puedan asociar al ambiente festivo, tal como la improvisación excesiva del caja. Sus pretensiones iniciales se limitaban a no ser rechazados, pero en cualquier caso, los nativos lo han aceptado con naturalidad; a los extranjeros, según expresó Elías, les resulta desconocido y cuando se les explica su carácter tradicional les suele parecer muy adecuado.

Este producto musical es el resultado de una profunda reflexión sobre lo que se considera que debe ser el acompañamiento de una procesión de Semana Santa. Sus

protagonistas se mantienen en constante actividad a este respecto. Creen que lo pertinente sería música vocal siempre que existiese una amplificación suficiente, pero esto requeriría un elevado presupuesto.

Por otra parte, en los comienzos los instrumentistas pensaron en otro tipo de formación instrumental, con dulzainas afinadas en 440Hz. e instrumentos modernos para conseguir un mayor rendimiento acústico. Sin embargo, consideraron que el contraste entre la apariencia de corte tradicional, la imagen barroca, la música de esa misma época, con instrumentos como el saxofón, por ejemplo, resultaría chocante. Aunque no lo descartaban, prefirieron conservar la identidad original renunciando al beneficio musical que supondría.³²

Como ejemplo de su repertorio presento la partitura de la pieza que solían interpretar al comienzo de la procesión. Es una marcha procesional de Semana Santa para dos chirimías originaria de Huesca y, según Elías, aunque se trate de una versión escrita, es probable que sea de origen popular (Ejemplo 5).³³ La interpretación en este caso se lleva a cabo a dos voces y sin ningún tipo de adaptación, tal como aparece en la partitura.

Otra de las innovaciones incorporadas por la cofradía al panorama musical de las procesiones vallisoletanas fue la sustitución del *Himno Nacional* en el acto de saludo al Cristo a la salida y entrada a la sede.

Debido a las connotaciones políticas del *Himno*, había quienes no consideraban apropiado mantener la costumbre de su interpretación en eventos de signo religioso como son las procesiones de Semana Santa. El entonces alcalde de la hermandad ya mencionado, Luis J. Pastor, contrario también a la presencia de elementos políticos en actos religiosos, consideró que era ya momento de tomar una decisión al respecto y

³² Este tipo de instrumentación se ha incorporado posteriormente a las procesiones de Valladolid en las filas de la cofradía de La Sta. Cruz Desnuda.

³³ La indicación exacta que aparece en la partitura es *Marcha fúnebre para dos chirimías. Procesión del Santo Entierro. Huesca. Transcripción: Maestro Villa; arreglo: B. Coscollar. (Coscollar 1987: 276)*

encargó al Coro Universitario la intervención musical en el momento de salida del Cristo en procesión.

La determinación causó cierta controversia en el seno de la cofradía. Algunos no estaban de acuerdo con la eliminación de ese acto tradicional y los costaleros manifestaron que la carga emocional enérgica que contenía y les transmitía el *Himno* les ayudaba en el momento de levantar el paso. Así, se solicitó al director del coro una pieza sacra, acorde a la situación y que a la vez pudiera causar un efecto similar.³⁴

Esta es la única ocasión en que el cambio en el repertorio se ha producido por motivos expresamente ideológicos y es significativo que haya ocurrido en la cofradía universitaria. Desde su reincorporación a la actividad de Semana Santa la hermandad ha participado plenamente en la celebración comunitaria, pero piensa y cuestiona la tradición, como se refleja, precisamente, en los aspectos musicales.

Desde el año 2004 la cofradía ha incluido en su procesión del Jueves Santo otro conjunto instrumental reducido de formación variable (dos trompetas, dos trombones, caja y tambor; cuatro trombones; oboe, trompeta, trompa, trombón y caja –Ilustración 31) que durante todo el trayecto, a intervalos, interpreta una versión de la fanfarria de Monteverdi compuesta para la familia Gonzaga (regidora de Mantua entre los siglos XVI y XVII) y utilizada en ocasiones de gran ceremonia.

Según información de la cofradía, esta idea está inspirada en la presencia de pequeños grupos instrumentales que en aquellas épocas precedían a los cortejos para llamar la atención de los viandantes en los desfiles matinales, y aminorar en lo posible los ruidos propios de la actividad diurna.³⁵ Lo que nadie parece recordar ahora es por qué se seleccionó esta pieza en concreto, ya que no es posible establecer relación temática, ni cronológica, ni contextual entre la fanfarria y la procesión.

³⁴ Véase el apartado dedicado a la música vocal.

³⁵ Personalmente creo que se puede asociar con facilidad esta práctica a la presencia de trompeteros y atabaleros en las universidades, con el fin de ornamentar los cortejos externos de actos académicos. Sin embargo, ninguno de los informantes hizo referencia concreta a este dato. Por otra parte, no he encontrado documentación respecto a la existencia de estos oficiales en la universidad de Valladolid, pero sí en la de Salamanca (García 2004).

La fanfarria, o *Toccata*, tal como aparece en las obras de Monteverdi, se interpretaba como anuncio de la representación. Solamente este uso podría asimilarse, en cierto modo, al que se le da en esta ocasión. Por otra parte, su descontextualización no es impedimento para utilizarla en este ámbito, puesto que ocurre también con otras obras (no sólo en las procesiones de esta cofradía) como el himno universitario, que se incluye precisamente por su vinculación a la institución aunque su contenido no tenga nada que ver con el momento.³⁶ Sin embargo, el *Gaudeamus, igitur* constituye la expresión de la hermandad que se celebra a sí misma (Gavilán 2005:80),³⁷ y esta función de autoafirmación justifica su presencia.

En cualquier caso la interpretación de la fanfarria durante el desfile es una invención muy reciente y, del mismo modo que en lo tocante al resto de las transformaciones que están teniendo lugar en la misma línea, se necesita todavía la perspectiva temporal suficiente para observar su inserción en el conjunto del ritual procesional. Por el momento, esta última práctica se sitúa entre los elementos que se perciben inestables, como lo es, por otra parte, la sustitución de la interpretación del himno nacional al final de la procesión: aunque se han ensayado innovaciones de forma experimental, la sensación de cierre de la ceremonia se encuentra muy debilitada pues hasta ahora no se ha definido una obra que cumpla esa función. Son aspectos que se encuentran en su primera fase de cambio (Murdock 1975).³⁸ La inestabilidad de éstos es evidente, de manera que se encuentran en proceso de revisión por parte de la cofradía.

³⁶ Según las indicaciones del propio Monteverdi en *Orfeo*, debía interpretarse tres veces antes de la subida del telón, y únicamente sonaba en ese momento. En la procesión, en cambio, se escucha durante todo el trayecto, como un anuncio constante del cortejo, acercándose por lo tanto más a las prácticas de calle mencionadas en la nota anterior. No obstante, parece que, una vez más, la selección de una determinada obra se efectúa en virtud de su carácter solemne y por lo tanto apropiado al ritual, dejando en segundo término su contenido o la pertenencia a su contexto real.

³⁷ Se refiere justamente a la interpretación del *Gaudeamus* en contexto similar en otra provincia de la región, la procesión de la hermandad universitaria de Salamanca: (...) *la música nos dice que aquello que se celebra tiene mucho menos que ver con una sacralización del espacio, o un homenaje a la imagen de Cristo, que con la celebración de la propia cofradía.* (Gavilán 2005: 80)

³⁸ Véase la nota 6 del capítulo 2 respecto a las formas de innovación enumeradas por el autor.

Marcha fúnebre para dos chirimías

The musical score is written for two chirimías, labeled 'Chirimía I' and 'Chirimía II'. It consists of four systems of music, each with two staves. The first system (measures 1-7) features a melodic line with eighth and quarter notes, including a key signature change to one flat. The second system (measures 8-15) continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third system (measures 16-23) shows a more rhythmic accompaniment with dotted and eighth notes. The fourth system (measures 24-31) concludes the piece with a final melodic phrase. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Ejemplo 5

4. 2. 3. 4. *Sones Franciscanos en la Semana Santa de Valladolid*

Sones Franciscanos en la Semana Santa de Valladolid es el nombre que da título al disco elaborado por la cofradía de La Santa Cruz desnuda, el primero -y único hasta el momento- de estas características que se edita en la ciudad. Muestra una selección de piezas musicales y fragmentos sonoros que se pueden escuchar en el tiempo de Cuaresma, Semana Santa y Pascua; música y sonidos procesionales y litúrgicos relacionados con la historia y la actualidad de la cofradía.

Este registro, presentado en septiembre de 2006, ha sido grabado por el sello local Armando Records y ha contado con la colaboración de diversas entidades públicas y privadas: Junta de Cofradías de Semana Santa, la administración municipal y provincial (Ayuntamiento y Diputación), y Caja Rural del Duero. Asimismo, se completa con un folleto explicativo que contiene información detallada sobre la cofradía y sus músicas, perfectamente ilustrado con imágenes correspondientes al texto, y con las aportaciones poéticas de algunos representantes de la cultura vallisoletana presentes en todo acto o publicación que tenga que ver con la Semana Santa.

Entre las 27 pistas se encuentran los sonidos propios de la hermandad en los desfiles, como las carracas, carracón y tablillas, ritmos de la banda de tambores y marchas procesionales interpretadas respectivamente por las bandas de tambores y dulzainas, el cuarteto de viento, y la banda municipal de Medina del Campo. Además, cuenta con varias intervenciones de otras cofradías. Las músicas presentes en la liturgia de la semana de Pasión son obras corales y música de órgano que tienen un sentido especial para la orden. Con algunas de ellas, como *Stabat mater* y *Crux fidelis*, la cofradía pretende memorar actos tradicionales significativos.³⁹ El disco consigue ofrecer una muestra notablemente representativa del panorama musical de la Semana Santa vallisoletana.

³⁹ A principios del siglo XX la Venerable Orden Tercera, de donde procede la actual Orden Franciscana Seglar, celebraba el *Viernes Santo* el "Sermón de la Soledad", acto de oración en honor a la Virgen en el que la capilla catedralicia interpretaba un *Stabat mater*. Igualmente, *Crux fidelis*, obra de homenaje a la Cruz, era una de las obras que se escuchaban tradicionalmente en la procesión en épocas en que el acompañamiento musical estaba a cargo del coro de la Juventud Antoniana, vinculada a la cofradía.

La iniciativa responde al interés de la junta directiva en la búsqueda de medios de expresión sonora que se conviertan en distintivo de la cofradía. A la banda de tambores que ha identificado durante mucho tiempo al espíritu franciscano, se han ido uniendo progresivamente otras manifestaciones musicales diversas a cargo de músicos profesionales contratados, con las que la cofradía ha querido enriquecer sus desfiles.

Frente a la costumbre más extendida del uso de préstamos característicos de otras regiones, la intención de la hermandad es recuperar, mantener y potenciar los elementos sonoros tradicionales de la procesión en la cultura castellana y, por otra parte, introducir nuevas sonoridades, con todo lo cual han logrado crear una identidad musical propia. A ello se deben las actuaciones puestas en práctica en este sentido: presencia de los idiófonos característicos de este ámbito y época en sustitución de las campanas, la banda de música, el cuarteto de viento y, últimamente, la incorporación de dulzainas al conjunto de percusión.

Asimismo, existe una clara preocupación por el repertorio, que se manifiesta también en ambos sentidos: recuperación e innovación. El carácter tradicional se conserva en la utilización de timbres y conjuntos instrumentales, que a la vez se renuevan con la elaboración de composiciones específicas para la cofradía, desde los originales ritmos de los tambores hasta las marchas procesionales escritas para ella por miembros de la misma y por otros autores. También algunas obras de especial significado para la hermandad se han tomado como base para la elaboración del nuevo repertorio.

4. 2. 4. CONSTITUCIÓN ORGANOLÓGICA⁴⁰

La sonoridad de las procesiones de Valladolid está protagonizada por los instrumentos habituales en este ámbito: aerófonos y membranófonos.⁴¹ La presencia de idiófonos es también significativa, aunque minoritaria con respecto a los anteriores.

Los conjuntos de aerófonos y membranófonos (o de estos últimos únicamente) se encuentran asociados en todos los tiempos a los eventos musicales al aire libre, pues sus características cubren las necesidades del contexto: posibilidad de interpretación en movimiento, volumen sonoro suficiente, guía del ritmo de la marcha.

El tipo de agrupación predominante aquí es la banda de cornetas y tambores, que corresponde por lo general a las de cofradía. Como ya hemos visto, en la ciudad existe sólo una banda independiente que se encuadra en este estilo. Además de éstos, existen otros grupos de diversa configuración. Sólo una hermandad transita en silencio, con un mínimo acompañamiento sonoro que aportan dos timbales y una corneta.

A partir de la década de 1980 empezaron a surgir algunas novedades, como la creación de bandas de tambores, primero en la Sta. Cruz Desnuda y más tarde en N. P. Jesús Resucitado, y la adición de trompetas (más tarde eliminadas) y una sección de gaitas a la banda de La Piedad. En los 90 la hermandad universitaria se suma a la celebración con grupo de dulzainas y tambores (no propio, pero sí permanente) y ha ensayado la incorporación de otras agrupaciones. Asimismo, la cofradía de Ntra. Sra. de las Angustias incluye un pequeño conjunto constituido también por aerófonos (dulzainas, trompeta y bombardino) y membranófonos (caja y tambor). También a

⁴⁰ En este apartado me refiero a la composición de los conjuntos presentes en las procesiones y describo solamente los instrumentos de las bandas de cofradía, según la formación tradicional y las últimas incorporaciones. No considero necesario detallar las características de los instrumentos pertenecientes a la plantilla orquestal y/o de banda de música, suficientemente conocidos. Por otra parte, el punto 3. 1. 5. del capítulo anterior contiene aspectos complementarios en cuanto a rasgos, uso y organización instrumental en las distintas hermandades.

⁴¹ La única categoría organológica que no se encuentra representada en la procesión actual es la de cordófonos. Sin embargo, alguno de los informantes hizo referencia a la presencia ocasional de violines en alguno de los desfiles. No parece probable que en este ámbito se utilicen este tipo de instrumentos y, en todo caso, nadie más ha mencionado el hecho y tampoco he localizado documentación que pueda corroborar este dato.

partir de esa época las bandas de música han incrementado su presencia en la Semana Santa de Valladolid. Éstas presentan la plantilla habitual: flautas, oboes, requintos, clarinetes, fagotes, saxofones, fliscornos, bombardinos, trompas, trompetas, trombones, tubas y percusión.

En los últimos años la cofradía de La Sta. Cruz Desnuda ha incorporado dos nuevas formaciones estables: un cuarteto de instrumentos de viento (clarinetes, saxofón y bombardino -ilustración 26) y un grupo de dulzainas (Ilustración 27) a su banda de percusión.

La mayor parte de los instrumentos que aparecen en las procesiones proceden de su uso en las bandas del Ejército, tanto de cornetas y tambores como de música, de donde procedían en origen también los intérpretes y maestros. Ahora los instrumentistas de bandas de cornetas y tambores son fundamentalmente aficionados, los de bandas de música y otras formaciones similares proceden del ámbito académico (profesionales y estudiantes) y los dulzaineros y gaiteros son asimismo profesionales del género, muchas veces vinculados a escuelas de instrumentos tradicionales.

Aunque cada una de las agrupaciones ha sido descrita en su apartado correspondiente, voy a resumir en este epígrafe los rasgos principales de la composición de los conjuntos predominantes, bandas de cornetas y tambores y bandas de tambores, que utilizan la misma instrumentación. Las de tambores son la alternativa a las primeras, en lo que se refiere a bandas de cofradía. La de la Sta. Cruz desnuda consta de tambores, timbales⁴² y bombos (Ilustración 22), y la de N. P. Jesús Resucitado se distribuye en cajas, tambores y bombos (Ilustración 9).

Es preciso indicar que, aunque en la mayoría de las bandas el instrumental está equilibrado, todavía persiste en algunos casos diferencia en cuanto a tipos y calidades, tanto de cornetas como de tambores. Esto es debido a la situación de transición actual pero también depende, en buena medida, de los presupuestos de quien se haga cargo

⁴² La terminología organológica *emic* es a veces ambigua. Por lo general se usa el término “timbal” para hacer referencia a un membranófono mayor que el tambor, de diámetro similar a éste pero de superior longitud, con un tamaño intermedio con respecto al bombo. Pero también ocasionalmente reciben esta denominación los bombos y los tambores pequeños que desfilan junto a las imágenes para marcar el paso.

de la adquisición, sean las cofradías o los instrumentistas. En cualquier caso, la uniformidad en este sentido es un aspecto que se valora notablemente.

La descripción que presento se basa en la clasificación organológica de Hornbostel y Sachs. El orden de las categorías, sin embargo, no se ajusta exactamente al propuesto por los autores sino que está dispuesto en función del predominio de los instrumentos en el ámbito procesional.

4. 2. 4. 1. Aerófonos

Las bandas que interpretan el antiguo estilo militar están compuestas por cornetas⁴³ do-si bemol, y percusión formada por cajas, tambores y bombos. Los cornetas suelen dividirse en tres grupos denominados por las propias bandas “bajos”, “requinteos” y “llaves” (o bien en bajos y llaves solamente) según la zona del registro en que se muevan y su función, aunque en la práctica no suele haber más de dos voces. Bajos y requinteos utilizan la corneta natural, los primeros se suelen limitar a tocar tónica y dominante y los segundos complementan con fórmulas algo más complejas, funciones que se unen cuando sólo hay dos voces, que, como he indicado, es lo más frecuente. Las cornetas de llave se encargan de la interpretación de la melodía principal y de la ornamentación.

Existen adiciones particulares a esta plantilla: la banda de La Sagrada Cena cuenta ahora también con trompetas y ya lo hizo en su momento, durante unos años, la de Ntra. Sra. de la Piedad. Por su parte, ésta incluye una sección de gaitas. Los instrumentos utilizados en los comienzos fueron las gaitas denominadas tumbales, en si bemol, y las presentes en la actualidad están afinadas en do.

⁴³ Se utilizan solamente dos tipos de cornetas, naturales y de llave, afinadas en do. Las naturales pueden emitir cinco sonidos: el fundamental y los cinco armónicos siguientes, sol, do, mi, sol y do. El mecanismo de llave amplía la gama a si bemol o re bemol. Las que se han usado tradicionalmente son las primeras, “cornetas do-si”, y posteriormente se incorporaron las “do-re” para la interpretación del repertorio andaluz. Éstas pueden tener una afinación un poco más alta; son las llamadas “brillantes”, especialmente indicadas para la interpretación virtuosística (Ilustración 10). En cualquier caso, a veces los mismos instrumentistas se encargan de adaptarlas a sus necesidades (“operarlas”) y adecuarlas a la afinación de las demás.

Las bandas que han renovado su instrumental y adoptado el estilo de marchas procesionales de Andalucía están formadas por cornetas do-re bemol (todas con llave), trompetas en si bemol y fliscornos en si bemol, a su vez distribuidos en varias voces, en función de las marchas que compongan el repertorio y del número de miembros de la banda. Cada una de las voces de cornetas suele organizarse en *fuerte* y *piano*, que se van alternando, con el fin de distribuir el esfuerzo de los instrumentistas. Esto permite también ubicar a los intérpretes según su habilidad y experiencia.

Por otra parte, las dulzainas que intervienen en las procesiones vallisoletanas son cromáticas y están afinadas en fa# (sol a 415Hz. en el caso de la cofradía universitaria).

<p>Corneta natural: Instrumento de soplo, trompeta natural de tubo longitudinal con boquilla: 423.121.12.</p> <p>Corneta de llave: Instrumento de soplo, trompeta cromática de válvulas: 423.231.</p> <p>Trompeta: Instrumento de soplo, trompeta cromática de válvulas: 423.233.</p> <p>Fliscorno: Instrumento de soplo, trompeta cromática de válvulas: 423.233.</p> <p>Gaita: Instrumento de soplo, de lengüeta, oboes en juegos, de tubos cilíndricos, con depósito flexible: 422.121.62.</p> <p>Dulzaina: Instrumento de soplo, de lengüeta, oboe aislado de tubo cónico: 422.112.</p>

4. 2. 4. 2. Membranófonos

En las bandas de repertorio militar, la cajas son de tubo estrecho, generalmente de metal, con doble parche y bordonera metálica. Los parches son de plástico tratado especialmente para su función; el solista puede llevar una caja con *parche blanco rugoso*, que proporciona mejor sonido y es más apropiado para el redoble. Los tambores son también de doble parche y con bordonera, pero de tubo más ancho y de madera o metal. Ambos, cajas y tambores, se percuten con baquetas de madera. Por último, los

bombos son tambores tubulares de gran tamaño, con marco de madera o metal, sin bordonera y con un solo parche. Éste es *de aceite*, compuesto por dos capas de fibra que se rellenan con un líquido oleoso y eso es lo que da al instrumento su sonido sordo característico: “evita armónicos”. Se percute con maza de cuero o fieltro y mango de madera.

Cuando el ambiente de la procesión lo requiere o cuando los tambores van marcando el paso junto a la imagen que se lleva a hombros, se suelen recubrir los parches con tela de terciopelo o fieltro, o bien se afloja la bordonera para amortiguar el sonido y darle un carácter más lúgubre (Ilustración 30).

También la tipología de membranófonos ha variado actualmente respecto al estilo militar. Los de uso en la interpretación del estilo sevillano son los llamados tambores redoblantes de tipo “gran parada” y timbales de calidad similar, que aportan la sonoridad especial que requiere el conjunto. Las diferencias respecto a los anteriores radican en el tipo de bordón (tambores) y parches, ahora de cuerda, y elaborados con fibra de piel de vacuno respectivamente. La instrumentación de la cofradía de la Sta. Cruz desnuda, renovada últimamente, presenta características semejantes, aunque su repertorio no pertenezca al estilo mencionado.

Caja: Membranófono de golpe directo, tubular, cilíndrico, de un cuero, abierto: 211.211.1.

Tambor: Membranófono de golpe directo, tubular, cilíndrico, de dos cueros, independiente: 211.212.1.

Timbal: Membranófono de golpe directo, tubular, cilíndrico, de un cuero, abierto: 211.211.1.

Bombo: Membranófono de golpe directo, tubular, cilíndrico, de un cuero, abierto: 211.211.1.

4. 2. 4. 3. Idiófonos

Describo a continuación una serie de instrumentos característicos del contexto procesional cuya función es sobre todo simbólica, aunque alguno cumpla también un papel concreto. Tablillas, carracas y matracas son términos asignados, con frecuencia de forma irregular,⁴⁴ a diversos objetos que producen ruido. Son elementos de uso exclusivo en la Semana Santa y en origen están muy relacionados entre sí.

Las tablillas son el elemento de comunicación por excelencia para el movimiento de los desfiles (Ilustración 32). Constan de tres láminas de madera: una central, fija y alargada, por donde se sostienen, y dos más pequeñas, móviles, adosadas a los lados de la anterior. El sonido se produce por sacudimiento.

Las carracas (Ilustraciones 15 y 24) son idiófonos de madera que suenan por la acción de raspado de una (o varias) lengüetas por medio de una rueda dentada. Su forma más habitual es un marco rectangular estrecho de dimensiones variables, en el que se sitúa la lengüeta; adosado a ésta se encuentra la rueda que al ser girada origina el sonido. En las procesiones de Valladolid se puede contemplar también una carraca (carracón -Ilustración 25) constituida por una caja poligonal en cuyo interior se aloja el mecanismo.

La matraca es también de madera (Ilustración 33). El principio de producción sonora es la percusión por medio de elementos móviles -péndulos- de madera o metálicos.

Las campanas que se incluyen en la procesión son de distintos tipos y tamaños: juegos de cuatro campanillas de tamaño reducido y sonido agudo (Ilustración 20); campanas individuales, de mano (Ilustración 19), intermedias; gran campana transportada por varios cofrades (Ilustración 8). En todas ellas el sonido se produce

⁴⁴ Pliego (1987) expone algunas consideraciones respecto a la definición y los problemas que presenta la clasificación organológica de Hornbostel-Sachs para la tipificación de estos instrumentos. En efecto, tal como indica este autor, la entrada de la clasificación correspondiente a tablillas y matraca es 112.121. Sin embargo, ésta define la forma de producción del sonido pero no responde exactamente a los rasgos físicos de los instrumentos.

mediante golpe directo de los elementos movibles internos; en pequeñas y medianas por sacudimiento, y en la mayor accionado desde el exterior.

Por último, haré referencia a los idiófonos que muchas bandas han introducido adosadas a los tambores, por influencia de la instrumentación de las bandas de Andalucía, las cajas chinas (Ilustraciones 12 y 14). Son pequeños bloques de madera que, en este caso, se percuten con baquetas del mismo modo que las membranas. En ocasiones estuvieron acompañadas por pequeños membranófonos de marco, de un cuero (panderetas 211.311) (Ilustración 33). Otras bandas, sin embargo, han incorporado elementos de ese estilo de marchas pero no estos objetos accesorios, porque les parece “demasiado andaluz” (AC), o simplemente por motivos económicos.

Tablillas: Idiófono de golpe indirecto, de sacudimiento, de marco, de péndulo: 112.121⁴⁵

Carraca: Idiófono de golpe indirecto, de raspadura, de rueda: 112.24

Matraca: Idiófono de golpe indirecto, de sacudimiento, de marco, de péndulo: 112.121

Caja china: Idiófono de golpe directo, de percusión, campana independiente asentada: 111.242.11

Campana: Idiófono de golpe directo, de percusión, campana independiente colgante, con badajo: 111.242.122

Campanillas: Idiófono de golpe directo, de percusión, campana en juegos, colgantes, con badajo: 111.242.222

⁴⁵ Véase nota anterior.

4. 2. 5. EL REPERTORIO

En este punto me voy a ocupar de la descripción y el comentario de las obras que integran el panorama de la música instrumental de las procesiones de Semana Santa en Valladolid. En paralelo al estudio de la trayectoria que he presentado, correspondiente aproximadamente a los últimos 10 años, haré referencia a los estilos existentes en este periodo, aun cuando alguno sea ya minoritario.

De cualquier modo, es preciso indicar que, dada la naturaleza de este fenómeno musical, he optado por enfocar el estudio del repertorio en función de procesos y sus resultados, y no de obras concretas. Por todo lo expuesto anteriormente, considero que la enumeración y clasificación de piezas en forma de catálogo no tiene objeto en este trabajo. Por una parte, porque en lo que respecta a una determinada sección del repertorio, no sería posible hacerlo; y, por otra, porque en los casos en que es factible, no sería significativo.

Mi interés se dirige al modo en que los protagonistas manejan el material que tienen entre manos, tanto el que han recibido por tradición como el que voluntariamente han escogido en los últimos años. El análisis realizado me ha permitido apreciar las características del tratamiento musical y sus productos, y obtener así una serie de conclusiones sobre el fenómeno en el espacio cronológico que he delimitado.

Así pues, voy a centrarme en la exposición de una serie de géneros o estilos musicales presentes en los desfiles procesionales vallisoletanos, organizada según las categorías de repertorio que se describen más adelante. Cada una de éstas estará ejemplificada por algunas piezas de la música de procesiones de Semana Santa en Valladolid que considero representativas, atendiendo a su posición y función en la procesión en unos casos, y a sus características propias en otros (o a ambos criterios en distinta medida). La selección ilustra diferentes fases de la transformación que ha tenido lugar en el plano musical.

Un gran número de los ejemplos que presento en esta sección pertenecen al estilo militar y responden a la situación tal como era en el momento en que se activaba

el proceso de cambio. Muchas de estas piezas ya no se escuchan en las procesiones actuales. No obstante, he considerado importante incluirlas para documentar la presencia de este repertorio, resultado de una práctica ahora minoritaria pero que forma parte de la historia reciente de la música procesional de Valladolid. Incluyo también algunas muestras de las innovaciones efectuadas sobre este repertorio en distintos momentos y, finalmente, obras de compuestas recientemente para este contexto.

4. 2. 5. 1. Notas previas al análisis

Como acabo de mencionar en el párrafo anterior, establezco diferenciación entre los productos musicales recientes y los de la etapa precedente, que igualmente se reflejará en el planteamiento del análisis, puesto que tanto el carácter como el origen de unas y otras obras es también diverso. He seleccionado las actuales por circunstancias significativas en el contexto, y las partituras han sido proporcionadas por sus autores (o intérpretes), quienes han aportado además sus propias consideraciones. Así pues, los comentarios respecto a estas piezas se refieren principalmente a esas características. Las marchas antiguas están transcritas a partir de las grabaciones efectuadas durante la misma representación para que el registro de las piezas y su organización, así como cualquier aspecto relacionado con la interpretación, resulten tal como sucede en la realidad. Las observaciones están enfocadas hacia los materiales sonoros y a los procesos de utilización de los mismos y sus resultados.

Para la descripción de estructuras he empleado la terminología convencional: periodo musical, donde se manifiesta la macroforma o forma completa, sección o parte para la unidad inmediata inferior, y sucesivamente frase, semifrase (o inciso) y por fin motivo (también célula o fórmula) como unidad mínima. Igualmente se señalan las unidades que cumplen una función particular: introducción, coda, transición (enlace o puente).

La disposición pregunta-respuesta, muy abundante, implica la exposición de un inciso con unos ciertos rasgos (melódicos, rítmicos o ambos, con intervención por lo general de elementos armónicos) que hacen esperar o permiten la consecución de otro cuyos rasgos son similares al primero pero además lo completan. He adoptado también el término *módulo* que emplea Giuriati (1985) y en un sentido muy aproximado ya que el modo de construcción que él expone, el “recorrido modular”, tiene notable similitud con el empleado en la organización de las marchas procesionales. La división formal se reduce en algunos casos en que la brevedad de la pieza lo exige, pero considero que esto no supone perjuicio para la comprensión de las mismas.

Por otra parte, utilizo también la nomenclatura convencional en la descripción del resto de los parámetros musicales. En cuanto al diseño de la línea melódica: perfil, ascendente, descendente, ondulante, por grados o saltos; el ritmo, tético, acéfalo o anacrúsico; las referencias armónicas también son las habituales: acordes, grados o funciones de la tonalidad, cadencias suspensivas y conclusivas.

La notación tampoco presenta rasgos especiales, ya que la música que estoy tratando se inserta plenamente en el sistema de escritura convencional (aunque en la práctica no se utilice material escrito, salvo los casos ya señalados). En las partes rítmicas he transcrito el redoble sencillo (en un solo golpe) con la indicación de trino breve, y del mismo modo pero sobre la figura correspondiente a su duración cuando el redoble es largo. La alternancia de cabezas y aspás en las figuras expresa la existencia de timbres diferentes: las cabezas siempre se refieren a la percusión en la membrana, y las aspás al golpe en el aro metálico de la caja o bien al entrechoque de baquetas, tal como se señala en cada ocasión.

Finalmente, toda indicación de dinámica, modos de ejecución y situaciones destacables de cualquier índole se explican convenientemente donde corresponde. A este respecto, hay que señalar que en la interpretación de esta música se concede siempre un amplio margen a la improvisación y a las modificaciones derivadas de las circunstancias. Esto quiere decir que las características básicas de estructura se mantienen, pero las repeticiones, el número y las piezas que se interpretan no son

necesariamente las mismas. Otro tanto ocurre con las partes a solo o los finales de frase donde por lo general un solista varía u ornamenta la melodía: lo más frecuente es que existan diferencias melódicas y/o rítmicas cada vez que se interpreta, y se deciden sobre la marcha.

Así, en las piezas tradicionales muy pocos elementos están predeterminados. En la nueva práctica los aspectos interpretativos están mucho más ligados a la partitura, que ahora es la pauta principal. Sin embargo, los procedimientos de ejecución en la puesta en escena mantienen aún, en gran parte, la costumbre de antes: disposición aleatoria del orden de interpretación de marchas, señales de comunicación en el trayecto.

4. 2. 5. 2. Percusión

Presento la percusión en epígrafe independiente y en lugar inicial, ya que en el fenómeno estudiado es significativa como entidad. Tanto si se contempla de modo independiente o como acompañamiento, constituye el eje sobre el que se articula el paisaje sonoro de los desfiles. La percusión, en diferentes modalidades, es el sonido principal que envuelve la celebración. Enumero estos tipos de realización según su presencia -de mayor a menor- en las procesiones:

- Como *ostinato* rítmico durante todo el trayecto, a cargo de las secciones de tambores de las cofradías, con ligeras variantes: cambio de *tempo* según corresponda al momento de la marcha, ordinaria (rápida) o procesión (lenta); gradaciones eventuales de intensidad en esta última; acompañamientos específicos para piezas determinadas, poco frecuente en las militares y más habitual en las andaluzas; y algunos tramos en silencio en momentos de oración

- Improvisación⁴⁶ por parte del cabo de tambores, a gusto de cada instrumentista en cuanto a modos de ejecución, momentos, duración de las secuencias. Reflejan, por consiguiente, el carácter propio de cada uno
- Bandas de tambores, que contrastan considerablemente con la percusión de las demás, dando lugar con sus estructuras polirrítmicas a una sonoridad particular.

El sonido de tambores es constante en todo el recorrido. Sólo enmudece al llegar a los puntos de destino, donde tienen lugar diversos actos de oración, manteniéndose incluso en las pausas que están programadas, en el transcurso del desfile, con ese mismo fin (estaciones del vía crucis, por ejemplo). El ritmo repetitivo de los tambores y bombos envuelve al auditorio moviéndolo al silencio y a la contemplación (que no necesariamente tiene por qué ser religiosa).

La improvisación contribuye con su ornamentación tanto a intensificar la monotonía como a romperla. La intensifica con fórmulas rítmicas iguales, con redobles largos sin sobrepasar el volumen del resto o con breves silencios, y la rompe mediante ritmos a contratiempo, variación en los motivos, variaciones de intensidad. Todo esto sucede de manera espontánea según el gusto o el impulso del instrumentista. Éste puede también improvisar, o no, mientras suenan las marchas: no hay tiempos ni normas, nada es fijo.

Por otra parte, la improvisación es una buena muestra de creatividad individual en este ámbito de la música popular. El producto es único y efímero en cada puesta en escena, se realiza en el momento preciso de la interpretación y se recrea una y otra vez.⁴⁷

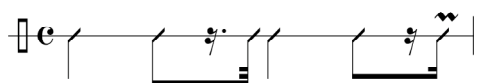
⁴⁶ En este documento me ocupo de la improvisación en cuanto a su presencia y significado en la representación. Sin embargo, el hecho contiene aspectos referentes al producto musical en sí y a la relación del instrumentista con su propia actividad que sin duda presentan un enorme interés, por lo que considero que merece un estudio posterior en profundidad.

⁴⁷ A diferencia de la creación de marchas, que frecuentemente es labor colectiva de varios componentes de la banda. Por otra parte, estas piezas se elaboran con intención de uso repetido y, aunque no se registran de manera escrita, se memorizan y transmiten de forma oral.

Pero el hecho de improvisar (“rufar”, “redoblar”) no es sólo una cuestión individual sino que implica la interacción con los otros manifestada en el diálogo rítmico entre ambas partes, ya que el grupo marca siempre el pulso y con ello la pauta para la elaboración de motivos diferentes a gusto del solista (es frecuente el juego de acentos, a través, por ejemplo, de la introducción de contratiempos). La interacción se manifiesta asimismo en la ejecución de ciertas convenciones establecidas mediante las cuales el conjunto responde con diferencias de intensidad a propuestas del solista; y en el cambio de papeles: el cabo centra en sí mismo la atención con su intervención, o la cede si decide tomar un descanso, sumarse al conjunto con la interpretación del mismo ritmo o con variaciones sencillas que no destaquen especialmente.

4. 2. 5. 2. 1. Ritmo base

En primer lugar me voy a referir a la fórmula que constituye la base sonora fundamental de las procesiones, que toca el grupo de tambores constantemente y sirve como acompañamiento de las marchas y como apoyo a la improvisación. En el repertorio de estilo militar es único y común para todos, aunque puedan apreciarse ligeras diferencias de interpretación.



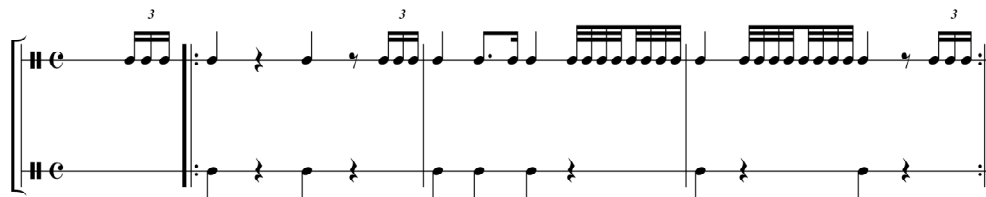
Ejemplo 6

Existe una variante que se da en marcha ordinaria, rápida, cuyo resultado es aproximadamente el siguiente:



Ejemplo 7

El estilo de marchas andaluzas ha introducido una nueva secuencia básica, con idénticas funciones, aunque hay marchas que cuentan con un acompañamiento rítmico propio.



Ejemplo 8

4. 2. 5. 2. 2. Improvisación

Los ejemplos que siguen (9 y 10) reproducen dos secuencias de improvisación que corresponden al mismo solista en distintos momentos. Es posible definir ciertos elementos que caracterizan su interpretación, tales como la tendencia a introducir periodos densos (de 32 fusas por compás) que contrastan con intervalos más ligeros (de valores largos y a contratiempo), compases casi vacíos y compases en ritmo básico. Para ambos, como en general para todos los fragmentos de improvisación en marcha de procesión, se puede establecer una indicación metronómica de negra igual a 50.

La variedad de motivos es considerable; aparecen unos pocos compases contruidos por repetición del mismo motivo excepto en la última parte, pero no es muy frecuente la yuxtaposición de compases iguales. En el compás 20 se indica la intervención de una segunda voz de modo espontáneo, seguramente a cargo del segundo solista.

Se puede observar también que estas características se suelen repetir cada cierto tiempo y se puede prever que el resultado sea cíclico. En cualquier caso, todos los informantes han manifestado que la improvisación se produce de forma totalmente

libre y aleatoria, sólo responde al carácter y condiciones del instrumentista y a las circunstancias o momento de la puesta en escena. El resultado es, pues, un producto personal y queda caracterizado como tal.

Incluyo después otras dos secuencias (Ejemplos 11 y 12) de improvisación rítmica que también corresponden a un mismo solista. No son sucesivas, sino que media entre ellas un cierto intervalo de tiempo, pero las presento de este modo porque permiten caracterizar el modo de improvisación de este sujeto.

The image displays three staves of musical notation, each representing a different improvisation example. The first staff, labeled 'e' at the beginning, shows a complex rhythmic pattern with many notes. The second staff, labeled '4', shows a simpler pattern with fewer notes. The third staff, labeled '7', shows a pattern with some rests and notes. The fourth staff, labeled '11', shows a pattern with many notes. The fifth staff, labeled '13', shows a pattern with many notes. The sixth staff, labeled '15', shows a pattern with many notes.

17

19

22

24

27

31

35

39

Sigue

Detailed description: This musical score consists of eight staves of music for guitar. The first staff (measures 17-18) features a dense sequence of sixteenth-note triplets. The second staff (measures 19-21) continues with similar rhythmic patterns, including some sixteenth-note runs. The third staff (measures 22-23) shows a mix of eighth and sixteenth notes with some triplet markings. The fourth staff (measures 24-26) is dominated by sixteenth-note triplets, with the number '3' written below the notes. The fifth staff (measures 27-30) continues with sixteenth-note triplets, also marked with '3' below. The sixth staff (measures 31-34) features a complex pattern of sixteenth notes and triplets, with '3' markings. The seventh staff (measures 35-38) shows a more varied rhythmic structure with eighth and sixteenth notes. The eighth staff (measures 39-40) concludes with a final rhythmic phrase and the word 'Sigue' (Continue) written to the right.

Ejemplo 9

The musical score is written for guitar and consists of seven lines of music. The first line begins with a treble clef, a common time signature (C), and a half note followed by a quarter rest. The second line contains a quarter rest followed by a triplet of eighth notes. The third line contains a quarter rest followed by a triplet of eighth notes and then a series of eighth notes. The fourth line is marked with a '4' and contains a series of eighth notes with three triplets of eighth notes indicated by the number '3' below. The fifth line is marked with a '7' and contains a series of eighth notes with three triplets of eighth notes indicated by the number '3' below. The sixth line is marked with a '10' and contains a series of eighth notes. The seventh line is marked with a '12' and contains a series of eighth notes. The eighth line is marked with a '14' and contains a series of eighth notes. The ninth line is marked with a '16' and contains a series of eighth notes, ending with the word 'Sigue'.

Ejemplo 10

Musical score for Ejemplo 11, measures 1-10. The score is written on a single staff with a common time signature (C). Measures 1-3 consist of continuous sixteenth-note runs. Measure 4 is marked with a '4' and contains a sequence of eighth notes and sixteenth-note groups. Measures 5-7 return to continuous sixteenth-note runs. Measure 8 is marked with an '8' and contains eighth notes and sixteenth-note groups. Measures 9-10 are marked with a '10' and contain eighth notes and sixteenth-note groups, ending with a double bar line and the word 'Segue'.

Ejemplo 11

Musical score for Ejemplo 11, measures 11-14. The score is written on a single staff with a common time signature (C). Measure 11 is marked with an '11' and contains eighth notes and sixteenth-note groups. Measures 12-14 are marked with a '5' and contain continuous sixteenth-note runs, with triplets of sixteenth notes indicated by a '3' below the notes. Measure 15 is marked with an '8' and contains eighth notes and sixteenth-note groups. Measure 16 is marked with an '11' and contains eighth notes and sixteenth-note groups, with triplets of sixteenth notes indicated by a '3' below the notes.

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins at measure 14 and contains several measures of music with accents and triplets. The second staff begins at measure 17 and continues the pattern, ending with the word 'Sigue'.

Ejemplo 12

En el primer fragmento (Ejemplo 11) se puede apreciar la alternancia entre células densas ocupando compases completos con figuración muy breve y células en las que el juego de silencios y sonidos a contratiempo es protagonista. En el siguiente segmento (Ejemplo 12) se aprecia que estos elementos siguen estando presentes pero de manera diluida: tanto los motivos densos como los contratiempos se han simplificado. Progresivamente la improvisación deriva hacia juegos de redobles, que se anticipaban en el último compás del fragmento anterior, y motivos con tresillos que se ejecutan exclusivamente en la tercera parte de compás.

El ejemplo 13 muestra un nuevo fragmento de improvisación, en este caso interrumpida en cierto momento por la realización de un acto de oración, durante el cual sólo se oye el ritmo básico de tambores a volumen muy bajo.

En contextos de tempo y volumen como éstos el redoble en la semicorchea final se interpreta medido, por lo que en la transcripción se podría sustituir por dos fusas. Inmediatamente después se reanuda la improvisación. La doble barra que aparece al final del compás 18 indica el momento de oración en que el solista deja de tocar; la continuación se refleja en el compás siguiente.

El rasgo distintivo en esta ocasión es la utilización del redoble, que se encuentra siempre en la segunda semicorchea de cada cuatro o equivalente o bien ocupando una parte de compás, normalmente la tercera, y frecuentemente seguida de cuatro semicorcheas. Por lo demás, aparecen motivos diferentes y la repetición de fórmulas iguales consecutivas es prácticamente inexistente. El acompañamiento de la

marcha del ejemplo 34, que se muestra más adelante, está efectuado por el mismo solista. Se pueden observar también allí estas características, si bien se ha eliminado el redoble.

4

7

10

13

16

19

22

Segue

Ejemplo 13

El último ejemplo de esta sección es un fragmento de improvisación (Ejemplo 14) en marcha ordinaria (rápida: negra 108). Está basada, casi exclusivamente, en grupos de dos corcheas y cuatro semicorcheas combinados de diferente manera, con redoble a discreción y la interpolación de algún compás de figuración contrastante, como el que aparece en primer lugar. Se producen compases reiterados pero nunca contiguos y tampoco se repiten secuencias. En este caso la improvisación queda un tanto supeditada al carácter del momento, que conduce más a marcar la velocidad del paso que a la realización de variaciones ornamentales sobre el ritmo del mismo.

3

5

9

14

3

19

3

23

Sigue

Ejemplo 14

4. 2. 5. 2. 3. Marcha de tambores

El ejemplo 15 corresponde a la interpretación de una banda de percusión. La mayor parte del fragmento es a dos voces; cajas y tambores constituyen una de ellas y bombos la otra; hay también un intervalo de tiempo a tres voces. Se observa una enorme variedad rítmica, que se manifiesta en distintos aspectos:

- los motivos propiamente dichos: predomina el ritmo binario con combinaciones de figuras de todo tipo, encontramos figuración ternaria en contexto binario, y también un fragmento en subdivisión ternaria;
- la organización de las voces, simultáneas o sucesivas, homofónicas y a contratiempo;
- el juego tímbrico, con la alternancia en este caso entre el golpe en la membrana y el entrechoque de las baquetas.

A esto se une una ejecución muy dinámica, con gradación y contraste de volumen, y cambios de *tempo*. Concretamente en los compases 22 a 29 se dobla la velocidad, como se señala mediante la indicación metronómica. Destaca, por otra parte, en esta secuencia, la repetición “en estrecho” del motivo inicial. La composición está basada en la yuxtaposición de fórmulas o unidades de distinta extensión y su repetición también variable. Dentro de las propias fórmulas predominan las estructuras pregunta-respuesta. El paso de unas unidades a otras se indica con una señal visual del cabo, que consiste en levantar la mano indicando con los dedos y/o baquetas, el número correspondiente.

The image displays a musical score for tuba (TB) and bass drum (B) across four systems of measures. Each system includes a tuba part and a bass drum part. The tuba part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, often marked with accents. The bass drum part provides a steady accompaniment with various rhythmic values. Measure numbers 5, 8, 12, and 16 are indicated at the start of their respective systems. The 16th measure system includes a first ending ('1ª vez') and a second ending ('2ª vez') for the tuba part, with corresponding bass drum accompaniment.

The image displays a musical score for two instruments: Trombone (TB) and Bass (B). The score is organized into five systems, each corresponding to a specific measure number: 19, 22, 29, 34, and 38. Each system contains two staves, one for TB and one for B. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures feature triplets, indicated by a '3' below the notes. A section of the score, starting at measure 22, is marked with a repeat sign and labeled '(4 Vcces)'. Within this section, two specific instances are labeled '1ª vez' and '2ª vez'. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

42
TB
42
B

46
TB
46
B

Sigue

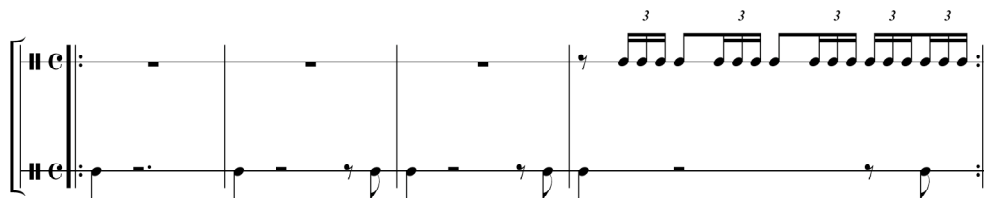
Ejemplo 15

El siguiente esquema rítmico (Ejemplo 16) constituye el único acompañamiento de la procesión denominada Peregrinación del Silencio, a cargo de dos timbales afinados a diferente altura, uno de ellos percutido con maza y el otro con baquetas (Ilustración 35). Es una breve secuencia de cuatro compases que se repite de forma indefinida durante el recorrido, contribuyendo decididamente a crear la atmósfera grave del desfile. El *tempo* es muy lento, aproximadamente de negra igual a 40, tomando como referencia el paso de los ejecutantes. El instrumento más grave marca el acento del compás.

3 3 3 3 3

Ejemplo 16

En ocasiones se presenta con una ligera variante en la intervención del grave:



Ejemplo 17

La interpretación observa con notable precisión la relación entre ambos instrumentos pero no es exactamente medida: en algún momento el sonido se produce ligeramente antes o después de lo que correspondería en un *tempo* estricto. Esto es producto de las naturales irregularidades que derivan de la inmediatez de la puesta en escena y no altera en absoluto el efecto que se crea en la procesión. El público participante percibe simplemente la monotonía de la repetición acompañando a la comitiva que marcha lentamente.

4. 2. 5. 3. Cornetas y tambores

Todas las piezas que interpretan las bandas de cornetas y tambores en las procesiones de Valladolid se engloban en un amplio grupo cuya característica principal es la procedencia del entorno castrense. Aun así, los elementos constituyentes del repertorio han sido de origen múltiple, si bien al experimentar las modificaciones ocasionadas por las condiciones de su tratamiento y las características de los instrumentos, dieron lugar a una serie de obras de apariencia similar en su conjunto. En época más reciente, sin embargo, se ha impuesto el nuevo estilo, con la misma raíz pero con rasgos ciertamente contrastantes.

He dividido este apartado en varias secciones con un fin organizativo, pero también atendiendo a las particularidades que cada subgrupo presenta. Algunos de los ejemplos, sin embargo, hacen referencia a varias categorías.

4. 2. 5. 3. 1. Himno Nacional y Marcha Real

Todas las bandas de cofradía tienen en repertorio el *Himno Nacional* y la *Marcha Real* (o al menos una de ellas), ya que han de tocarlas repetidas veces en la Semana, y cada una lo hace con sus propias peculiaridades. Son las únicas obras instrumentales que por tradición tienen asignado un momento concreto en los desfiles: salvo casos puntuales, se interpreta una de las dos en cada apertura y cierre de procesión.

Por otra parte, he que señalar en primer lugar que las denominaciones de *Himno Nacional* y *Marcha Real* se atribuyen oficialmente a la misma obra, como explico seguidamente. Sin embargo, en el contexto de las procesiones vallisoletanas, corresponden a dos productos diferentes, que además han sido asignadas tradicionalmente a distintas imágenes: el *Himno* se interpreta tras el canto de la *Salve*, como ya señalé en su momento, ante las imágenes de la Virgen, mientras que el homenaje a las figuras de Cristo se suele hacer con la llamada *Marcha Real*.

La realidad es que, efectivamente, se trata de una única obra. El hecho de que se escuchen dos variantes, como he indicado antes, es producto de la interpretación con distintos instrumentos. Las características de las cornetas no permiten hacer sonar la melodía exacta del himno, de manera que los intérpretes optan por una solución entre las dos posibles: tocar la melodía, con ciertas modificaciones en los sonidos que no se pueden emitir, o bien tocar una elaboración basada en la parte correspondiente a las cornetas en la versión oficial para banda completa. Este último resultado es lo que más comúnmente recibe el título de *Marcha Real*.

El *Himno* se toca en los momentos de salida y/o entrada de las imágenes sagradas en las correspondientes sedes. La práctica de hacer sonar esta marcha como símbolo de homenaje procede oficialmente de 1853, en que la reina Isabel II dispuso

mediante Real Orden que se hiciese así, aunque los testimonios al respecto indican que ya era costumbre desde tiempo antes (Fernández 2000).

Esta obra tiene una historia un tanto accidentada, desde su origen en la pieza conocida como *Marcha Granadera*, en el siglo XVIII hasta la actualidad. Denominada después *Marcha Real* por ser la que se utilizaba para rendir honores a reyes y príncipes, fue sustituida por el *Himno de Riego* como marcha nacional en 1822, obra que lo fue también durante la Segunda República (1931-1936). Por último, se rescató durante la Guerra Civil, y por primera vez fue declarada *Himno Nacional* (también llamada *Marcha Nacional* en aquella época) por Franco en 1937. Debido a esto su simbología va más allá de lo puramente nacional: la idea de que contiene una cierta connotación política de asociación al régimen dictatorial ha estado en vigencia durante mucho tiempo.

Sin embargo, aunque hay sectores que no consideran apropiada esta coexistencia de elementos religiosos y políticos, hasta ahora el asunto no ha adquirido mayor trascendencia y, como ya he explicado previamente, sólo la hermandad del Cristo de la Luz ha variado la tradición.

Hoy la presencia del *Himno* parece que se asume con naturalidad, como elemento de muestra de respeto que realza momentos de especial solemnidad en las procesiones. También en ocasiones se ha escuchado en actos relacionados con el entorno musical de la Semana Santa, como el cierre de conciertos o certámenes de bandas. Aunque, evidentemente, el uso procede del ámbito militar, funciona ahora como forma de homenaje a la colectividad, en las procesiones a través de la expresión de honra a las imágenes que se sienten como propias, y en los conciertos mediante la interpretación de una pieza común a todos, independientemente de los estilos y repertorios específicos.

Por otra parte, es necesario hacer notar que la interpretación del *Himno* en los desfiles se produce de una forma peculiar, adaptada a este contexto. Esto lo convierte en una obra popular que se sitúa a un nivel semejante al resto de las obras del repertorio, lo que no significa que pierda su carácter y significado propios. Sin embargo, no observa el protocolo preceptivo de las ocasiones oficiales, que se recoge en Real Decreto 1560/1997, de 10 de octubre (BOE núm. 244, de 11 de octubre). La única

interpretación que se acoge a esta regulación es la que efectúa la banda de la Asociación Musical Iscariense, ya que su director, habituado a la práctica en el ámbito institucional, pone especial cuidado en que se haga conforme a la norma contenida en el documento.

El primer fragmento (ejemplo 18) correspondiente a este grupo es muestra de la integración del *Himno* en una puesta en escena particular, que antes era habitual pero en la actualidad es solamente ocasional.⁴⁸ Corresponde a un comienzo de procesión, a cargo de la banda de la cofradía titular. La banda sale en primer lugar, desfilando desde el interior de la iglesia, y va ocupando una gran parte de la calle mientras el resto de los cofrades, en silencio, se va situando en el lugar que le corresponde; cuando la banda está completa, continúa el desfile al son de los tambores, retrocediendo de manera que se sitúe de cara a la fachada, para efectuar el homenaje a la imagen. Uno de los responsables de procesión hace sonar las tablillas para indicar los movimientos necesarios, y se oye en ciertos momentos el toque de la gran campana que la cofradía lleva también en procesión.

Los tambores marcan el ritmo básico lento y solemne durante la espera a la salida de la imagen. Mientras tanto el caja produce un efecto de redoble muy medido (de ahí que en la transcripción aparezca de este modo) en combinación con otros efectos: contratiempos, redobles breves, alternancia de percusión en el parche y en la caja china.

Una vez dispuesta la formación, se inicia la salida de la imagen, que el cabo de cornetas anuncia con el "toque de atención" en dos secciones entre las que se intercala la intervención de la percusión, a tres voces, según se indica, y *crescendo*. En este toque la duración de las notas largas no es exacta, se realiza a gusto del corneta y en relación con los toques de tambores como se indica en la partitura, por lo que aparece transcrita sin indicación de compás.

⁴⁸ Esta forma de representación procede, como tantos otros elementos, del uso militar; del mismo modo que este estilo se ha reducido considerablemente, lo hacen también sus costumbres asociadas.

Sigue el *Himno Nacional* en la versión de esta banda, a dos voces, organizado en forma ternaria **A B A'**. La sección **A**, en la que interviene toda la banda, está formada por una frase de cuatro compases, a su vez dividida en dos semifrases con repetición de la segunda. Se esperaría también la repetición de la primera (por la estructura habitual del himno), pero en esta ocasión no sucede así. La segunda parte, **B**, tiene carácter distinto por el cambio de textura, al estar interpretada por dos cornetas solas, y de timbre en el acompañamiento rítmico, realizado en la caja china que lleva adosada la caja solista, y que repercute en una pequeña pandereta; la estructura es la misma de **A**, con una ligera ornamentación en el penúltimo compás de esta sección. En **A'** se elimina la repetición de la segunda semifrase y varía el acompañamiento de percusión en el último compás, que se realiza además en *fortissimo*. A continuación se inicia el recorrido de la procesión, marcando el paso los tambores en ritmo básico (transcrito con doble puntillo).

The image displays a musical score for a band piece, organized into four staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature 'C', followed by a series of repeated eighth notes. The second staff starts at measure 3 and features a melody with eighth notes and rests, with 'x' marks above some notes. The third staff starts at measure 7 and continues the repeated eighth note pattern. The fourth staff starts at measure 10 and includes a wavy line representing a tremolo or similar effect.

14 Ad libitum

22

26 Dos cornetas

29

32

Ejemplo 18

Presento ahora otra de las versiones del *Himno* (Ejemplo 19) que se pudo escuchar durante unos años, la que tocaba el grupo de dulzainas acompañante de la cofradía del Cristo de la Luz (recordemos que en el año 2000 dejó de interpretarse). He considerado oportuno incluirla en este epígrafe aunque no corresponde a la misma instrumentación que el resto de las piezas.

De hecho, es la versión que más se aproxima al original porque los instrumentos lo permiten. Presenta la melodía íntegra y la estructura de ocho compases repetidos por pares, diferenciándose sólo en el acompañamiento, que sus intérpretes quisieron hacer algo más variado. Asimismo, la sonoridad difiere de la acostumbrada en ocasiones semejantes, ya que no es común que el himno sea interpretado por este tipo de instrumentos.



Ejemplo 19

Las transcripciones que siguen son dos versiones de la *Marcha Real*. El primer ejemplo (20)⁴⁹ consta de dos frases, **A** y **A'**, de cuatro compases cada una, una de ellas compuesta por dos semifrases dispuestas en estructura pregunta-respuesta, **a1-a2**, y con repetición. La segunda está dividida del mismo modo, cuya semifrase funciona como transición hacia la repetición de la segunda semifrase de **A**, del tal modo que la forma resultante es **a1 a2 a1 a2 a3 a2**. En la interpretación suelen realizarse algunos

⁴⁹ En cierta ocasión los cofrades del Sto. Cristo del Despojo se refirieron a esta pieza como *Himno al Cristo Despojado*, indicando que había sido elaborado y denominado así por un antiguo cabo de banda.

adornos, como floreos en la última parte del segundo compás, o el toque de la tónica aguda en los compases tercero y cuarto (a2).

Ejemplo 20

Ejemplo 21

Y el ejemplo 21 es un modo de interpretación algo más adornada de la *Marcha*, precedida por el toque de atención. La estructura es similar a la anterior pero sin repetición de la primera sección. Como se observa, la ornamentación se sitúa en las dos partes finales de compás de los incisos **a1** y **a3**; el resto, en este caso, permanece invariable. La secuencia rítmica que aparece al final es el acompañamiento de la percusión a dos voces, solista en la parte superior y tambores en la línea inferior.

4. 2. 5. 3. 2. Marchas militares

Desde mediados de los años 30 hasta los 90 del siglo XX, las marchas militares constituyeron el grupo de repertorio más abundante en la escena procesional. Las piezas eran propias de la *marcha ordinaria* (rápida) y de la *marcha lenta* (en este contexto *de procesión*) pero con la adaptación al entorno cofrade muchas de ellas se utilizaron indistintamente para ambas funciones, simplemente modificando la velocidad según el momento.

La trayectoria de estas marchas es, pues, larga. Debido a la transmisión oral se ha perdido el conocimiento de los títulos y la autoría de las piezas pero normalmente no se concede importancia a estos aspectos. Por otra parte, los procesos de fragmentación y amalgama de obras y las adiciones de la creación popular causan sucesivas y constantes variaciones. Esto hace que la identificación de las piezas originales sea difícil, a veces ni siquiera es posible.

Las bandas se refieren a ellas de manera genérica como “las militares” o “las aprendidas”.⁵⁰ En algún caso los que tienen más experiencia musical -y militar- pueden identificarlas por haber escuchado cierta pieza, o una similar, en algún acto castrense (como una jura de bandera, por ejemplo) pero sin que puedan asegurarlo, mucho menos habida cuenta de los cambios que han ido experimentando estas piezas con el paso del tiempo. Por eso los nombres que utilizan para su denominación (probablemente alguno proceda también de su uso en el Ejército) son invenciones muy

⁵⁰ Han utilizado estos términos cuando me explicaban a mí los tipos de repertorio que interpretan, pero entre ellos usan los nombres que aparecen un poco más adelante en el texto.

curiosas, basadas en la semejanza rítmica de la marcha con la prosodia del título otorgado, o melódica con obras conocidas: “El chato de la nariz”, “Ya murió Felipe”, “Los pitufos”, “Cómo quieres Lola”, “No comerás patatas”, “Ya se han casao” y otros tantos. Alguna banda conserva como marcha ordinaria “El patio de mi casa”, originalmente militar (toque de diana) que pasó al folklore infantil con ese título.

Marcha ordinaria

Presento una serie de marchas de incorporación a la procesión, las interpretadas en el trayecto desde la sede de la cofradía hasta el lugar de partida del cortejo, y del mismo modo al regresar a la sede una vez finalizada aquélla. Las bandas avanzan entonces en *marcha ordinaria*, lo que significa que el *tempo* es rápido, equivalente a un valor aproximado de metrónomo de negra 108, en compás de cuatro por cuatro. En estas ocasiones se hace más evidente el carácter militar de la música de Semana Santa. La dinámica fuerte y enérgica es la que corresponde a este tipo de marchas.

Estas piezas se incluyen en el grupo que las bandas denominaron como “aprendidas” o “militares”, para referirse a las marchas que tradicionalmente se escuchaban en Valladolid. Ahora, como ya he indicado, también suelen ser calificadas como “castellanas” (por oposición a las “sevillanas”) e incluso “tradicionales”, en los contextos en los que se consideran de ese modo.

El ejemplo 22 consta de dos frases, **A** y **B**, de cuatro compases con repetición cada una, organizadas en estructura binaria **A A B B**. La melodía, a dos voces, está construida solamente con los sonidos de la tríada mayor: do, mi y sol, con sonidos o motivos muy breves, reiterados, en sentido ascendente de la tónica a la dominante, salvo la voz superior en los finales, que descansa en el tercer grado. El acompañamiento rítmico es el mismo para las dos frases, el esquema básico ordenado en secuencias de cuatro compases en las que el último presenta una variación de efecto conclusivo, acentuando el movimiento cadencial V-I de las cornetas.

A continuación he transcrito un fragmento de la improvisación del cabo de tambores. Se puede observar que se trata de la repetición de un único motivo, muy apropiado al carácter de la marcha, que inmediatamente se asimila al ritmo básico del resto.

The image shows a musical score for a drum solo. It consists of a melody line on a treble clef staff and a drum part on a bass clef staff. The melody is in common time (C) and features a repeating rhythmic motif. The drum part is also in common time and features a repeating rhythmic motif. The score is divided into measures, with measures 9, 14, and 18 explicitly labeled. The drum part ends with the word "Segue" (Follows).

Ejemplo 22

El ejemplo 23 comienza con la “marca” que efectúa el cabo de cornetas indicando la marcha que se va a interpretar, y unos compases de percusión previos a la misma. Ésta se presenta en un periodo con repetición, constituido por tres incisos: **A** **A'** **B**. Cada uno de éstos consta de cinco compases y tiene comienzo en anacrusa. Podría considerarse que forman una estructura pregunta-respuesta en la que **A** y **A'**, semejantes con ligeras variaciones rítmicas y finales suspensivos, constituyen una doble pregunta, y **B** funciona como respuesta y conclusión, con elementos en común pero con carácter algo distinto dado por el movimiento por grados conjuntos y el final en tónica.

Sus características melódicas coinciden con las de la pieza anterior, como se puede observar: predominio del perfil ascendente y del movimiento de tónica a dominante, reiteración de sonidos que contribuye a marcar el ritmo. También utiliza casi exclusivamente la tríada mayor. En este caso toda la marcha está interpretada al unísono, salvo los finales de la parte **B** en que el conjunto se divide en dos voces para reforzar la cadencia.

Marca

The musical score for 'Marca' is written in a single melodic line on a treble clef staff. It is in 2/4 time. The piece consists of 24 measures. The first staff contains measures 1-7. The second staff, starting at measure 8, contains measures 8-13. The third staff, starting at measure 14, contains measures 14-19. The fourth staff, starting at measure 20, contains measures 20-24. The final two measures (23 and 24) are marked as first and second endings, respectively.

Ejemplo 23

En el ejemplo 24 el pulso está muy marcado por el propio ritmo, como sucedía en la pieza anterior, pero la interpretación en este caso es además más viva y dinámica. Consta de dos secciones organizadas en estructura ternaria **A A B B A**. La frase **A** consta de ocho compases divididos en dos semifrases, y está interpretada a dos voces simultáneas; de ellas la segunda tiene un movimiento muy limitado, de tónica a dominante y al contrario, como es común, por otra parte. La repetición muestra una ligera variación para enlazar con la sección **B**, de diez compases, mediante elisión; las dos voces ahora se alternan. Esta sección, de la que forma parte el último compás de la anterior, está estructurada en forma pregunta-respuesta, con ésta ampliada.

Ejemplo 24

Esta curiosa pieza (ejemplo 25) se interpreta también en contexto de acceso o regreso de procesión. Consta de dos secciones en disposición ternaria **A A B A A** y finaliza con una coda conclusiva de dos compases. Esta coda es un elemento típico de las marchas militares, que en Valladolid se añade a todo tipo de piezas y de la que cada banda posee su propia versión. En realidad es un elemento redundante en la mayor parte de los casos ya que se suele añadir a la pieza ya terminada, que contiene su propia cadencia.

La primera frase presenta las esperadas características de este tipo de marchas, de estilo militar con ritmo muy marcado y en do mayor con melodía construida sobre las notas del acorde, al unísono con desdoble de voces en la cadencia.

La segunda parte, sin embargo, es un claro ejemplo de adición de una marcha de estilo andaluz con los rasgos propios de las adaptaciones que se escuchaban en Valladolid en la época inicial de su incorporación. Éstas están determinadas por las

limitaciones del instrumento tanto como por la práctica, experiencia y gusto musical de los intérpretes, y sobre todo por la finalidad de la ejecución. Presenta ambigüedad entre do mayor, con la ejecución de motivos melódicos como los ya indicados, y fa menor, con la aparición de la bemol y la cadencia V-I, pero de tal modo que no se establece claramente la tonalidad. Concluye la pieza con la vuelta a la sección A. La yuxtaposición de fragmentos de distinto carácter es práctica habitual, pero es extraño que se haga en las piezas de marcha ordinaria, de *tempo* ágil, porque en este contexto las marchas andaluzas pierden su sentido, tal vez por eso es inevitable aminorar la velocidad en la segunda sección, como de hecho sucede.



Ejemplo 25

Marcha de procesión

En la puesta en escena el acompañamiento musical se torna más pausado. Las piezas procesionales se distinguen de las de marcha ordinaria principalmente en el *tempo* empleado en su interpretación. Aunque existen obras específicas para ambas situaciones, algunas se utilizan indistintamente puesto que el carácter grave del ambiente, que se pretende intensificar con la música, se consigue a veces simplemente con la modificación de la velocidad de las marchas. Ésta es ahora lenta, correspondiente aproximadamente a un valor metronómico de negra 50.

En este apartado ofrezco una muestra de las diversas formas presentes en los desfiles, desde las antiguas estructuras modulares hasta las composiciones actuales, sobre los estilos tradicionales o de nueva creación. Aparecen igualmente en los ejemplos los contenidos de variada procedencia ya mencionados: cantos religiosos, piezas clásicas y del ámbito popular.

Con el término “clásicas” me refiero a las obras de música académica, como la célebre *Marcha Triunfal* de *Aida* de Verdi o la *Oda a la Alegría* de la Novena Sinfonía de Beethoven. Asimismo se pueden escuchar partes de zarzuela, incluso pasodobles. En general, cualquier tipo de obra, con la adaptación que sea necesaria, puede tener cabida en la procesión siempre que los intérpretes lo consideren oportuno. Si el carácter de la pieza es festivo se reserva para los domingos de Ramos o Pascua, dejando para los días de luto el repertorio que sea o pueda resultar más serio.

Lo que se interpreta en realidad son fragmentos de las melodías más conocidas, ya que se aprenden de oído, y siempre con las limitaciones que impone el instrumento. En todo caso, la costumbre de interpretación de piezas de otros estilos procede también de las bandas del Ejército (no exactamente de cornetas y tambores), en cuyo repertorio eran habituales.

Las adaptaciones instrumentales de cantos religiosos populares se encuentran entre las piezas de ejecución más frecuente. Tienen especial protagonismo las obras populares que se acostumbra a cantar en las procesiones, pero también están presentes otras del ámbito litúrgico, “las de Misa”. Menciono asimismo en este grupo la conocida *Saeta* (J. M. Serrat - A. Machado), una obra de inspiración religiosa que tiene su origen en un entorno bien distinto y que ha calado extraordinariamente en la Semana Santa.

El primer fragmento de este grupo (Ejemplo 26) ilustra el modo de organización de las marchas en la procesión. Se trata de la yuxtaposición de una serie de piezas que se interpretan sin solución de continuidad, formando una unidad. Este tipo de agrupaciones se decide de antemano y la estructura se interpreta siempre de la misma manera, si bien, como indicaba al principio, pueden existir variaciones en el número de repeticiones o en algunos puntos determinados donde el instrumentista decida adornar

o simplemente modificar la melodía. En este caso las variaciones aparecen señaladas al final.

Como indiqué en párrafos precedentes, este modo de diseño formal podría asimilarse a la organización en módulos que describe Giuriati (1985), las piezas son independientes entre sí y la forma general puede ampliarse y reducirse según se acuerde entre los instrumentistas. De la misma manera cualquiera de los módulos puede formar parte de otra estructura similar o interpretarse aislado.

La estructura que presento aquí consta de tres módulos. El primero de ellos es la primera frase de *Saeta*, del cantautor catalán Joan Manuel Serrat compuesta sobre poema de Antonio Machado. Esta obra ha adquirido una gran popularidad en el ámbito de la Semana Santa y el arreglo efectuado por Guillermo Fernández Ríos se encuentra en el repertorio de las bandas de toda España.⁵¹ El siguiente módulo está basado en *Pescador de hombres*, de Cesáreo Gabaráin (más conocida por el primer verso del texto: “Tú has venido a la orilla”), pieza del repertorio religioso para las celebraciones litúrgicas que estuvo muy en boga en los años 70. El tercer módulo, que constituye la sección más amplia, es una de las tradicionales marchas militares.

⁵¹ Efectivamente, se trata de una pieza muy arraigada., de la que existen múltiples adaptaciones. Elegí *Saeta* para presentarla como ejemplo porque considero que es significativa en este contexto y así lo han manifestado también los protagonistas. Aquí he recogido una serie de versiones, antiguas y actuales, elaboradas e interpretadas por las bandas de cornetas y tambores de las cofradías vallisoletanas.

Musical score for guitar, measures 16-42. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingering numbers (7, 3, 4). The piece concludes with a double bar line at measure 42.

Measures 16-20: Includes a triplet of eighth notes and a slur over a quarter note.

Measures 21-24: Includes a triplet of eighth notes and a slur over a quarter note.

Measures 25-28: Includes a triplet of eighth notes and a slur over a quarter note.

Measures 29-31: Includes a triplet of eighth notes and a slur over a quarter note.

Measures 32-34: Includes a triplet of eighth notes and a slur over a quarter note.

Measures 35-38: Includes a triplet of eighth notes and a slur over a quarter note.

Measures 39-41: Includes a triplet of eighth notes and a slur over a quarter note.

Measure 42: Includes a triplet of eighth notes and a slur over a quarter note.

(1)

(2)

(3)

(4)

Ejemplo 26

Saeta es una obra contemporánea de autor, pero posee el carácter de una saeta popular. Compuesta en modo menor, con perfil ondulante y floreos alrededor de algunas notas, se asemeja al estilo adornado y al sentimiento del canto andaluz al que se refiere su título. La versión que se puede observar en esta ocasión muestra una serie de adaptaciones impuestas por los instrumentos y derivadas de la creatividad de los intérpretes. Las características de la gama que emiten las cornetas, do mayor con los grados sexto y séptimo alterados descendientemente, permiten asimilar la melodía al modo menor aunque algunos sonidos de la original deben ser sustituidos. Abundan los motivos rítmicos de figuras breves con puntillo, que dan mayor énfasis a la expresión (aunque se apartan de la pieza original) junto a valores largos dando sensación de alternancia entre agitación y calma.

Este primer módulo (*Saeta*) se presenta en 12 compases dispuestos en tres incisos de cuatro, los dos primeros suspensivos y conclusivo el tercero, con elementos en común: comienzan del mismo modo, con un ascenso de la tónica al sexto grado, su perfil es ondulante evolucionando por grados conjuntos. He reflejado en la

transcripción un fallo en la interpretación que registré, concretamente en la nota que debía ser la más aguda (y por lo tanto de más difícil ejecución); el instrumentista esperó hasta el final del compás y reanudó la marcha en el siguiente.⁵²

El segundo módulo está organizado también en tres partes, de seis, cuatro y cuatro compases respectivamente, **A B B'**, repetición ornamentada de **B** y con carácter cadencial. La primera es de comienzo tético y las dos segundas en anacrusa destacando también como elemento rítmico característico la presencia de figuración irregular: tresillos en contexto binario. La melodía original en do mayor se observa aquí igualmente adaptada, con presencia de los grados sexto y séptimo descendentes pero también, como indiqué anteriormente, con otras modificaciones introducidas por los intérpretes; el perfil melódico es ondulante con predominio del movimiento por grados conjuntos. En esta secuencia se alterna la interpretación monódica con algunos compases polifónicos a dos voces por terceras paralelas.

Una extensa pieza de carácter militar cierra este periodo musical. Se compone de cuatro secciones estructuradas en la forma: **A A B C B B**. La parte **A**, a dos voces, tiene cuatro compases divididos en dos semifrases de cuatro; la primera está construida en progresión y en ella las dos voces intervienen de manera sucesiva, como en diálogo, mientras que en la segunda son paralelas. La repetición de esta frase **A** da paso a **B**, también a dos voces, y también de cuatro compases divididos en dos semifrases, en esta ocasión en estructura pregunta-respuesta. En ambas partes destaca el movimiento de la voz más aguda, de adorno ondulante a modo de floreo sobre las notas características del acorde de do mayor, adorno que varía en las repeticiones, y seguramente en las sucesivas interpretaciones. La parte **C** está construida sobre la repetición de dos motivos melódicos que llamaremos **c1** y **c2**, organizados del siguiente modo: **c1 c1 c2 c2' c1'** (**c2'** por ampliación de **c2**, y **c1'** ligero adorno de **c1**). Está interpretada a solo, con un breve ornamento de una segunda voz en el penúltimo

⁵² En la representación se escucha también cómo otro corneta intenta llenar el vacío, y abandona cuando continúa su compañero. Es frecuente que al menos dos instrumentistas compartan el papel de solista, del mismo modo que en la sección de tambores hay alguien que cumple, junto con el cabo, la función de improvisación.

compás. Se vuelve a la sección **B**, esta vez con repetición, para finalizar con la habitual coda.

En el ejemplo 27 expongo otra versión de una de las piezas anteriores, *Saeta*, seguida de una marcha militar y un fragmento de improvisación. Muestra igualmente una organización modular.

Las diferencias respecto al ejemplo precedente son fundamentalmente rítmicas pero también presenta ligeras variaciones melódicas y de estructura. En este caso es una frase de ocho compases formada por dos semifrases, con la peculiaridad de que el final es suspensivo, en la dominante, para enlazar con la pieza siguiente, cuya forma viene dada por la repetición de una frase anacrúsica de cuatro compases.

La melodía de ésta está formada sobre los sonidos de la tríada de do, como es común en este tipo de repertorio. El perfil es ondulante construido por tres células ascendentes de la tónica a la dominante en la primera semifrase, suspensiva por lo tanto, y de modo similar pero con dos células y final conclusivo la segunda (con breve transición en el paso a la repetición). Presenta la coda típica, que cierra la marcha con el acorde de tónica sin quinta.

The image displays a musical score for Example 27, consisting of six staves of rhythmic notation. The first staff (measures 18-21) features a complex rhythmic pattern with a '3' marking below it. The second staff (measures 22-23) shows a dense, repetitive rhythmic pattern. The third staff (measures 24-25) continues this dense pattern. The fourth staff (measures 26-27) shows a similar dense pattern. The fifth staff (measures 28-31) features a rhythmic pattern with 'x' markings above it. The sixth staff (measures 32-35) shows a rhythmic pattern with 'x' markings and ends with the word 'Sigue'.

Ejemplo 27

La secuencia de percusión muestra motivos de distinto carácter: ritmos a contratiempo en una primera fase, dando la impresión de querer recuperar el protagonismo tras la marcha. Continúa con un espacio medido (fusas) con efecto de redoble concluyendo en la última parte de compás con un cambio de figuración, que junto a los dos compases siguientes hace función de nexo con la sección consecutiva, la repetición de un esquema en los que se alterna el timbre del parche con el de las baquetas entrechocadas.

The musical score for Example 28 is organized into three systems. The first system includes parts for Llavés (Trumpets), Requint/Bajos (Saxophones/Baritone), and I.L. (I.L. II.). The second system includes parts for L.L. (Trumpets), R.B. (Saxophones/Baritone), and I.L. (I.L. II.). The third system includes parts for L.L. (Trumpets), R.B. (Saxophones/Baritone), and I.L. (I.L. II.). The score features various musical notations, including treble clefs, time signatures, and dynamic markings such as 'D.C. con repeticiones' and 'CODA'. It also includes first and second endings and a coda section.

Ejemplo 28

Esta pieza (28) es un ejemplo de los primeros cambios experimentados en el estilo de las marchas militares, una adaptación que realizó Antonio Campomanes en los años 90 que contiene, asimismo, elementos procedentes de la obra *Saeta*. Se puede destacar la organización a tres voces, que demuestra el interés de su autor en el enriquecimiento armónico de estas obras.

Las características musicales son en esencia las mismas de las piezas del estilo: en do mayor con el sexto grado alterado, melodía basada en los sonidos del acorde, estructuras pregunta-respuesta (frases repetidas con ligeras modificaciones), así como la conclusión con la coda habitual, que en su caso denominan "final". La introducción

de la primera frase de *Saeta* de Serrat, se produce en esta ocasión con variantes rítmicas (protagonizadas por elementos sincopados) muy expresivas.

Guión en Do

SAETA

Arr. Miguel Repiso

(Marcha lenta)

The musical score is written for four instruments: Corneta 1ª, Corneta 2ª, Corneta 3ª, and Trompeta/Fliscorno. It is in the key of D major and common time. The score is divided into three systems. The first system contains measures 1 through 6. The second system starts at measure 7 with a 'FIN (Solo)' section, where the first staff has a melodic line and the other three staves provide harmonic support. The third system starts at measure 13 with a 'D.C. a FIN' section, featuring a repeat sign and a second ending. The Trompeta/Fliscorno part consists of block chords throughout.

Ejemplo 29

Para completar esta serie de marchas que toman como base *Saeta*, incluyo una versión reciente, de los últimos años, elaborada por Miguel Repiso (ejemplo 29). Las variantes de ésta respecto a la anterior son mínimas: algunos elementos rítmicos, y la adición de un acompañamiento armónico a la frase que en aquélla se interpretaba a solo. Se observa incluso que la organización modular de ambos ejemplos está formada por las mismas secciones: la misma marcha militar con repetición y el fragmento de la obra de Serrat organizado en pregunta-respuesta. En el arreglo de Campomanes se añade la repetición de la pieza militar, constituyendo una macroestructura ternaria. Esto no aparece expreso en la partitura de Repiso, lo cual no impide que la interpretación pueda llevarse a cabo de idéntica manera. Por otra parte, la distribución de voces contempla también la presencia de instrumentos nuevos (trompeta, fliscorno), elementos asimilados del estilo de marchas procesionales de Andalucía.

La *Marcha de Aida* (Ejemplo 30) es una de las piezas clásicas habituales. Las variantes rítmicas y melódicas que presenta respecto al original se deben tanto al aprendizaje oral como a las posibilidades de los instrumentos y a la experiencia de los intérpretes, por lo que contiene elementos típicos de las marchas militares, tales como la repetición de notas y la insistencia sobre el arpeggio. Esta es una de las versiones que se pueden oír en la procesión. Junto a ella incluyo el fragmento inicial de la marcha de Verdi en reducción para piano.

Reproduzco también uno de los modos de introducción de las marchas. El cabo de cornetas hace sonar la *marca*, tras dos compases de ritmo básico todos los tambores tocan la siguiente fórmula de seis tiempos, cuya conclusión coincide con la anacrusa de la marcha.

Musical score for Ejemplo 30, consisting of five staves of treble clef music. The first staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a quarter rest, a half rest, and a quarter rest. The second staff contains a continuous sequence of eighth notes with triplets. The third staff continues with eighth notes and triplets, including a measure with a dotted quarter note. The fourth staff features eighth notes and triplets, with a measure containing a quarter note and a triplet of eighth notes. The fifth staff concludes with eighth notes and triplets, ending with a double bar line.

Ejemplo 30

Aida

Musical score for Ejemplo 31, featuring piano and vocal staves. The piano part is in the bass clef, and the vocal part is in the treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piano part includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The vocal part includes a triplet of eighth notes and a slur over a phrase. The score concludes with a double bar line.

Ejemplo 31

El tema, en la bemol mayor en la partitura original, se presenta en la marcha procesional en do mayor y con algunas modificaciones: el perfil melódico se mantiene pero varían los intervalos; en este caso, tal como viene siendo habitual, las notas del acorde forman básicamente la melodía. En cuanto al ritmo, la interpretación de esta banda aglutina en una sola voz el resultante de las diferentes partes, según se puede observar en la versión de piano (Ejemplo 31).

En esta ocasión la marcha se expone en quince compases organizados en tres secciones de seis, tres y seis compases respectivamente, en forma **A B A'**. **A** se divide en dos semifrases en estructura pregunta-respuesta, la primera suspensiva sobre la dominante y la segunda conclusiva sobre la tónica. La parte **B** hace función de transición o puente hacia **A'**. En realidad la única diferencia entre **A** y **A'** es la supresión en ésta del encabezamiento de la primera, de ahí que el final se complete con un compás de dos por cuatro, sin que suponga desplazamiento rítmico respecto a ella. Esta leve variación es imperceptible a los oídos del público, como lo es para los propios intérpretes, quienes al aprenderlo no se plantean que sea necesario observar estrictamente la métrica del original, y lo mismo sucede con las otras diferencias melódicas y rítmicas. De hecho, para ellos, el original es lo que aprenden.

La marcha finaliza con una nueva versión de la coda típica, que se caracteriza ahora por terminar con floreo alrededor del tercer grado y concluir en éste. El último acorde de tónica, cadencial, se presenta en su forma más reducida.

Continúo con la exposición de una estructura completa (Ejemplo 32) que comprende: marca, percusión de transición a la marcha, marcha con el acompañamiento rítmico de la improvisación de caja, coda, e improvisación posterior.

En este caso, sigue a la breve marca melódica una secuencia de tambores en dos partes, la primera de tres compases a dos voces que confluyen en una en el compás de dos por cuatro, tras el cual la segunda parte de cinco compases de tambores al unísono da paso al inicio en anacrusa de la marcha.

The image displays a musical score for guitar, consisting of six systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a guitar-specific staff (likely representing the fretboard). The score is written in common time (C) and features a key signature of one flat (B-flat). The first system begins with a treble clef staff containing a few notes, followed by a guitar staff with a series of eighth notes and triplets. The second system continues the guitar staff with a dense sequence of triplets. The third system shows the treble clef staff with a melodic line and the guitar staff with triplets. The fourth system continues the melodic line in the treble clef and the rhythmic accompaniment in the guitar staff. The fifth system shows the treble clef staff with a melodic line and the guitar staff with triplets. The sixth system continues the melodic line in the treble clef and the rhythmic accompaniment in the guitar staff. The score is marked with measure numbers 6, 10, 13, and 16. The guitar staff includes numerous triplets and eighth notes, indicating a complex rhythmic pattern.

This musical score is a guitar practice piece consisting of seven systems of music. Each system includes a treble clef staff and a guitar-specific staff. The piece is divided into measures 19 through 35. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Triplet markings (the number '3') are used above several groups of notes in measures 19, 22, 25, 28, 31, 33, and 35. The guitar staff uses standard notation, including stems, beams, and slurs, to indicate fingerings and articulation. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 35.

38

41

44

Sigue

Ejemplo 32

La pieza consta de dieciséis compases organizados en dos secciones de ocho, A y A', sólo diferenciadas en el final. Del mismo modo la estructura de A está constituida por repeticiones: dos frases divididas en dos semifrases iguales: a1 a1 a2 a2. Todas ellas tienen comienzo anacrúsico. Está interpretada en dos grupos, por un lado dos cornetas solistas y por otro el resto del conjunto, que sólo interviene en la primera frase (a1). Las dos cornetas dan réplica polifónica, por terceras paralelas, a la exposición de un único motivo por parte del *tutti*, y realizan también un pequeño dibujo imitativo. El movimiento melódico del *tutti* es ascendente y basado en el arpeggio de do mayor, mientras que el de los solistas es ondulante por grados conjuntos. Una vez más aparece el tercer tipo de escala mayor en la voz más aguda, así como la coda con la que concluye la marcha.

El acompañamiento de percusión que he transcrito alterna siempre un compás en ritmo básico con otro improvisado; éstos son todos diferentes pero comparten un elemento común: el motivo rítmico de la tercera parte del compás. En la improvisación que sigue los motivos son muy variados, sólo se encuentra una breve secuencia de tres compases iguales, otros tantos aislados en los que se repite la misma célula, salvo en la última parte del compás, y una cierta abundancia de motivos ternarios.

En el próximo ejemplo (33) un amplio fragmento de percusión anticipa la marcha. Lo característico en esta improvisación es una notable frecuencia del motivo de cuatro semicorcheas, con o sin redoble. Cuando éste aparece se alterna cada dos notas, ya sea reiterado a lo largo de todo el compás o en combinación con otros motivos. El uso del redoble es periódico: en secciones consecutivas vemos que varía desde una presencia abundante a esporádica, después desaparece y vuelve a ser esporádico hasta el inicio de la marcha. Se observa también la construcción de compases elaborados sobre la repetición de una misma célula, a veces con variantes en alguna parte del compás, normalmente cuarta o tercera y cuarta.

La improvisación realizada mientras suena la marcha muestra rasgos similares a los mencionados más arriba, pero en esta ocasión se presenta alternando con el ritmo básico en secuencias de dos compases. Estas secuencias rítmicas coinciden con la interpretación, también alterna, de la melodía que ejecutan las cornetas, bajos (ritmo improvisado en la percusión) y llaves (ritmo base) respectivamente.

La estructura de la marcha es de enorme simplicidad: **A A'**, dos secciones de ocho compases formadas por la doble exposición de una frase de cuatro, dividida a su vez en dos semifrases en forma pregunta-respuesta. La modificación de **A'** respecto a **A** consiste en la variación melódica del motivo inicial, que en la primera sección se extiende una octava (de dominante a dominante) y en la segunda el ámbito se reduce a una cuarta (de dominante a tónica); en ambos casos el ritmo y el perfil ascendente permanecen invariables. Los otros dos motivos que encontramos, compases segundo y cuarto de la primera frase, que se repiten posteriormente, son muy similares: descenso del tercer grado a la tónica con movimiento ondulante por grados, en sentido descendente en el primer caso y ascendente en el segundo.

La estructura que sigue es otro ejemplo (34) del modo de organización en la interpretación de marchas. Aquí los dos módulos que se exponen (34 a y 34 b) están separados por un fragmento de improvisación. A ambos precede su marca correspondiente y comienzan cuatro compases después de ésta, tiempo también de improvisación, no de fórmulas fijas como veíamos en otros casos.

The image displays a musical score for guitar, written in common time (C). The score consists of ten staves, each beginning with a measure number on the left. The notation is highly rhythmic, primarily using sixteenth notes. The first staff starts with a common time signature 'C'. The second staff is marked with a '4' above the first measure. The third staff is marked with a '7' above the first measure. The fourth staff is marked with an '11' above the first measure. The fifth staff is marked with a '15' above the first measure. The sixth staff is marked with an '18' above the first measure. The seventh staff is marked with a '22' above the first measure. The eighth staff is marked with a '26' above the first measure. The ninth staff is marked with a '30' above the first measure. The tenth staff is marked with a '33' above the first measure. The notation includes various rhythmic ornaments such as slurs, accents (marked with a double tilde symbol), and ties. The overall pattern is a complex, repetitive sequence of sixteenth notes, often grouped in pairs or fours, with some variations in the later staves.

The musical score for Example 33 is presented in two systems, each with a piano (piano) part on a grand staff and a violin part on a single staff. The piano part consists of a continuous stream of sixteenth notes, often grouped in pairs or fours, with some trills indicated by double wavy lines. The violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and trills. The score is divided into measures, with measure numbers 40, 43, 47, 51, 55, and 59 marked at the beginning of their respective systems. The time signature is common time (C), and there is a key signature change to 2/4 time at measure 43. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Ejemplo 33

El primer módulo (34 a), a dos voces, se compone de quince compases estructurados como sigue: **Introducción A B**, introducción de dos compases en ritmo tético que dan paso a la primera frase, anacrúsica, de ocho compases, en realidad repetición de cuatro divididos en dos semifrases que constituyen una forma pregunta-respuesta; sigue la segunda frase, tética, de cuatro compases (es en realidad repetición de dos) concluyendo con una nueva versión de la coda típica, ahora muy simplificada e interpretada por las dos voces a contratiempo.

Destaca en este módulo el contraste rítmico entre las dos partes: la primera con motivos en anacrusa muy breve y movimiento isorrítmico de las dos voces; la segunda con motivos téticos y, al igual que en la coda, movimiento a contratiempo.

The image displays a musical score for two voices, organized into two systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system covers measures 1 through 4. The second system covers measures 5 through 8. The notation includes various rhythmic values, rests, and accidentals, illustrating the complex rhythmic interplay between the two parts.

The image displays a musical score for guitar, labeled 'Ejemplo 34 a'. It consists of five systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The systems are numbered 10, 12, 14, 17, and 19. The music is written in a style that suggests a complex rhythmic pattern, possibly a 7/8 or 9/8 time signature, given the presence of eighth and sixteenth notes and rests. The bass staff features a consistent rhythmic accompaniment of eighth notes, while the treble staff contains more varied melodic and harmonic lines, including chords and single notes. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Ejemplo 34 a

The musical score for 'Ejemplo 34 b' is presented in a system of two staves. The upper staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature (C). The lower staff is a single bass clef staff. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 4, 8, 17, 22, 26, 30, and 32 indicated at the beginning of their respective lines. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and a final flourish in the lower staff.

Ejemplo 34 b

Como indicaba, una secuencia de ritmo improvisado enlaza con el módulo siguiente (Ejemplo 34 b). El ritmo se caracteriza ahora por la alternancia tímbrica entre el parche y el aro metálico de la caja y por la presencia de motivos sincopados. El módulo presenta la siguiente estructura **A B A' C A''**. **A** consta de cuatro compases dispuestos en forma pregunta-respuesta; **B** está construida mediante la repetición variada de un motivo melódico-rítmico inicial; y **C** es una frase prestada de una marcha andaluza, estructurada también en pregunta-respuesta. **A'** y **A''** son obviamente variaciones de **A**. Destaca la extraordinaria abundancia de motivos con puntillo, al igual que en el módulo anterior (34 a).

La repetición y variación de motivos melódico-rítmicos que se encuentran en otras piezas, es también la base de esta breve marcha de estructura ternaria con repetición de las dos primeras secciones: **A A B B C** (Ejemplo 35).

La parte **A** está formada por una frase de cuatro compases divididos en dos semifrases en estructura pregunta-respuesta, en realidad originada por la triple repetición de un motivo variado, con su conclusión, que representaré como **a1 a1' a1 a2** (**a1'** es una mínima variación por inversión del orden de sonidos). El motivo **a1** se caracteriza por la presencia contrastante de figuración con doble puntillo en posición inicial y con movimiento de cuarta ascendente, frente al puntillo simple en la tercera parte del compás uniendo sonidos por grados. El doble puntillo acentúa el impulso ascendente y a la vez el carácter militar, del mismo modo que la reiteración de un mismo sonido y el dibujo melódico sobre el arpeggio de do mayor, que aparecen en las secciones siguientes.

La sección **B**, de tres compases, presenta un nuevo motivo que también se repite, y se cierra con el mismo motivo conclusivo de la sección anterior: **b1 b1 a2**. Finalmente, antes de la coda, en los cuatro compases de **C**, organizados asimismo en estructura pregunta-respuesta, aparecen nuevamente motivos anteriores, variaciones de **b1** (ahora ascendente) y de **a2** (una tercera más agudo y algo más adornado, en contexto cadencial): **b1' c1 b1' a2'**.



Ejemplo 35

La pieza siguiente (Ejemplo 36) presenta una forma ternaria repetida: **A B A A B A**. La primera frase está interpretada a dos voces homofónicas, es de cuatro compases con estructura pregunta-respuesta y en progresión (la segunda semifrase en segunda descendente), suspensiva en la dominante y conclusiva en la tónica respectivamente. Melódicamente se caracteriza por la reiteración de notas, con algunos floreos. La parte **B**, a solo, es de perfil ondulante y avanza por grados conjuntos en sentido descendente. Sus rasgos rítmicos le dan una gran expresividad: motivos acéfalos, grupos ternarios y variantes, células de valores muy breves con puntillo. Como es habitual está en do mayor con los grados sexto y séptimo rebajados.

El ejemplo 37 es una marcha de dos secciones, de ocho y cuatro compases respectivamente, estos últimos en estructura pregunta-respuesta, que se organizan en forma tripartita **A B A** con introducción de dos compases. Como en otras piezas, encontramos que en la primera parte las dos voces evolucionan simultáneamente mientras que en la segunda lo hacen alternativamente partes a solo y partes a dos voces. Destaca rítmicamente la figuración con puntillo que agiliza la marcha.

Musical score for Ejemplo 36, consisting of five staves of music in C major, 4/4 time. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The first staff is the main melody, the second and fourth staves are bass lines, and the third and fifth staves are additional melodic lines. Measure numbers 5, 9, 13, and 17 are indicated at the start of their respective staves.

Ejemplo 36

Musical score for Ejemplo 37, consisting of three staves of music in C major, 4/4 time. The first staff is the main melody, the second staff is a bass line, and the third staff is an additional melodic line. The score concludes with a double bar line and the word "Fine" written above the final measure. Measure numbers 6 and 11 are indicated at the start of their respective staves.

Ejemplo 37

Y para cerrar este grupo de piezas presento otro de los arreglos de las antiguas marchas militares elaborado también por Antonio Campomanes. La marcha (Ejemplo 38) muestra un expresivo juego rítmico entre las voces y contiene, por otra parte, los elementos y características típicos: la marca, que coincide con el primer compás de la melodía, el segundo tipo de escala de do mayor (con el sexto grado alterado), organización en estructuras pregunta-respuesta y la coda (aquí denominada final, como ya señalé anteriormente).

The musical score for 'Ejemplo 38' is presented in four systems. The first system shows the vocal parts (I. laves and Requint. Bajos) and the piano accompaniment (LL., R., B.). The 'MARCA' section is marked at the beginning. The second system continues the vocal and piano parts, with a '2ª vez' (second time) marking. The third system features a '1ª vez' (first time) and '2ª vez' marking, indicating a first and second ending. The fourth system concludes with a 'CODA' section, marked with a '3' (triple), and ends with a final cadence.

Ejemplo 38

4. 2. 4. 3. 3. Marchas de estilo andaluz

El estilo de obras más extendido actualmente en Valladolid es el de marchas procesionales que proviene de Andalucía, representado por la Banda de la Policía Armada de Sevilla, ya descrito.⁵³

Las marchas andaluzas poseen rasgos propios que las diferencian de las antiguas militares, sobre todo en cuanto a instrumentación, armonía y textura. En el contexto musical de la procesión vallisoletana estas características se mantienen o modifican, en mayor o menor medida, según el momento y las condiciones de las bandas. Estas piezas comenzaron a integrarse en el repertorio de las bandas normalmente como parte del conjunto del mismo, en convivencia con lo que se interpretaba hasta entonces. De modo que era frecuente escuchar segmentos sucesivos de los dos estilos, militar y sevillano, como parte de la misma macroestructura, en la organización típica de la música de procesión en Valladolid. En cambio, algunas bandas, como hemos visto, han adoptado este estilo como repertorio único, desterrando el anterior.

Incluyo una versión de una de las primeras marchas andaluzas que se escucharon en Valladolid: *Requiem*,⁵⁴ de Bienvenido Puelles (Ejemplo 39). La mayoría de las bandas la tienen en repertorio y, en su momento, fue una de las más escuchadas. Presento aquí la secuencia completa de interpretación: marca, percusión intermedia y la propia marcha con el acompañamiento rítmico por parte de toda la sección de tambores. Se observará que las cuatro voces iniciales se han reducido a dos; de éstas, la segunda sólo interviene al principio, en finales de frase y en la conclusión de la pieza, de modo que la ejecución es prácticamente a solo. También la parte de percusión está simplificada.

⁵³ Véase el apartado Apuntes históricos, en relación a la música de procesión en Valladolid.

⁵⁴ En el apartado Descripción de casos se muestra un fragmento de la partitura original del autor.

The image displays a musical score for guitar, consisting of five systems of notation. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff containing a few notes, followed by two bass clef staves with complex rhythmic patterns. The second system starts with a measure number '5' and features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a steady rhythmic accompaniment. The third system begins with a measure number '9' and shows a change in the treble clef staff's melody, with the bass clef staff continuing its accompaniment. The fourth system starts with a measure number '13' and features a treble clef staff with a more intricate melodic line, while the bass clef staff maintains its rhythmic support. The fifth and final system begins with a measure number '17' and shows the treble clef staff with a complex, fast-moving melodic passage, accompanied by the bass clef staff's rhythmic pattern.

The image displays a musical score for guitar, labeled 'Ejemplo 39'. It consists of four systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The first system starts at measure 21 and includes a triplet of eighth notes. The second system starts at measure 25. The third system starts at measure 29 and features a prominent melodic line with slurs and accents. The fourth system starts at measure 33 and includes a change in time signature to 2/4. The score is written in a standard musical notation style with various rhythmic values and articulations.

Ejemplo 39

La construcción de la obra está basada en la variación de motivos melódico-rítmicos. Consta de tres partes, **A B C** más coda. En **A** se expone una primera frase que contiene los motivos -los dos primeros compases, el segundo derivado del anterior- que se desarrollan en las dos siguientes, de tal modo que podría resumirse como **a a' a''**. El insistente motivo de semicorcheas y el dibujo ondulante y repetitivo por grados

conjuntos hace que se intensifique la tensión melódica hasta el final de esta sección. La parte **B**, constituida por una sola frase en forma pregunta-respuesta, presenta un nuevo diseño rítmico con puntillo y adorno ternario y contrasta también con la parte anterior ampliando los extremos melódicos; funciona como transición a la sección **C**, cuya organización es similar a la primera, con distinta elaboración de los motivos iniciales, del mismo modo que la coda.

A continuación presento *Sacrificio* (Ejemplo 40), una obra original que se inscribe en este estilo de marchas procesionales. Su autor es Antonio Campomanes y está dedicada a la banda de cornetas y tambores La Sagrada Lanzada (es una de las primeras obras propias que se incorporaron al repertorio de la misma). Tiene, además, un especial significado, al haber sido escrita en un momento delicado de la trayectoria de la banda.

La organización de la marcha responde a la instrumentación habitual en este tipo de formaciones, en cinco voces. Se trata de una obra en tonalidad menor (fa menor), predominantemente homofónica, en la que, junto a los pasajes de carácter acordal típicos del estilo, se otorga protagonismo a los motivos puramente melódicos. Su estructura está formada por tres secciones, contrastantes en sus elementos rítmicos y de textura.

La obra se presenta con una considerable densidad de textura (con *divisi* en todas las partes), que se va diluyendo progresivamente. La primera sección se caracteriza, además, por la abundancia de motivos ternarios. Con la repetición de esta parte se da paso a la siguiente. Aquí la melodía principal, en la voz superior, se construye sobre un mismo esquema rítmico de valores largos en dos compases, que se reproduce en *ostinato*, del mismo modo que el resto de las partes, frente al dinamismo de la voz más grave. La última sección presenta un diálogo melódico entre la primera voz y las dos inferiores, con figuración breve; la característica rítmica ahora es la presencia de fórmulas acéfalas. En los últimos ocho compases de esta sección vuelven a incorporarse las demás voces, la mayor parte de nuevo en *divisi*, con lo que se recrea la sonoridad del principio. Concluye la obra con una cadencia perfecta, reiterada en una breve coda final en la que se recuperan asimismo los motivos ternarios iniciales.

Sacrificio

The first system of the musical score for 'Sacrificio' consists of five staves. From top to bottom, they are labeled: Corneta 1ª, Corneta 2ª, Corneta 3ª, Trompeta 1ª, and Fliscorno 1ª. The music is in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). Each staff begins with a rest for the first two measures, followed by a dynamic marking of *f* (forte). The Corneta parts feature melodic lines with triplets and slurs. The Trompeta part plays a rhythmic accompaniment of chords with triplets. The Fliscorno part plays a melodic line with triplets.

The second system of the musical score continues the five instruments from the first system. Each staff begins with a measure number '6' in the left margin. The Corneta 1ª staff has a first ending bracket over the final two measures. The Corneta 2ª and 3ª staves also have first ending brackets. The Trompeta 1ª and Fliscorno 1ª staves have first ending brackets and include triplets in their parts.

Musical score system 11-16, consisting of five staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The system begins with a first ending bracket over measures 11-12, with a '2.' above it. Measure 11 contains a triplet of eighth notes. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

Musical score system 17-21, consisting of five staves. The key signature remains three flats and the time signature is 3/4. The system begins with a first ending bracket over measures 17-18, with a '2.' above it. The notation continues with various note values, rests, and accidentals, including a double bar line and repeat sign at the end of the system.

Musical score for measures 23-33, consisting of five staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The dynamic marking *f* (forte) is present below each staff. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests.

Musical score for measures 34-38, consisting of five staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is present below each staff. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests.

The image displays a musical score for 'Ejemplo 40', consisting of two systems of five staves each. The first system begins at measure 39, and the second system begins at measure 44. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The first system features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second, third, and fourth staves of this system. The second system is characterized by triplet patterns, with the number '3' written below groups of three notes in every staff. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth staff in the second system.

Ejemplo 40

4. 2. 5. 4. Otras agrupaciones instrumentales

En este apartado incluyo otros dos ejemplos que, como la inmediatamente anterior, son obras de nueva creación destinadas específicamente a la Semana Santa de Valladolid. Son representativas de diversos estilos y conjuntos instrumentales y cada una de ellas está vinculada de manera especial a una cofradía. En estos casos los autores son también intérpretes de las obras.

La siguiente obra, *Lignum Crucis* (Ejemplo 41), forma parte del repertorio del cuarteto de viento de la cofradía La Sta. Cruz Desnuda. Adjunto en esta ocasión un extracto de los comentarios aportados por el autor, Gustavo Toba. Considero que son suficientemente explicativos respecto a la génesis y características de la pieza y, por otra parte, reflejan con mucha claridad las ideas del autor acerca de la ambientación sonora de las procesiones.

Musicalmente, es una obra realizada para cuarteto de viento, compuesto éste por dos clarinetes, un saxo tenor y un bombardino. La distribución de las voces es la típica de una composición a cuatro: soprano (clarinete 1º), alto (clarinete 2º; aunque de timbre idéntico al primero, la amplia tesitura y extensión sonora tan características de este instrumento, permite la utilización del clarinete para la interpretación de partes intermedias y su apreciación clara en un registro diferenciado), tenor (saxo tenor) y bajo (bombardino, aunque su registro no es completamente característico del de bajo; en la parte solista con una tesitura de barítono).

Esta pieza es una composición realizada para ser interpretada durante el desfile procesional, pero sin ser una marcha procesional con la típica funcionalidad que caracteriza a éstas, ya que no pretende acompañar a ningún grupo escultórico ni marcar el ritmo de carga a los costaleros o cargadores. Simplemente se concibe como un elemento estético más dentro del desfile, quizás con una función de apoyo a lo visual tan presente en otras manifestaciones artísticas actuales como el teatro o el cine, acentuando el momento y contribuyendo a crear esa sensación de paz, de espiritualidad y de reflexión interior que puede caracterizar a una cofradía como la Franciscana.

(...) Se puede afirmar que la misma pretende reflejar una sonoridad que recuerde épocas pasadas, evocando al ambiente monacal tan presente en algunas cofradías zamoranas y, como es más que evidente, en esta vallisoletana. Esta pieza pretende ser reflejo de esa sencillez y de esa espiritualidad propio de lo monacal.

Teniendo en cuenta lo anterior, esta música no pretende ser una copia de la música medieval o gregoriana, porque para ello se podían haber utilizado, con mayor, menor o ningún grado de adaptación, piezas de esa época y estilo. Es una música creada en el

presente, y en ella se pueden reconocer aspectos musicales actuales. Concretamente, esta pieza se ve influenciada, porque así lo está quién la hizo, por los movimientos musicales minimalistas. Esto es evidente en la concreción de los temas melódicos, en la simplicidad armónica, y en la utilización de la repetición y sus variaciones, prácticamente de manera constante. Esta repetición se puede observar en el desarrollo temático, tres partes formales más la repetición de una de ellas, con tres melodías muy similares cuya estructura fundamental se vuelve a repetir dentro de cada una de esas partes.

Formalmente, como ya se ha mencionado, esta compuesta por tres partes diferenciadas, más la repetición final de una de ellas (**A-B-C-B**). Las partes **A** y **C** son a solo, mientras que la parte **B** es interpretada por la totalidad del cuarteto.

Parte A. Solo de bombardino. De todos los instrumentos que componen este “peculiar” cuarteto, es el instrumento quizás más original y novedoso, y el que le proporciona ese timbre tan característico, que une lo lúgubre con lo austero, además del componente visual que añade (creo que esto hay que tenerlo también en cuenta, a veces el público escucha por los ojos). En esta pieza se le intenta dar al bombardino un carácter protagonista, por lo dicho anteriormente, imitando en cierto grado los solos que realiza este instrumento en la procesión de las Capas Pardas de Zamora, tan apreciados allí. (...)

La melodía que posee la parte **A** es muy sencilla, tanto melódica como rítmicamente, imitando en parte el estilo gregoriano. Aunque sí existe una pulsación regular que debe respetarse en la interpretación, ésta no debe ser muy marcada, como si se estuviese cantando un texto sin figuración rítmica, con mayor libertad en el ritmo. La estructura de la melodía es muy regular, con una frase de ocho compases dividida en dos periodos muy similares de cuatro.

Parte B: para ser interpretada por el *tutti*. El peso de la melodía es llevado por el clarinete 1º, en una tesitura aguda, que le proporciona mayor claridad, contrastando un poco con el matiz más oscuro de la parte de solo del bombardino. Esta melodía es también muy regular, una frase de ocho compases dividida en periodos de cuatro, volviéndose a repetir variando el último periodo para darle un carácter conclusivo. Sonoramente, más que una frase que se repite, da la sensación de que son cuatro partes muy similares y con pequeñas variaciones. El resto de voces lleva un acompañamiento homofónico en figuración larga, con una armonía muy simple que intenta buscar un tipo bordón de quintas y octavas: esta parte se inicia con un primer acorde, que en sí no lo es, que está formado solo por dos notas a distancia de quinta, más una tercera a octava de la primera (en la melodía, la nota inicial está distancia de octava de la segunda); en el cuarto compás, final del periodo, se vuelve otra vez a esta disposición, dando la sensación de que realmente se ha realizado un bordón mantenido en los cuatro compases, pero sin tener la monotonía que puede suponer este. El acompañamiento armónico se repite idéntico en los cuatro periodos.

Parte C: esta parte de solo corresponde ahora al saxo tenor, para obtener una variación tímbrica respecto a la primera, y romper así la posible redundancia y monotonía que podría suponer esto, con una nueva melodía muy similar a la primera, con una estructura idéntica. Aquí la melodía es algo más fluida al contener una figuración de menor duración.

Por último se vuelve a repetir la Parte **B**, con un *ritardando* (prácticamente al doble de la figuración) muy marcado al final.

LIGNUM CRUCIS

Guión (Si Bemol)

G. Tobal

1

Clarinete 1º

Clarinete 2º

Saxo Tenor

Bombardino

solo

5

10

tutti

The image displays three systems of musical notation, each consisting of four staves (treble and bass clefs).
- The first system, starting at measure 14, shows a melody in the top staff with eighth and quarter notes, and accompaniment in the other three staves with quarter and eighth notes.
- The second system, starting at measure 18, features a 'solo' section in the third staff with a melodic line, while the other staves are mostly empty.
- The third system, starting at measure 22, shows a melodic line in the third staff with accompaniment in the other staves.

The image shows a musical score for Example 41, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure 26, marked with a box containing the number 26 and the word *tutti*. It features four staves: a vocal line (treble clef) and three instrumental lines (treble, alto, and bass clefs). The vocal line contains a melodic phrase with eighth and quarter notes, followed by a first ending bracket labeled '1.'. The instrumental lines provide harmonic support with various note values. The second system starts at measure 30, marked with a box containing the number 30 and the number 2. It continues the vocal line with a second ending bracket labeled '2.' and the instrumental lines.

Ejemplo 41

Virgen de las Angustias (Ejemplo 42) es el título de la marcha compuesta por Eugenio Gómez para la cofradía de Ntra. Sra. de las Angustias y que interpreta la agrupación que éste dirige, la banda de la Asociación Musical Iscariense. La iniciativa partió del propio autor en reconocimiento a la hermandad, con la que le une una estrecha relación de colaboración. La obra fue escrita en el año 2000 y desde entonces ocupa un lugar preciso en la procesión. Con esta partitura la banda inicia su intervención en el desfile, una vez dispuesto el cortejo fuera de la iglesia y realizados los honores a la imagen principal.

Esta marcha de procesión muestra una textura configurada en tres planos sonoros con funciones propias: graves con papel armónico, voces intermedias en contrapunto con las voces agudas (en acordes o mediante fórmulas melódicas), y éstas, que tienen a su cargo la exposición de la melodía. Esta organización se mantiene en las cuatro secciones en que se articula la obra, con la intervención casi constante del *tutti* de la banda. Solamente la tercera sección rompe el esquema, con la única presencia de una melodía muy enérgica que interpretan en unísono los metales, e imita en contraste la madera.

Se observa una notable claridad melódica: predomina la presentación de los temas en una sola línea, tanto en los principales como en los motivos que actúan como contracanto de aquellos; éstos, por otra parte, están constituidos por un diseño igual que se repite (arpegiado en la segunda sección, floreo por semitono en la cuarta).

Los elementos rítmicos son muy característicos y diversos, apoyando siempre perfectamente el sentido binario de la marcha. Las funciones rítmica y armónica se conjugan en las voces graves con dos manifestaciones de una misma idea: la disposición de los acordes en partes contiguas del compás, primero una nota suelta (que suele ser la fundamental) y a continuación el resto del acorde, aparece primero a contratiempo y posteriormente en síncopas. Asimismo, el motivo acéfalo reiterado en las voces intermedias comprende el compás completo en la segunda parte, mientras que en la cuarta se abrevia a la mitad, marcando así las dos partes del mismo.

La armonía es tonal. La tónica (si bemol) se mantiene a lo largo de toda la obra, presentándose primero en modo menor y cambiando, hasta el final, en la tercera parte, en la que el cambio de modo refuerza el contraste que he indicado anteriormente. Encontramos pequeñas flexiones a la tonalidad de la dominante del modo menor. La última sección finaliza con una cadencia suspensiva en su primera exposición, y con cadencia perfecta en la repetición con que concluye la obra.

Por último, los aspectos dinámicos son en esta marcha muy significativos. A la expresividad que otorgan las características del resto de los parámetros, se suma la utilización del timbre, y la abundancia de indicaciones de articulación, fraseo y cambios en la intensidad, que se muestran como fuertes contrastes o de manera gradual.

Virgen de las Angustias

Marcha de Procesión

Eugenio Gómez García
(2.000)

Guión en Do

$\text{♩} = 108$ **Tutti**

The score is written for piano and maderas. It begins with a tempo of 108 quarter notes per minute and a dynamic of *f* (forte). The piano part consists of three systems of staves. The first system shows the piano accompaniment with a *f* dynamic. The second system introduces the maderas, with the piano part starting at *pp* (pianissimo) and the maderas at *f*. The third system continues the piano accompaniment with various textures and dynamics, including *f* and *pp*. The maderas part continues with a melodic line and rhythmic accompaniment, also featuring *f* dynamics.

2
Madera+Metal

p
Sax Altos + Tenores + Bombardinos

The image displays a musical score for a piano and a saxophone ensemble. The score is organized into four systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs) for the piano and a single staff for the saxophone ensemble. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a steady bass line with chords and arpeggios, while the saxophone part plays a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The first system includes a dynamic marking of *p* and the instrument designation 'Sax Altos + Tenores + Bombardinos'. The score concludes with a final chord in the piano part.

3

The image displays a musical score for piano and brass instruments, consisting of four systems of staves. The first three systems are piano accompaniment, and the fourth system includes parts for brass instruments.

- System 1:** Piano accompaniment. The right hand features a melodic line with a long slur over the first two measures and a fermata. The left hand provides a steady bass line with eighth-note chords.
- System 2:** Piano accompaniment. Similar to the first system, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- System 3:** Piano accompaniment. Similar to the first two systems. At the end of the system, there are two staves for brass instruments: **Tptas+Flis** (Trumpets and Flutes) and **Trombones**. Both parts have a dynamic marking of *f* (forte).
- System 4:** Piano accompaniment. The right hand has a melodic line with accents, and the left hand has a bass line with accents.

4

Madera

p

This system shows the first system of music for the 'Madera' section. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with eighth notes and rests, starting with a dynamic marking of *p*. The bass clef part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Madera 2ª Vez Tutti

p
mf
p

This system shows the second system of music for the 'Madera 2ª Vez Tutti' section. It features a grand staff. The treble clef part has a melodic line with eighth notes and rests, starting with a dynamic marking of *p*. The bass clef part has a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a dynamic marking of *mf*. A double bar line is present, with a dynamic marking of *p* below it.

Simil

This system shows the third system of music for the 'Madera 2ª Vez Tutti' section. It features a grand staff. The treble clef part has a melodic line with eighth notes and rests, starting with a dynamic marking of *mf*. The bass clef part has a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a dynamic marking of *p*. The word 'Simil' is written above the bass clef part.

This system shows the fourth system of music for the 'Madera 2ª Vez Tutti' section. It features a grand staff. The treble clef part has a melodic line with eighth notes and rests, starting with a dynamic marking of *mf*. The bass clef part has a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a dynamic marking of *p*.

5

The musical score is written for piano and consists of four systems, each with three staves (treble, middle, and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The first three systems feature a melodic line in the right hand, often with slurs and ties, and a complex accompaniment in the left hand with many chords and moving lines. The fourth system includes first and second endings. The first ending is marked with *sfz* and the second ending with *p*. There are also dynamic markings like *p* and *sfz* in the bass line of the fourth system.

Ejemplo 42

4. 2. 5. 5. Conclusiones del análisis

De la misma forma que he planteado la organización del punto anterior, voy a referirme en primer lugar a las características de la música tal como estaba configurada en el momento en que daba comienzo el proceso de cambio y posteriormente presentaré las observaciones relativas al panorama sonoro actual.

A la vista de los resultados obtenidos del análisis realizado, se revela la existencia de una serie de características comunes a las piezas que se interpretaban en las procesiones de Semana Santa en Valladolid, por variado que pudiera ser su origen. Esto significa que los modos de interpretación prevalecían por encima de cualquier diferencia estilística y unificaban el repertorio en su conjunto. Así pues, éste era uno de los rasgos principales de la música en cuestión.

En varias ocasiones he mencionado la relación entre la actividad musical de los recorridos improvisatorios italianos analizados por Giuriati (1985) y la de estas procesiones. Y en efecto, es posible establecer paralelismo entre ambos fenómenos musicales, aunque se produzcan en ámbitos de carácter muy distinto.

Me refiero exactamente a la organización modular: como los instrumentistas en aquellos recorridos, las bandas en las procesiones vallisoletanas utilizan un material musical determinado conocido por la mayoría (hoy no podría decirse lo mismo respecto a los repertorios de nueva incorporación, aunque se usan del mismo modo que los tradicionales). Las posibilidades combinatorias del material musical obtienen un rendimiento considerable, mediante el enlace de unidades cuyo orden y disposición en estructuras mayores en este caso no se improvisa sino que se decide previamente, aunque es variable.

La procesión, al contrario que la danza, tiene un itinerario preestablecido, lo que no significa ausencia de interacción entre el desarrollo de aquélla y la actividad musical, aunque cualquier circunstancia “anómala” que requiera algún tipo de adaptación es fácilmente previsible: aumento o reducción de la duración del desfile, necesidad de cambio de marcha lenta a rápida y, al contrario, tiempos de espera sin desplazamiento.

En todo caso, estas situaciones se solucionan con la adición o supresión de unidades o de repeticiones de las mismas, o directamente concluyendo la interpretación de una pieza para comenzar otra distinta si la ocasión obliga a modificar el tipo de marcha, de tal modo que las estructuras se amplían, reducen o cambian según sea necesario; pero al fin y al cabo estos procedimientos -para cuya realización existen códigos de comunicación entre los músicos- constituyen la práctica habitual.

Las unidades -módulos- presentan características musicales (melódicas, rítmicas, armónicas, dinámicas, e incluso formales) similares, y suelen aparecer como elaboraciones distintas de lo que podría considerarse una fuente común que en muchos casos no puede determinarse. Por otra parte, y como indicaba al principio, cualquier estilo que se incorpore sigue el mismo proceso de elaboración, aun manteniendo sus propios rasgos en la medida de lo posible.

La organización formal, pues, ha de considerarse de dos maneras. Por una parte, la estructura global, macroforma, y por otra la estructura individual de las unidades que componen la anterior.

Se define la macroforma como la yuxtaposición de una serie variable de piezas, o módulos, normalmente de diferente carácter, que comienzan con una introducción a la primera de ellas y pueden llevar o no secuencias de improvisación intercaladas. Es frecuente que cada uno de los módulos presente repetición, pero no siempre se ejecutan del mismo modo. Asimismo, éstos pueden interpretarse aislados, de manera independiente, en cuyo caso se contemplan como microforma.

En este tipo de estructuras existen dos elementos formales característicos heredados de la música militar. Uno de ellos es la introducción a la primera unidad, a la que me he referido antes, llamada *marca*; consiste en la exposición de un breve motivo (normalmente el comienzo) de una secuencia elegida al azar por el cabo de banda (cornetas), que es quien la toca. De este modo los demás la identifican y tras un intervalo de tiempo se inicia la interpretación conjunta. Si el orden está ya establecido, la marca indica simplemente el momento de tocar la marcha.

El otro elemento es la coda, que las bandas suelen denominar *coletilla* o *final*. Es también de dimensiones reducidas: a lo sumo dos compases pero más normalmente uno solo. Esta coda tiene función cadencial (movimiento de dominante a tónica) pero es redundante porque se añade una vez finalizada la última unidad de la macroforma, que ya contiene cadencia. Indica entonces el cierre de la estructura. Presenta múltiples modalidades: de hecho cada banda suele ejecutarla de una manera diferente.

La microforma es la organización interna de cada módulo. En este caso predominan las formas ternarias, que en general consisten en dos secciones con vuelta a la primera. En cada una de esas partes la disposición más habitual es pregunta-respuesta, así como la sucesión de motivos variados. La unión de secciones se efectúa casi siempre por yuxtaposición, aunque no son escasos los motivos breves de enlace y en algunas ocasiones se observa también la elisión en el paso de una parte a la siguiente.

El sistema melódico empleado es el que viene dado por la naturaleza del instrumento: la escala diatónica mayor (Do) con el sexto grado alterado descendientemente (II tipo de escala mayor), o bien con el sexto y séptimo descendentes (III tipo). El modo menor aparece esbozado en los fragmentos incorporados de las marchas de estilo andaluz, aunque en muchas ocasiones el contexto es ambiguo debido también a las limitaciones que impone el instrumento. Las melodías están construidas principalmente a partir de la tríada mayor y es muy frecuente la reiteración de sonidos o motivos breves.

El ritmo es siempre binario pero con una notable abundancia de motivos ternarios, tanto en las melodías como en las secuencias rítmicas de improvisación. En este caso, como en el de las bandas de percusión, la variedad de motivos y estructuras es enorme. En la improvisación la variedad surge de manera espontánea y sin orden predeterminado, de manera que las estructuras resultantes son debidas a la personalidad interpretativa del instrumentista. En las bandas, en cambio, las fórmulas son precisas y organizadas aunque se pueden combinar de maneras diferentes en cada ejecución.

La armonía es tonal, con presencia casi exclusiva de las funciones de tónica y dominante, por lo que las únicas cadencias que aparecen son la semicadencia a la dominante -suspensiva- y la cadencia perfecta -conclusiva.

La textura predominante es a dos voces, una con función de bajo armónico, muy estático, con movimiento único entre tónica y dominante, y otra de carácter melódico. La disposición de ambas voces es homofónica en algunas ocasiones y otras veces alterna o sucesiva, en forma de diálogo. Frecuentemente estos dos modos de organización de las voces se dan en secciones contiguas de una misma pieza. Por otra parte, es también característica la alternancia de partes a dos voces y partes a solo. En muy menor medida encontramos piezas a tres o cuatro voces. Esto sólo se produce mediante la elaboración expresa de versiones de las obras conocidas y con un aprendizaje dirigido en este sentido.

El acompañamiento rítmico es constante cuando toca todo el grupo, con la fórmula básica solamente o con adición de la improvisación del cabo. En las secciones a solo de cornetas la presencia de la percusión se reduce al mínimo.

Finalmente haré referencia a las cuestiones dinámicas e interpretativas. La ejecución es enérgica y decidida en las marchas militares, frente a la de las marchas andaluzas o inventadas, que suele ser menos precisa hasta que se asientan en el repertorio de la banda correspondiente. En cualquier caso, no se concede demasiada importancia a los errores sino que se asumen como parte de la ejecución en directo y cuando esto sucede se intenta subsanar en la repetición. En cuanto a los matices, abundan los juegos de intensidad contrastantes, de *fortissimo* a *piano* ("fuerte" y "flojo"), y aparecen en menor medida las variaciones graduales. Incluyo también aquí las diferenciaciones tímbricas, que inciden directamente en la expresión y el carácter de las piezas: percusión en el aro metálico, entre baquetas, en caja china con o sin pandereta, tambores ensordecidos o con bordoneras múltiples.

En lo que atañe al marco sonoro procesional en la actualidad, se constata la existencia de una variedad notable respecto a la situación anterior. A la diversidad de manifestaciones de música instrumental se ha sumado con fuerza la presencia de la música vocal, incluso en el transcurso de la propia procesión. La música vocal, aunque en todo caso siga siendo minoritaria, está alcanzando estabilidad en el conjunto del panorama sonoro.

En el presente, los repertorios que se escuchan en las procesiones vallisoletanas están compuestos fundamentalmente por obras originales, de modo que los rasgos característicos vienen definidos por la propia partitura y no son configurados por las costumbres interpretativas y de uso de los intérpretes, hecho que adquirió un enorme protagonismo en la etapa precedente. Ahora la ejecución reproduce un original, motivo por el cual el análisis se ha de centrar en la misma obra.

Por otra parte, como ya he mencionado en varias ocasiones, la uniformidad que predominaba en el pasado ha cedido lugar a la diversidad de estilos, lo que define ahora el escenario procesional. Así, se han incorporado a cada uno de estos estilos obras específicas creadas para los desfiles de esta ciudad, cuyos elementos se adecuan a las características de los grupos instrumentales que las interpretan, que se pueden englobar en dos vertientes: por un lado, las marchas procesionales para bandas de cornetas y tambores; por otro, las obras para distintos conjuntos instrumentales de aerófonos (bandas de música, dulzainas, agrupaciones diversas) con o sin percusión. Como nueva sección se unirán las piezas de repertorio vocal que están en proyecto.

Algunos de los procedimientos interpretativos de las marchas militares anteriores se conservan en la ejecución del repertorio dominante actualmente en Valladolid (estilo de marchas procesionales de la Banda de la Policía Armada de Sevilla). Me refiero a la utilización de la *marca* como elemento de indicación de las piezas que se van a interpretar y a la ejecución en orden aleatorio de las mismas. Sin embargo, estas marchas presentan rasgos particulares que difieren notablemente de aquellas: textura a cinco partes (habitualmente tres voces de cornetas, trompeta y fliscorno), modo menor, variedad en el acompañamiento rítmico, etc.

Para finalizar este apartado, quiero exponer como conclusión unas breves consideraciones extraídas de las observaciones que los autores me han transmitido acerca de sus intenciones al escribir estas obras, y que me parecen significativas. Es evidente que existe un notable contraste entre los distintos conjuntos. En algunos casos los autores han hecho hincapié, precisamente, en el propósito de crear ese contraste frente a la sonoridad predominante de cornetas y tambores (sobre todo en referencia a las etapas anteriores), incluso a veces también dentro del propio estilo de estas bandas. Pero como aspecto común puedo señalar que, en general, todos coinciden en la búsqueda de elementos expresivos que se integren en la personalidad del conjunto de la celebración vallisoletana. La sobriedad, la sencillez, la claridad, la creación de atmósferas graves y de contemplación son criterios predominantes.

4. 3. CONFLUENCIA DE ELEMENTOS ACÚSTICOS: ALGUNAS CONSIDERACIONES APROXIMATIVAS AL ANÁLISIS DEL PAISAJE SONORO⁵⁵

Durante los diez días que ocupa la celebración, las bandas se convierten en foco de atención auditiva. Frente a las dificultades que experimentan en las épocas de ensayos, en el momento de la representación no hay restricciones a su actividad, salvo las derivadas del carácter del evento y del itinerario de la procesión. Pueden expresarse con entera libertad, y es entonces cuando se pone de manifiesto su lugar protagonista en el paisaje sonoro de la Semana Santa.

Pero existen además fuentes sonoras diversas que, además de la música, y con ella, contribuyen a caracterizar el escenario en que se desarrollan las procesiones en Valladolid. La concurrencia de fuerzas acústicas en el interior de las mismas da lugar a un efecto sinérgico intensificador de la acción. De este modo se produce una identificación total de sonido y contexto, que ofrece al individuo una experiencia del espacio urbano diferente a la habitual, atrayéndolo estrictamente al rito.

A su vez, el ritual religioso se inserta en el medio cotidiano, con el que necesariamente interacciona, lo que provoca interferencias inevitables entre ambos. Esta interacción, a veces conflictiva, es fruto de la convivencia de manifestaciones de índole muy distinta pero igualmente reales. El mundo sonoro moderno no sólo ejerce influencia, sino que es parte del paisaje de la procesión.

Son muy diversos los factores que intervienen en la creación del espacio acústico de las procesiones de Semana Santa. En su diseño existe en una notable uniformidad, pero se pueden destacar ciertos rasgos diferenciadores entre unos y otros, que dan lugar a la configuración de mundos sonoros particulares. De entre ellos, me voy a centrar en esta ocasión en la densidad sonora, las condiciones espaciales y el timbre. Aunque los presento separadamente, estos componentes aparecen de forma integrada, entre sí y en el contexto de la procesión, como se observará. Además, en su

⁵⁵ He creído necesario presentar estas consideraciones de forma complementaria al estudio de los procesos musicales, en cuanto que el paisaje sonoro es resultado también de esos procesos. Sin embargo, no voy a profundizar ahora en este aspecto, aunque sin duda será objeto de interés para futuras investigaciones.

configuración inciden también otros aspectos, como la voluntad de los agentes, la apreciación por parte del que escucha, tanto como el propio azar.

Entra en juego la percepción del oyente, que es distinta según se sitúe en un lugar u otro. Labajo (1992) se refiere a esta diferencia asimilándola al papel del sujeto que participa, bien sea cofrade desfilando, o bien observador estático. En realidad, para este último existen ambas posibilidades, e incluso tiene la oportunidad de combinar las dos formas en el desarrollo del propio evento.

Caminando junto a la comitiva se tiene como referencia constante la misma fuente de sonido, que suele ser la banda más cercana, con las interferencias propias del trayecto, la confluencia de calles en las que se produzcan o estén situados otros focos sonoros, la diferencia de aglomeración de personas. Por el contrario, si se observa toda la procesión desde el mismo punto, la percepción será fragmentada: es posible que al paso de las bandas se oiga alguna pieza completa, pero también que en ese espacio sólo intervenga la percusión con el ritmo básico, con improvisación del cabo o no; las interferencias, en cambio, se reducen (o las que haya serán fijas), en proporción a la distancia entre bandas, y según se esté cercano al recorrido de otra procesión.

En todo caso, el margen de variabilidad de esta situación es amplio, ya que la producción sonora de los desfiles es, en general, aleatoria. Sin embargo, sí se pueden reproducir espacios acústicos idénticos en los momentos -y lugares- definidos como fijos en cada procesión.

4. 3. 1. LA DENSIDAD SONORA

La condensación acústica de los cortejos está relacionada con el momento en que tienen lugar, el número de procesiones que entran en escena y su carácter, el número de bandas participantes, la modalidad de movimiento y las condiciones circundantes.

Por lo general las situaciones de mayor concentración son las de coincidencia o sucesión inmediata de procesiones, normalmente vespertinas, y en las que se reúnen varias cofradías. Se escuchan entonces las músicas de todas las bandas, marchas rápidas

de los que se incorporan a procesión, lentas de los que ya desfilan en ella, piezas superpuestas.

La simultaneidad que se produce durante la noche presenta características propias. En estos casos suenan también marchas procesionales, pero predomina el sonido de tambores y para intensificar el ambiente de recogimiento son más amplios los espacios en que se emite a bajo volumen. Por esto la coincidencia es menor, si bien se percibe más claramente en el silencio de la noche, y asimismo son menores las interferencias del tráfico y del público. No obstante, en una procesión nocturna de carácter multitudinario (La Piedad) y con intervención de varias bandas se reproduce un paisaje sonoro muy parecido al de la tarde, aun sin que se produzca coincidencia con otra procesión.

Un aspecto algo diferente presentan los cortejos únicos o que no comparten con otros el espacio, y en los que desfila solamente una banda, constituyendo entonces un punto de referencia auditiva exclusivo. En estas ocasiones se tiene la oportunidad de apreciar todo su repertorio y su caracterización sonora.

Por último, los momentos en que domina el intimismo y la presencia musical es mínima: las procesiones contemplativas en las que sólo se escucha el tambor que marca el paso, eventualmente alguna marcha muy suave y toques esporádicos. En alguna de éstas, sin embargo, no suele faltar el canto colectivo, elemento poco frecuente en los cortejos en movimiento y que, por lo tanto, resulta diferenciador, y más atractivo para el espectador.

Otro aspecto esencial de esta celebración, y uno de los rasgos a los que más inmediatamente se suele asociar, es el silencio. Este juega aquí un papel destacado, está presente en la mayor parte de las procesiones y es especialmente impactante en los momentos señalados (apertura y cierre de procesión, actos intermedios de homenaje y oración) incluso cuando la afluencia de público es masiva. Los asistentes permanecen callados, y si se habla se hace en voz baja; para los cofrades es norma que deben observar en toda procesión.

El silencio viene impuesto por la tradición, es un acto voluntario por parte de los participantes autóctonos, derivado de saber que tiene que ser así,⁵⁶ y acto mimético por parte de otros, generalmente individuos de las generaciones más jóvenes, y visitantes. Todos, actores y observadores, contribuyen a crearlo, y al participar en los ritos asumen esa responsabilidad. Como elemento sonoro indiscutible y protagonista, se convierte así en objeto de dominio colectivo, instrumento globalizador de la fiesta, en el que intervienen tanto agentes como espectadores. En efecto, el silencio es imprescindible para crear el fondo escénico básico de la celebración, subrayando su dimensión teatral.⁵⁷ La interacción del sonido y el silencio, en sus diferentes formas, define la actividad sonora de la semana santa vallisoletana.

El sonido es constante, envuelve al auditorio para integrarlo en el ceremonial, aunque se perciba en condiciones diferentes. Hay quienes avanzan con la procesión y quienes se mantienen en un mismo lugar viéndola pasar. Los primeros acompañan a los que forman la procesión andando el trayecto, participan del movimiento y viven la evolución completa del sonido de la misma. Los que permanecen estáticos observando experimentan sólo parcialmente la presencia sonora, que, por cierto, es aleatoria. Esta situación es similar a la que se produce cuando se escuchan músicas de distintas procesiones en itinerarios contiguos, aun sin participar de ninguna de ellas. Sin embargo, aunque fragmentado y procedente de distintos focos, el estímulo acústico sigue conservando su función de evocación del tiempo de Pasión, y así lo identifica el oyente.

De la misma forma, en el término opuesto, se da también una invasión del espacio a través del silencio, centrando absolutamente la atención en una actuación grave, sumamente económica en elementos sonoros, que introduce al participante en la situación psicológica y emocional que corresponde al ritual.

⁵⁶ De hecho, hay grupos contrarios a la celebración que utilizan los momentos de silencio para imponer su presencia mediante gritos o exclamaciones con determinada intención. En realidad, es una simple manera de transgredir la norma social, independientemente de la mayor o menor relación que pueda tener su actitud hacia el hecho religioso.

⁵⁷ El sonido -y la música- en el ámbito teatral es un campo de estudio que sólo recientemente ha empezado a desarrollarse. Considero que también puede resultar de interés el análisis de esta faceta de la celebración de la Semana Santa.

4. 3. 2. CONDICIONES ESPACIALES

Otro de los aspectos a que hacía referencia es el condicionamiento del espacio físico. Éste determina y modifica según los casos los efectos sonoros, pero también ofrece a los actores la posibilidad de manipular el sonido. En algunos espacios se crean unas condiciones acústicas particulares, bien por las características propias del lugar, o bien porque la trayectoria de la procesión define situaciones concretas que afectan a su desarrollo sonoro.

Es el caso de las plazas, que, independientemente de su trazado o forma, constituyen un espacio cerrado permitiendo la circulación coincidente de varios agentes sonoros en la procesión, de tal forma que se solapan sus interpretaciones dando lugar a la creación de efectos cacofónicos o, cuanto menos, desconcertantes. Hubo un tiempo en que la rivalidad y la competitividad entre bandas se manifestaba en los lugares cuyas características físicas les permitían medir sus fuerzas. La intensidad era el parámetro predominante, pues los elementos melódicos, tímbricos e incluso rítmicos pasan a un segundo plano, ya que la multiplicidad de estímulos auditivos impide apreciarlos (siquiera percibirlos) con claridad. Así pues, se trataba de poner de manifiesto quién dominaba en ese espacio sonoro -al menos lo intentaban- o simplemente de contribuir decididamente a la invasión sonora del entorno físico.

La Plaza Mayor ocupa un espacio rectangular muy amplio, y aunque no es del todo cerrado -hay nueve calles de acceso- los cuatro lados están muy bien delimitados por edificios de estructura y altura similar, de modo que la simultaneidad sonora causa un efecto multiplicado y cacofónico. Las procesiones que transitan por esta plaza lo hacen rodeando gran parte de su perímetro interior, de modo que la coincidencia de bandas en el mismo espacio es más que probable. Por esta razón se solía recomendar que moderasen el volumen o que en la medida de lo posible dejaran de tocar en la Plaza Mayor, pero esta sugerencia nunca se tuvo muy en cuenta, incluso resultaba contraproducente, ya que las bandas disfrutaban de ese efecto poderoso, y teniendo en cuenta además la posibilidad de medirse con las otras, tocaban más fuerte.

En este sentido se ha producido también un cambio significativo. Ahora sigue existiendo rivalidad entre bandas y una abundancia considerable de comentarios especulativos que, aun bastante alejados de la realidad, tratan de fomentarla, pero los grupos buscan diferenciarse más por su personalidad y por su calidad, que mediante la invasión del espacio sonoro que ocupan los otros en los momentos de confluencia.

4. 3. 3. ELEMENTOS TÍMBRICOS

El timbre tiene una influencia muy directa en la ocupación del espacio físico y acústico, y es probablemente el parámetro sonoro que atraiga más la atención del espectador, porque aquí entra en juego la originalidad de las muestras musicales o sonoras en general, y es donde se hace más evidente la intención, por parte de los grupos, de distinguirse de los demás, buscando su propia caracterización.

Sea como sea, el hecho de seleccionarlos, elegirlos e incorporarlos, evidencia tanto la voluntad de “colorear” el paisaje sonoro como el deseo de adquirir o afirmar una identidad en este sentido. Y, efectivamente, la originalidad de estas manifestaciones modifica la expectativa sonora del espectador (Porta 2002) y llama así su atención.

Comenzaré mencionando los sonidos producidos por instrumentos musicales utilizados con diferente función, en este caso principalmente comunicativa y simbólica:⁵⁸

- El entrechocado de las tablillas que hacen sonar los responsables de procesión indicando pausa o reanudación de la marcha, es un sonido constante y presente en todas las procesiones. Con este único significado, muy concreto, sirven como medio de comunicación para la coordinación del movimiento, sustituyendo al lenguaje verbal.

⁵⁸ La presentación de algunos objetos sonoros es únicamente simbólica y han de contemplarse desde esta perspectiva, y, en todo caso, desde la estética y visual, puesto que no están destinados a sonar. Es el caso de las trompetas naturales de la cofradía de las Siete palabras, y la trompeta de plata que precede a la banda de la Sagrada Cena (Ilustraciones 18 y 37).

- El tañido de las campanas es asimismo un elemento habitual en los desfiles. Se escuchan dentro y fuera de la procesión: las que llevan y hacen sonar los cofrades durante el trayecto, los campanarios de las iglesias indicando la hora, o las que repican expresamente para la ocasión, de júbilo o duelo según corresponda. La presencia notable de este sonido y el hecho de que algunas cofradías cuenten con campanas entre sus símbolos y los utilicen en las procesiones, aunque sea mínimamente, contrasta con la antigua prohibición de emitir sonidos de este instrumento en los días de luto (J. Díaz 1995). Por otra parte, no obstante, la cofradía de N. P. Jesús Atado a la columna ha suprimido ocasionalmente el sonido de su característica gran campana en la procesión del Viernes Santo, en recuerdo de aquella costumbre.
- Sonidos de carracas y matracas, poco habituales por tradición en la procesión urbana (sí en el ámbito rural y en épocas pasadas), reaparecen ahora en los desfiles como símbolo de su presencia en los días de luto (Jueves y Viernes Santos) en épocas pasadas.
- Toques de corneta y tambor aislados, se emiten con el propósito de atraer la atención de los participantes, e identifican a la cofradía que lo presenta.

Existen además otros agentes sonoros no musicales que definen la procesión y que se derivan tanto de su propia actividad como del espacio en que se desarrolla:

- El ruido metálico de los hachones que golpean el suelo, sucediéndose arrítmicamente por las calles
- La percusión de los llamadores en las carrozas (Ilustración 36), que efectúan los mayordomos de paso, para guiar la secuencia de descansos y reincorporación al movimiento de los cargadores
- El murmullo de voces humanas modulado por el carácter y el momento de la procesión y el número de cofrades y asistentes, desde la algarabía festiva

de los domingos que encuadran la Semana al silencio casi absoluto de algunos desfiles nocturnos.

- La megafonía instalada en el recorrido de las procesiones, que funciona para que las oraciones, sermones, poemas o textos piadosos lleguen más fácilmente a todos, y en los espacios vacíos emite música sacra, cantos religiosos, o simplemente música clásica.

Todo ello se entremezcla con el sonido musical directo de la procesión, revelando la existencia de planos diferentes que forman parte del mismo acontecimiento. Merece la pena destacar en este punto la sonoridad de la procesión del Santo Entierro, que la distingue de las demás, creada a partir de este tipo de elementos sonoros extramusicales: los toques de tambor y corneta espaciados durante el recorrido, y el rumor que producen los hábitos de los cofrades rozando el suelo al caminar, dotan al cortejo de una personalidad propia.

Por último, indicaré algunos ingredientes con los que la actividad urbana regular contribuye a la configuración del paisaje sonoro procesional. Son elementos discordantes pero que, como indicaba al principio, reflejan la coexistencia de esferas que aunque pueden llegar a ser muy contrastantes integran una única realidad.

Locales comerciales y establecimientos recreativos cumplen su rutina habitual en paralelo a la presencia de los desfiles. Ruidos propios del tráfico cercano y músicas procedentes de los vehículos, señales acústicas para invidentes procedentes de los semáforos, teléfonos móviles, conviven con el mundo sonoro procesional.

Los establecimientos hosteleros de las zonas de paso suelen colaborar moderando el volumen de las músicas de fondo, al menos mientras pasan los desfiles si se encuentran en la propia calle. En este sentido hay que tener en cuenta que hoy día prevalece el ambiente festivo sobre el recogimiento religioso, de hecho conviven ambas opciones y, salvo excepciones, el respeto mutuo es considerable.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La presente investigación sobre la música de Semana Santa en Valladolid ha tenido como base de referencia el comportamiento musical de un grupo humano en el medio asociativo de las cofradías y en su ámbito de representación, la procesión. Los mecanismos de selección de manifestaciones musicales y sonoras, la recepción y/o adopción de repertorios, la adaptación a sus circunstancias y sus criterios interpretativos, se han valorado no sólo como generadores de productos determinados, sino también como agentes de transformación de su propio contexto.

El punto de partida se sitúa en la década de los años 40 del pasado siglo, cuando la música de procesiones de Semana Santa en Valladolid comenzó a pasar a manos de las propias cofradías. En ese momento se inició un proceso de acomodación de la misma a las competencias musicales y a los objetivos de sus intérpretes, hasta adquirir una configuración particular. La evolución siguió el camino habitual de las herencias culturales, transformándose a medida que se transformaban los individuos y la sociedad. La práctica musical fue cambiando en direcciones diversas de acuerdo con el criterio predominante de uso en la procesión.

Cincuenta años después se produce un nuevo punto de inflexión. La música empezó otra vez a modificarse, y en esta ocasión a través de un cambio consciente: procede de las iniciativas de unos y de la imitación de otros, pero en ambos casos refleja la intención de sus protagonistas de dotar a los desfiles de un carácter propio.

Esta evolución a su vez fue producto del paso de una sociedad confesional y militarizada, en la que las pautas eran impuestas, a una sociedad civil y laica, democratizada, en la que los ciudadanos son los auténticos protagonistas de la vida social en todas sus vertientes. De ahí que la Semana Santa sea en el presente una forma de representación de la sociedad, en la que se verifica un mayor equilibrio entre los

diversos sectores de poder. La celebración busca su acomodo entre el impulso de las instituciones oficiales y la dimensión popular, y en tal situación la música se ha revelado como instrumento importante de actualización para las hermandades.

Una vez analizado el panorama musical y sonoro de las procesiones de Semana Santa en Valladolid se observa que, a partir de la última década del siglo XX, la determinación al cambio es mayoritaria. Las iniciativas parten de las cofradías, en consenso con su banda en el caso de contar con ella, o bien provienen de las bandas de manera unilateral. En cualquier caso, las innovaciones se han producido en el aspecto musical de todas las cofradías, si bien se han desarrollado de modos diferentes en cada una de ellas (abandono de la música existente, reforma de la misma, introducción de nuevas prácticas). Las ideas que empezaron a adquirir protagonismo hace unos diez años, junto a otras que sucesivamente han ido surgiendo, se han afianzado poco a poco y han dado lugar a un nuevo marco sonoro de la procesión.

El predominio del uso sobre la norma fue característico de la actividad musical de procesión en Valladolid desde que las bandas de cofradía se hicieron cargo de ella. La música en este contexto ha tenido un papel ornamental y de ambientación, de modo que el objetivo era proveer a los desfiles de una sonoridad de carácter y volumen adecuados al evento.

La interpretación musical es asumida por cofrades aficionados que elaboran el sonido con los elementos que han heredado y los recursos de que disponen, sin tener en cuenta la norma académica del sistema musical que utilizan porque para ellos ésta no es pertinente. Su norma es la costumbre, y su criterio es funcional. Esta idea es la que da la pauta para entender sus procedimientos. El objetivo de la banda es hacer factible la música para su uso en la procesión, ya que se sirve de ella como modo de participación en la celebración, que además es privilegiado porque capta la atención del espectador. La ejecución musical es una forma más activa de intervención, frente a la contemplativa y penitencial del resto de los cofrades. Esto no implica que la contemplación, la devoción, o la penitencia queden excluidas de las motivaciones de los componentes de la banda.

En la música procesional vallisoletana se sucedieron procesos de transformación del repertorio militar original, causados por la necesidad de ser adaptados a las capacidades de los intérpretes. Esta transformación se produce en mayor o menor medida y de forma más o menos consciente según los grupos agentes, lo que es en realidad propio de todo fenómeno musical transmitido oralmente. El hecho es que la pauta de actuación consistió en la adopción de elementos de muy diversa procedencia (populares, tradicionales, clásicos, andaluces), para formar unidades particulares, fragmentos enlazados según el criterio de los intérpretes, que tanto ellos mismos como el público en general tenían asumidos como habituales (aunque más tarde quienes eran contrarios a estos procedimientos los definieron de manera castiza como “mezclar churras con merinas”). Por eso sería inexacto aquí señalar la existencia de repertorios originales; más bien habría que referirse a un estilo de fondo militar, reconstruido con componentes variados, a la manera personal individual de cada banda, muy similar en todas ellas.

Los procedimientos de elaboración del repertorio propio consistían en la selección de elementos musicales muy dispares que resultaran atractivos por su sonoridad o su efecto, porque gustaban o porque eran sencillos de tocar. Posteriormente dichos elementos se adaptaban a las características de los instrumentos y de sus intérpretes, y por último, se organizaban en estructuras modulares cuyas secciones podían ejecutarse también independientes. De este modo los resultados adquirirían uniformidad, sobre todo melódica y armónica. En cuanto al ritmo, existía una base común y regular, pero sobre ella una gran libertad de acción, lo mismo que en materia de dinámica.

La incorporación en los últimos años del repertorio andaluz a las bandas vallisoletanas ha constituido un hecho fundamental para comprobar el funcionamiento de su modo tradicional de trabajo: los mecanismos que emplearon los instrumentistas inicialmente para la adaptación de las que entonces eran nuevas piezas son similares a los que hasta ahora habían utilizado en la de otros repertorios.

Pero por otra parte, la elección de este estilo de marchas ha impuesto una manera distinta de trabajar. Las bandas que tomaron la iniciativa se rigen a partir de entonces por criterios diferentes: tratan de renovar y variar el repertorio, adecuándolo al propio gusto e identificándose con lo que tocan, y buscan además la calidad en la interpretación. En este caso el repertorio original es adoptado e interpretado conforme a los cánones del estilo. La música entonces sigue cumpliendo su función en la procesión, pero a la vez se exige una ejecución rigurosa: ambos aspectos tienden a equilibrarse.

Sin embargo, esto suscitó una importante controversia. Las decisiones de cambio se consideraban como intentos de establecer otra norma, ya que se apartaban de la costumbre, y fueron criticadas por ello. Los que optan por la innovación actúan impulsados por la reflexión sobre su actividad, por el conocimiento y gusto por una actividad diferente y por las propias posibilidades, y están dispuestos a asumir las exigencias que todo ello implica, incluida la desaprobación por parte de otros. Lo cierto es que, superado el embate del primer momento, todas las bandas de cofradía se han sumado en distinto grado a la nueva práctica. El conflicto es una nueva expresión de la eterna rivalidad entre cofradías, especialmente intensa entre las bandas y coincidente ahora con la crisis inherente a todo proceso de transformación. En este momento, operados los necesarios mecanismos de adaptación, el conflicto se va diluyendo, aunque no llega a desaparecer.

La coincidencia temporal de las innovaciones primeras en la música de procesión refleja una situación general de predisposición al cambio, independientemente de que en unas cofradías se produjeran de forma paralela y en otras con orientación divergente.

Por una parte, ha tenido lugar un proceso de cambio interno, efectuado a partir de la recuperación de la herencia cultural propia, seleccionando elementos musicales y sonoros presentes en la tradición folklórica, vigentes sobre todo en el ámbito rural, pero igualmente significativos en el entorno urbano.

Por otra parte, el mecanismo dinámico predominante derivado del contacto con culturas cercanas, principalmente con las sociedades contiguas del país, ha sido el préstamo, en distintos sentidos y con diversos resultados:

- Incorporación del estilo de marchas procesionales de la Banda de la Policía Armada de Sevilla. Éste se ha introducido en Valladolid directamente a través de las bandas leonesas, generando como consecuencia el abandono del anterior estilo en la mayor parte de las entidades organológicas similares (bandas de cornetas y tambores de origen en el Ejército, luego bandas de cofradía) y coexiste con aquel en las dos únicas bandas que conservan la práctica tradicional. Sin embargo, no ha sustituido a otros repertorios que no fueran de carácter militar.
- Transferencia de elementos musicales procedentes de contextos procesionales afines en cuanto a carácter y tradición. Las agrupaciones vocales masculinas y los cuartetos de viento presentes en la Semana Santa de Zamora han servido de base para su inserción en los desfiles vallisoletanos.

Asimismo, la imitación, como procedimiento difusor del cambio, se muestra enormemente activa en la representación de la Semana Santa. Es además un hecho reconocido por todos pero que muchos se resisten a admitir abiertamente. Las pautas iniciadas por un agente particular se extienden rápidamente si llaman la atención y son del gusto del resto. Se imitan acciones relativas a la puesta en escena: plantas de procesión, adición de objetos simbólicos, traslado y movimiento de los pasos, etc. En el ámbito musical es también muy evidente: piezas, procedimientos, instrumentos, pasan fácilmente de unos a otros.

De la observación del contexto procesional de Valladolid se desprende que la música de estilo militar utilizada de forma mayoritaria hasta hace aproximadamente una década ha revelado una enorme mutabilidad. De hecho, ha sido eliminada casi totalmente y sustituida por otras, sin que la entidad del rito se haya transformado de forma significativa, lo que pone de manifiesto que aquella música no ocupaba un lugar esencial en los desfiles, sino más bien cumplía una función complementaria. No

obstante, existen dos elementos cuya presencia permanece prácticamente inalterable, precisamente por su vinculación a la esencia del ceremonial: la interpretación del *Himno Nacional* y el canto de la *Salve popular*.

Sin embargo, es también claro que las variantes introducidas en las costumbres musicales han afectado de cierta manera a la configuración del ritual, diferente según haya sido la forma de cambio. En general se podría afirmar que los cambios han actuado como elementos de modernización, entendida ésta como la adecuación a las circunstancias de la época actual. Las transformaciones basadas en la tradición cultural propia y más cercana (regional) no han impedido la conservación de la naturaleza de los rituales procesionales vallisoletanos, ya que los rasgos transferidos son elementos no contrastantes con el medio, por lo cual se han integrado sin conflicto y su adaptación ha sido inmediata. Factores determinantes en este proceso han sido la decisión, por parte de las juntas directivas, de incorporar sonidos con objetivos concretos dentro de los desfiles, y el encargo de las intervenciones musicales a especialistas. Con todo, la integración de estos elementos no ha sido total: como he explicado, algunos se han desechado y otros se encuentran aún en fase experimental.

Mientras tanto, los préstamos tomados de la tradición andaluza han alterado ya en cierta medida el carácter particular de las procesiones y de la escena en general, puesto que son mayoritarios y en gran parte están ya consolidados. Hasta el momento, la incorporación se ha verificado sólo en el plano formal, inicialmente musical, pero su trayectoria se muestra tendente a la integración en esta práctica ritual con la adición de sus componentes contextuales de origen, en lo que respecta a la puesta en escena, lo que implica también modificaciones en la respuesta de los espectadores. El resultado muestra una notable diferencia con el carácter de los ritos en la ciudad, y esto ha tenido como efecto la apertura del debate acerca de la identidad de la Semana Santa de Valladolid. Un sector de participantes se muestra disconforme con lo que considera una presencia excesiva de componentes ajenos, representados en un estilo musical que va en detrimento de la propia tradición. Pero de hecho no resulta sencillo identificar los rasgos de esa tradición propia de la celebración vallisoletana, y casi nadie la reconoce en el estilo musical preexistente. La opción por las raíces folklóricas ha sido la

alternativa más firme, pero es claro que la identidad está en proceso de construcción. La cuestión, que sobrepasa la esfera estrictamente musical, queda abierta para el análisis.

La actualización de la celebración de la Semana Santa a través de los procesos musicales se ha verificado también en otras direcciones. Como consecuencia más inmediata puedo señalar que la adición de elementos diversos ha supuesto una cierta modificación en la apariencia exterior, visual y acústica de los desfiles. La diferencia principal respecto al momento inicial radica en la multiplicidad de productos sonoros cuya adición aporta también diversidad a la imagen del escenario procesional.

Otra de las consecuencias ha sido la transformación experimentada en el ámbito relacional, tanto interno a la cofradía como entre hermandades y hacia fuera del ámbito local. La renovación musical ha requerido el desarrollo de nuevas formas de relación doméstica basadas en el diálogo, el acuerdo y la colaboración, principalmente entre junta directiva y banda, pero también entre grupos que precisan coordinarse para actuar, como la banda y la sección de andas. De este modo, la antigua situación de la banda, que llevaba adelante su actividad con una considerable independencia del resto de la cofradía, ha dado paso a una nueva posición integrada en el colectivo. También, por otra parte, la situación de las mujeres en la cofradía y su intervención en la práctica musical ha desencadenado, en general, la evolución hacia un trato más igualitario entre géneros.

Se advierte asimismo que la relación entre bandas de cofradía progresa hacia una conexión más constructiva. Las antiguas pugnas van cediendo ante el interés de mejora de la celebración. Ahora son frecuentes las ocasiones de encuentro y actuación conjunta de las bandas y comparten pautas de funcionamiento, conocimientos, experiencia.

La gestión de las intervenciones sonoras también ha dado pie a la apertura de las hermandades hacia el exterior, debido a la participación de sus bandas en localidades diversas y a la colaboración de grupos foráneos en las procesiones de la ciudad. El contacto se establece a través de las propias bandas o de las juntas directivas, y se ha intensificado en los últimos años.

La actividad musical de las cofradías vallisoletanas en los últimos años ha desempeñado una función destacada en la actualización de la celebración de la Semana Santa. Con la definición de su marco sonoro, las hermandades están manifestando la intención de hacer más propia la representación en busca de una identidad individual específica dentro del colectivo y posiblemente de la identidad del conjunto como tal. La trayectoria de los procesos derivados de ello, no obstante, es aún breve; en algunos casos se podría decir que es sólo incipiente. El intervalo de tiempo transcurrido desde sus inicios ha sido suficiente para definir su puesta en marcha y, según los casos, para lograr un cierto grado de consolidación, pero la evolución sigue su curso. Considero que el trabajo realizado hasta ahora y que he tratado de reflejar en esta Tesis Doctoral supone un punto de partida para profundizar en el estudio de los aspectos que, con la necesaria perspectiva temporal, se revelen significativos para el conocimiento de esta sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1985) *Canti liturgici di tradizione orale*. Bologna: Università degli Studi di Bologna.
- AA.VV. (1991) *Antropología de los pueblos de España*. Madrid: Taurus.
- AA.VV. (1996) *Pasión en Valladolid*. Valladolid: Junta de Semana Santa-Ayuntamiento de Valladolid.
- AA.VV. (1996) *Cine y Semana Santa en Valladolid 1941-1961*. Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa.
- AA.VV. (1996) *Nuestras calles y sus personajes*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- AA.VV. (1997) *Hermandad Universitaria del Santísimo Cristo de la Luz*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Adell, J. E. (1998) "La música popular contemporánea y la construcción de sentido: más allá de la sociología y de la musicología" en Pelinski, R. y Torrent, V. (Eds.) *Actas del III congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Sabadell: La mà de Guido, pp. 143-156.
- Agamennone, M. (1991) "Modalità/Tonalità" en Agamennone, M. et al. *Grammatica della musica étnica*. Roma: Bulzoni, pp. 145-200.
- Agapito, J. (2007) *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*. Valladolid: Máxtor. (Edición facsímil del original de 1925)
- Aguirre, A. (Ed.) (1993) *Diccionario temático de Antropología*. Barcelona: PPU.
- (1995) *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Barcelona: Marcombo.

- Aguirre, A. y Morales, J. F. (1999) *Identidad cultural y social*. Barcelona: Ediciones Bardenas.
- Aleixandre, D. y Fontanals, M. (1992) *Cuando las mujeres se sienten creyentes y feministas*. Barcelona: Cristianisme i justícia.
- Alonso, N. (1955) *Miscelánea vallisoletana*. Valladolid: Miñón.
- Alonso, J. L. 2005. "Más allá de los pasos" en Burrieza, J. (Coord.) *Memorias de la Pasión en Valladolid*. Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa-Ayuntamiento de Valladolid, pp. 89-116.
- Alonso, J. L. (Coord.) *La Semana Santa en la Tierra de Campos vallisoletana*. Valladolid: Grupo Página.
- Álvarez, C. y Buxó, M. J. (Eds.) (2003) *La religiosidad popular. Hermandades, romerías y santuarios*. Barcelona: Anthropos.
- Babiracki, C. (1997) "What's the difference? Reflections on Gender and Research in Village India" en Barz, G. F. y Cooley, T. J. (Eds.) *Shadows in the field*. New York: Oxford University Press, pp. 121-136.
- Barley, N. (1989) *El antropólogo inocente*. Barcelona: Anagrama.
- Barrasa, C. (1975) *Ambientes musicales en Valladolid al comenzar el siglo XX*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción.
- Barz, G. F. (1997) "Confronting the field(note) in and out of the field. Music, voices, texts, and experiences in dialogue" en Barz, G. F. y Cooley, T. J. (Eds.) *Shadows in the field*. New York: Oxford University Press.
- Barz, G. F. y Cooley, T. J. (Eds.) (1997) *Shadows in the field*. New York: Oxford University Press.
- Berger, A. A. (1995) *Cultural Criticism. A primer of key concepts*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Berzal, E. (1999) *Remigio Gandásegui (1905-1937). Un obispo para una España en crisis*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

- (2002) *Valladolid bajo palio. Iglesia y control social en el siglo XX*. Valladolid: Ámbito.
- Blacking, J. (1973) *How musical is man?* London and Seattle: Washington University Press.
- Burgos, A. (1973) *Folklore de las cofradías de Sevilla: acercamiento a una tradición popular*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Burrieza, J. (2004) *Cinco siglos de cofradías y procesiones. Historia de la Semana Santa en Valladolid*. Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa-Ayuntamiento de Valladolid.
- Burrieza, J. (Coord.) (2004) *Historia de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- Burrieza, J. (Coord.) (2005) *Memorias de la Pasión en Valladolid*. Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa-Ayuntamiento de Valladolid.
- Cabrerizo, J. A. (2006) *Las cofradías de Semana Santa dentro del fenómeno asociativo de la historia de la Iglesia*. Universidad Pontificia de Salamanca. Tesina de licenciatura inédita.
- Cámara, E. (1995) "Principios morfológicos detectables en el repertorio musical del erkencho en la Argentina" en Ruiz, I. y M. A. García, (Eds.), *Texto y contexto en la investigación musicológica. Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM, Buenos Aires, 25 a 28 de agosto de 1993*, pp. 49-64.
- (1998a) "¿Qué se espera de la Etnomusicología hoy en España?" en Pelinski, R. y Torrent, V. (Eds.) *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Benicasim, 23-25 de mayo de 1997*. Barcelona: La mà de Guido, pp. 77-87.
- (1998b) "Axóuxere: Gaitas y danzas de Galicia en Valladolid" en *A grileira 1*. Buenos Aires: Fundación Xeito Novo, pp 27-37.
- (1999) *La música de la baguala del noroeste argentino*. Valladolid: Universidad de Valladolid. (Tesis doctoral)

- (2004) *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.
- Carles, J. L. y Palmese, C. (2004) *Identidad sonora urbana en* <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/carles.html>
- Carmona, M. (1993) *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*. Sevilla: Rosario Solís Márquez.
- Casares, E. (Ed.) (1999) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- Coscollar, B. (1987) *La dulzaina aragonesa. Método y repertorio*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.
- Crivillé, J. (1981) "Sistemas, modos y escalas en la música tradicional española" en *Revista de Folklore*, 6. Valladolid: Caja España, pp. 3-10.
- Cruces, F. et al. (Eds.) (2001) *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Díaz, J. (1995) *Pregón de Semana Santa*. Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa.
- (2000) *Informe sobre la música en la procesión del Viernes Santo*. Texto redactado para la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Valladolid: Inédito.
- Díaz, L. (1988b) "Del carácter vallisoletano" en *Cuadernos vallisoletanos* 43. Valladolid: Caja de Ahorros Popular.
- (1990) *Literatura oral, popular y tradicional. Una revisión de términos y conceptos*. Valladolid: Editora Provincial-Diputación de Valladolid.
- (1993) *Música y culturas*. Madrid: Eudema.
- (1998) "Los guardianes de la tradición: el problema de la 'autenticidad' en la recopilación de cantos populares" en *Revista de Antropología* 15-16. Madrid: Universidad Complutense, pp. 91-112.
- Díaz, L. (Coord.) (1988a) *Aproximación antropológica a Castilla y León*. Barcelona: Anthropos.

- “Directorio de las cofradías de Semana Santa”. *Boletín Oficial del Arzobispado de Valladolid* I-1991. Valladolid: Arzobispado de Valladolid, pp. 68-78.
- Eco, U. (1995) *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa.
- Eli, V. (1998) “Hacia una funcionalidad mayor de la ciencia etnomusicológica” en *Música oral del Sur* 3. Granada: Junta de Andalucía, pp. 53-58.
- Eyerman, R. y Jameson, A. (1998) *Music and social movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fabietti, U. y Matera, V. (Eds.) (1999) *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo*. Roma: Meltemi.
- Fernández, E. (2003-2004) *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza*. Sevilla: Tartessos.
- Fernández, R. (2000) *Historia de la música militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa.
- (2001) “Los himnos de España” en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXVII. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, pp. 567-584.
- Frith, S. (2003) “Música e identidad” en Hall, S. y Gay, P. du (Comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Frechilla, M. (1998) *100 años de música en Valladolid*. Valladolid: Imprenta de Ambrosio Rodríguez.
- García, D. (2004) “La música en la Universidad de Salamanca” en *Congreso internacional Música y Universidad*. Salamanca: Caja Duero, pp. 29-71.
- García, E. (1992) *Las cofradías y el arte de Valladolid*. Tesis doctoral. Valladolid: Inédita.
- García, F. J. (2004) “Fiesta y música como escenario de relaciones de poder: Carnavales de Cádiz y Huelva a finales del XIX y primer tercio del XX” en Martí, J. y Martínez, S. (Eds.) *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 101-108.
- Garrido, E. (Ed.) (1997) *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis.

- Gavilán, E. (2005) "Cruce de miradas. Para una teoría de las procesiones" en Burrieza J. (coord.) *Memorias de la Pasión en Valladolid*. Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa-Ayuntamiento de Valladolid, pp. 47-88.
- Geertz, C. (1991) *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- (1994) *Conocimiento local*. Barcelona: Paidós.
- Gómez-Ferrer, G., Cano, G., Barrancos, D. y Lavrin, A. *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- González, J. A. (1998) *Semana Santa. Cofradía de las Siete Palabras. Valladolid*. Valladolid: Cofradía de las Siete Palabras.
- González, J. A. (2005) "El Himno de Riego. Música, política y patrimonio" en *Nassarre XXI (Actas del VIII Congreso de la SibE, Zaragoza 25-28 de marzo de 2004)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 89-101.
- Green, L. (2001) *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Grela, D. (1986) "Análisis musical: una propuesta metodológica" en *Serie 5- La música en el tiempo*. Rosario (Argentina): Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad Nacional de Rosario.
- Giuriati, G. (1985) "*Percorsi improvvisativi nella musica strumentale dell' Italia centromeridionale*" en AA.VV. *Forme e comportamenti della musica popolare italiana*. Milano: Unicopli, pp. 15-43.
- Halbwachs, M. (2001) *La memoria collettiva*. Milano: Unicopli.
- Harris, M. (1990) *Antropología cultural*. Madrid: Alianza.
- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (Eds.) (1983) *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica
- Iglesias, N. y Nájera, P. (1992) *Música: Biblioteca de referencia*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- "Informe elevado el 6-VII-2000 al Sr. Consejero de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León sobre la procesión general de Viernes Santo". *Boletín de la Real*

-
- Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 35/2000. Valladolid: RABBAA de la Purísima Concepción, pp. 139-151.
- Ipsen, D. (2002) "El ruiseñor urbano o algunas consideraciones teóricas entre sonido y ruido" en *Estudios y métodos del paisaje sonoro*. Helsinki: Sociedad Finlandesa de Etnomusicología, pp. 185-197.
- Kartomi, M. J. 2001 (1981) "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de términos y conceptos" en F. Cruces *et al.* (Eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Kerman, J. (1985) *Contemplating music. Challenges to musicology*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kisliuk, M. (1997) "(Un)doing fieldwork. Sharing songs, sharing lives" en Barz, G. F. y Cooley, T. J. (Eds.) *Shadows in the field*. New York: Oxford University Press.
- Koskoff, E. (Ed) (1989) *Women and music in cross-cultural perspective*. New York: Illini Books.
- Labajo, J. (1987) *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España (Valladolid 1890-1923)* Valladolid: Diputación Provincial.
- (1992) *Paisaje sonoro de una ciudad: la conformación del gusto musical (Valladolid 1890-1923)*. Universidad de Valladolid: Tesis doctoral inédita.
- (1988) *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España*. Madrid: Endymion.
- (1998a) "Anotaciones sobre la mecánica de los procesos de cambio en las sociedades urbanas" en Costa, L. (Ed.) *Actas del II Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Valladolid, 22-24 de marzo de 1996*, pp. 13-21.
- (1998b) "Etnomusicolog (ía) o (ica): ¿Un objeto o una actitud?" en Pelinski, R. y Torrent, V. (Eds.) *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Benicasim, 23-25 de mayo de 1997*. Barcelona: La mà de Guido, pp. 67-75.

- Lencloud, G. (2001) "La tradizione non è più quella d'un tempo" en Pietro Clemente y Fabio Mugnaini (a cura di) *Oltre il folklore*. Roma: Carrocci, pp. 123-133.
- Liber Usualis Missae et Officii* (1962) Tournai (Bélgica): Desclée.
- Lizarazu, M. A. (1992) *Música popular tradicional en Guadalajara: análisis del proceso de innovación y cambio cultural*. Madrid: Universidad Complutense. (Tesis doctoral)
- Lolo, B. (2000) "El himno" en *Símbolos de España*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, pp. 347-447.
- Lortat-Jacob, B. (1994) *Musiques en fête*. Paris: Société d'ethnologie.
- (1996) *Canti di Passione*. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice.
- Lortat-Jacob, B. (Ed.) (1987) *L' improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris: Selaf.
- Luria, A. R. (1984) *Sensación y percepción*. Barcelona: Martínez Roca Ediciones.
- Macdonald, R., Hargreaves, D. y D. Miell (Eds.) (2002) *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press.
- Magrini, T. (1998) "Music and function: an open question" en *Música oral del Sur 3*. Granada: Junta de Andalucía, pp. 85-92.
- Martí, J. (1992) "Hacia una antropología de la música" en *Anuario Musical 47*, pp. 195-225.
- (1995) "La idea de "relevancia social" aplicada al estudio del fenómeno musical" en *TRANS. Revista Transcultural de Música 1*.
- (1996a) *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- (1996b) "Etnomusicología, folklore y relevancia social" en Raventós, J. (Ed.) *Actas del I Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, Barcelona, 9-10 de marzo de 1995. Barcelona: La mà de Guido, pp. 11-21.

- (1998) “¿Existe una identidad etnomusicológica?” en Pelinski, R. y Torrent, V. (Eds.) *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, Benicasim, 23-25 de mayo de 1997. Barcelona: La mà de Guido, pp. 57-65.
- Martín, J. y Villar-Taboada, C. (Coord.) (2004) *Los últimos diez años de la investigación musical*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Mateos, M. A. (Coord.) (1993) *La Semana Santa en Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León-Edilesa.
- Megías, I. y Rodríguez, E. (2001) *La identidad juvenil desde las afinidades musicales*. Madrid: Instituto de la Juventud.
- Merriam, A. P. (1990) *Antropología della musica*. Palermo: Sellerio. (Edición original: 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press)
- Morant, I. (2003) (Dir.) *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Muñoz, J. R. (1996) *Pentagrama de Pasión. Bandas de cornetas, agrupaciones musicales y bandas montadas de Sevilla*. Jaén: Jabalcuz.
- (2000) *Preludio penitencial. Compositores, marchas procesionales y su simbología para bandas de música*. Sevilla: Marsay.
- Murdock, G. P. (1975) “Proceso del cambio cultural” en Shapiro, H. (Dir.) *Hombre, cultura y sociedad*. México: Fondo de cultura económica, pp. 348-362.
- Nettl, B. (1974) “Thoughts on improvisation, a comparative approach” en *The Musical Quarterly* 60. New York: Schirmer, pp. 1-19.
- (1983) *The study of Ethnomusicology, twenty-nine issues and concepts*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- (1985) *The western impact on world music. Change, adaptation and survival*. New York: Schirmer Books.
- Nettl, B. y Russell, M. (1998) *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

- Participación de los fieles en el canto litúrgico.* (1945) Valencia: Montepío Clero Valentino.
- Pastrana, L. (1996) *Peculiaridades de la Semana Santa leonesa.* León: Caja España.
- Pelinski, R. (1993) "La Etnomusicología en España y en Europa: Métodos de trabajo y estudio" en *Actas del Simposio Europeo La promoción de los patrimonios musicales populares y tradicionales. Toledo, 28 y 29 de noviembre de 1991.* Madrid: Centro de Documentación Musical.
- (1998) "¿Qué es Etnomusicología?" en Pelinski, R. y Torrent, V. (Eds.) *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología.* Benicasim, 23-25 de mayo de 1997. Barcelona: La mà de Guido, pp. 35-56.
- Pinheiro da Veiga, T. (1973) *Fastiginia.* Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- Pliego, V. (1987) "Matracas, Carracas y Tabletas: Crepitacula lignea" en *Revista de folklore* 84. Valladolid: Caja España, pp. 195-198.
- Porta, A. (1998) "El mapa sonoro del entorno cotidiano" en Pelinski, R. y Torrent, V. (Eds.) *Actas del III congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología,* Sabadell: La mà de Guido, pp. 165-176.
- (1999) "Análisis textual del entorno sonoro" en Sánchez, C. (Ed.) *Actas del IV congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología.* Pamplona: SibE, pp 89-106.
- (2002) "Percepción auditiva y expectativa sonora. Un espacio cultural compartido" en *Actas del VI Congreso de la Sociedad de Etnomusicología,* pp. 415-430.
- (2004) "Un lugar para el imaginario sonoro. Las políticas culturales" en Martí, J. y Martínez, S. (Eds.) *Voces e imágenes en la etnomusicología actual.* Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 109-120.
- Puyol, J. (1982) *Las hermandades de Castilla y León.* León: Nebrija.
- Redondo, M. A. (1981) "Los autos de fe de Valladolid: religiosidad y espectáculo" en *Revista de Folklore* 1. Valladolid: Caja España, pp. 17-25.

- Rice, T. (1987) "Toward the remodeling of Ethnomusicology", en *Ethnomusicology* 31 (3). Champaign (Illinois): University of Illinois, pp. 469-488.
- (1997) "Toward a mediation of field methods and field experience in Ethnomusicology" en Barz, G. F. y Cooley, T. J. (Eds.) *Shadows in the field*. New York: Oxford University Press.
- Rivière, H. (1993) "On rhythmical making in music" en *Ethnomusicology* 37 (2). Champaign (Illinois): University of Illinois, pp. 243-250.
- Rodríguez, D. (1955) *Bibliografía Vallisoletana*. Valladolid: Miñón.
- Prólogo de la Bibliografía Vallisoletana* (1980) Valladolid: Librería Anticuaria Relieve.
- Rouget, G. (1986) *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*. Torino: Einaudi Editore.
- Ruwet, N. (1972) "Quelques remarques sur le rôle de la répétition dans la syntaxe musicale" en *Langage, Musique, Poésie*, París: Du Seuil, pp. 135-148.
- Sadie, S. (Ed.) (1980) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Mac Millan Publishers.
- Sadie, S. (Ed.) (1984) *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Londres: Mac Millan Publishers.
- Sánchez, P. (2003) *Mujeres y cofradías en Málaga*. Málaga: Arguval.
- Sanmartín, R. (1993) *Identidad y creación. Horizontes culturales e interpretación antropológica*. Barcelona: Humanidades.
- Stokes, M. (Ed.) (1994) *Ethnicity, identity and music. The musical construction of place*. Oxford-Providence (USA): Berg.
- Seminario De Música Popular Urbana (2004) "Música pública en la ciudad de Valladolid: expresiones populares de la identidad musical urbana" en Martí, J. y Martínez, S. (Eds.) *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 373-396.

- Small, C. (1998) "Musical. Un ritual en el espacio social" en *Actas del III congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Sabadell: La mà de Guido, pp. 13-34.
- Taylor, S. J. y Bogdam, R. (1987) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Val, J. D. y F. Cantalapiedra (1974) *Semana Santa en Valladolid*. Valladolid: Lex Nova.
- Valcárcel, A. 2006 "Treinta años de feminismo en España" en Gómez-Ferrer, G., Cano, G., Barrancos, D. y A. Lavrin *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, pp. 415-432.
- Valdeón, J. et al. (1997) *Historia de Valladolid*. Valladolid: Ámbito.
- Vallejo, P. (1997) "Hacer música "sin saber música": África como modelo" en *Eufonía* 6. Barcelona, Graó, pp. 37-43.
- Valles, M. J. (1996) "La música de las procesiones de Semana Santa en Valladolid" en Costa, L. (Ed.) *Actas del II Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Valladolid, 22-24 de marzo de 1996*, pp. 171-177.
- (2005) "Música de procesión en Valladolid. Pactos y pugnas por el espacio sonoro". Comunicación presentada en el 13º *Encontro de Musicologia "Os Espaços da Música."* Lisboa, 21 y 22 de octubre de 2005. Inédito.
- Varela, J. B. (2001) *Músicos de Valladolid. Antología biográfica*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid.
- Verdi, G. *Aida*. Milán: Ricordi. (Partitura)
- Vila, P. (1996) "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones" en *TRANS, Revista Transcultural de Música* 2.
- Villalba, L. (1907) "El I Congreso Nacional de Música Sagrada" en *La ciudad de Dios*: Valladolid: Colegio de Agustinos Filipinos, pp. 73-74.
- Virgili, M. A. (1985) *La música en Valladolid en el siglo XX*. Valladolid: Ateneo.

(2000) *Informe sobre la música y las procesiones en la Semana Santa de Valladolid*. Texto redactado para la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Valladolid: Inédito.

Whenham, J. (1994) *Claudio Monteverdi: Orfeo*. Cambridge: Cambridge University Press.

DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL

Asociación Cultural Sentimiento (2007) *Mi lanzada de Pasión* [Grabación sonora] Valladolid: Armando Records.

Centol, F. (Realiz.) (1948) *Valladolid en Semana Santa* [Vídeo] Valladolid: Junta pro fomento para la Semana Santa de Valladolid.

Cofradía de la OFS La Santa Cruz Desnuda (2006) *Sones franciscanos en la Semana Santa de Valladolid* [Grabación sonora] Valladolid: Armando Records.

García, O., Vidal, J. y Fernández, J. A. (Guión) (1988) *Réquiem en Valladolid* [Vídeo] Valladolid: Oficina de Información y Portavoz de la Junta de Castilla y León.

Junta de Cofradías de Semana Santa (2001) *Semana Santa en Valladolid* [Vídeo] Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa.

Pablos, A. M. de y Cantalapiedra, F. (Guión) (2002) *Viernes Santo en Valladolid* [Vídeo] Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa.

Semana Santa Valladolid [Vídeo] (1995) Valladolid: Televisión Valladolid.

ILUSTRACIONES

ILUSTRACIONES



Ilustración 1

Banda femenina de la cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo, la primera formación de mujeres que existió en Valladolid, hoy integrada en la banda de la hermandad.



Ilustración 2

Agrupación femenina de la cofradía de Ntra. Sra. de La Piedad, la única banda de mujeres que persiste en la actualidad.



Ilustración 3

Banda de la cofradía de La Sagrada Cena. Disposición del conjunto en filas de 3 con posición adelantada del solista (en este caso de dos).



Ilustración 4

Banda de la cofradía del Sto. Sepulcro. Disposición en filas de 4.



Ilustración 5

Este componente de la antigua banda de la cofradía de N. P. Jesús Atado a la Columna efectúa la señal indicativa para el comienzo de la interpretación.



Ilustración 6

Banda de la cofradía de la Exaltación de la Sta. Cruz. En esta ocasión imagen del instrumentista que realiza la señal situado precediendo al grupo de tambores.



Ilustración 7

Bombo de la Cofradía de La Sagrada Cena. Este tipo de instrumento, habitual en otras zonas de España, se encuentra presente sólo en esta hermandad de la Semana Santa de Valladolid.



Ilustración 8

Campana de la cofradía de N. P. Jesús Atado a la Columna. Se utiliza con valor simbólico.



Ilustración 9

Banda de tambores de la cofradía de N. P. Jesús Resucitado, una de las dos bandas formadas sólo por membranófonos. En el centro aparece el baquetero, que sustituye las baquetas rotas o perdidas en el transcurso de la procesión.



Ilustración 10

Banda de la cofradía de N. P. Jesús Nazareno (local de ensayo).
Cornetas do re natural (derecha) y do re brillante (izquierda).



Ilustración 11

Banda de la cofradía de N. P. Jesús Nazareno (local de ensayo).
Trompeta (en primer término) y fliscorno.

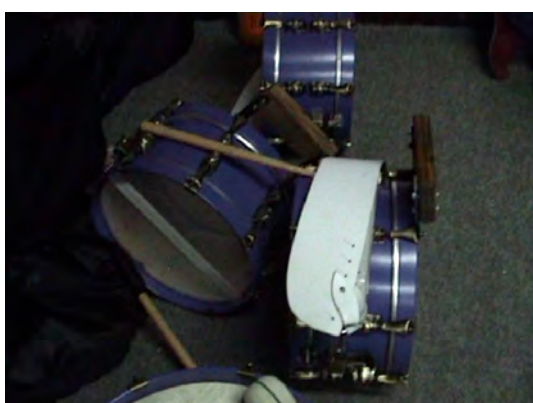


Ilustración 12

Banda de la cofradía de N. P. Jesús Nazareno (local de ensayo).
Tambores. Llevan incorporada caja china.



Ilustración 13

Banda de la cofradía de N. P. Jesús Nazareno (local de ensayo).
Timbal.



Ilustración 14

Tambor de la cofradía del Sto. Cristo del Despojo, con caja china.



Ilustración 15

Cofradía del Sto. Cristo del Despojo.
Carraca.



Ilustración 16

Pregón de las Siete Palabras. En este evento los toques de corneta preceden y dan cierre a las sucesivas lecturas del pregón que se efectúan para anunciar el Sermón.



Ilustración 17

Lectura del Pregón de las Siete Palabras.



Ilustración 18

Trompeta que simboliza la cofradía de las Siete Palabras.



Ilustración 19

Cofradía de Las Siete Palabras.
Campanillas.



Ilustración 20

Cofradía de Las Siete Palabras.
Campanillas en juegos.



Ilustración 21

Cofradía del Sto. Cristo de la Luz. Grupo
de dulzainas y tambores, con
indumentaria de traje negro y capa de
paño.



Ilustración 22

Cofradía de la OFS La Sta. Cruz Desnuda. Banda de tambores. Se observan los tres tipos de membranófonos utilizados por este grupo. Bombo percutido con maza, timbal (a la derecha) y tambor (detrás), percutidos con baquetas.



Ilustración 23

Cofradía de la OFS La Sta. Cruz Desnuda. El cabo de la banda de tambores indica el ritmo que se va a interpretar. Se observa en la indumentaria el capirote armado.



Ilustración 24

Carraca de la cofradía de la OFS La Sta. Cruz Desnuda.



Ilustración 25

Cofradía de la OFS La Sta. Cruz Desnuda. Carracón de forma poligonal. El cofrade acciona el mecanismo de manivela para producir el sonido.



Ilustración 26

Cuarteto de viento que participa con la cofradía de la OFS La Sta. Cruz Desnuda. Lo componen dos clarinetes, saxofón y bombardino.



Ilustración 27

Cofradía de la OFS La Sta. Cruz Desnuda. Parte del conjunto de dulzainas que participa con la banda de tambores de la hermandad el Viernes Santo.



Ilustración 28

Acompañamiento sonoro de la cofradía El Sto. Entierro, constituido únicamente por una corneta (que lleva el cofrade que aparece delante) y dos timbales. El roce de los hábitos en el suelo es otro de sus elementos acústicos característicos.



Ilustración 29

Cuarteto de viento que colabora con la cofradía de Ntra. Sra de las Angustias: dos dulzainas, trompeta y bombardino. Les acompaña percusión.



Ilustración 30

Tambores que marcan el paso del Cristo de la Luz (Hermandad Universitaria). En esta ocasión uno de los instrumentistas percute en la caja china y el otro en el aro, de manera que el sonido sea discreto pero suficiente para guiar la marcha.



Ilustración 31

Una de las agrupaciones que han acompañado a la hermandad Universitaria del Sto. Cristo de la Luz interpretando la *Toccat*a de Monteverdi. En esta ocasión formada por oboe, trompa, trompeta, trombón y caja.



Ilustración 32

Tablillas utilizadas por los responsables de procesión para coordinar el avance y las pausas en el recorrido.
Cofradía de Las Siete Palabras.



Ilustración 33

Cofradía El Descendimiento. Matraca.



Ilustración 34

Cabo de tambores de la banda de la cofradía de N. P. Atado a la Columna. La fotografía es antigua (en la actualidad la banda está disuelta) e ilustra un tipo de elementos que ahora ya no se utilizan. En este caso se han adosado a la caja dos cajas chinas y una pequeña pandereta.

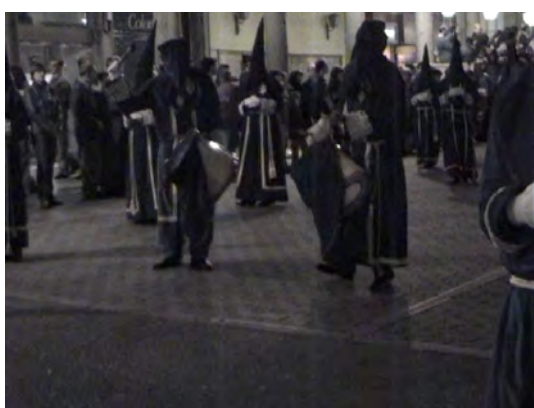


Ilustración 35

Cofradía de N. P. Jesús Nazareno. Dos timbales aportan el acompañamiento a la procesión de la Peregrinación del Silencio.



Ilustración 36

Llamador que indica la pauta de movimiento a los cargadores de los pasos. Cofradía del Sto. Cristo de la Luz.



Ilustración 37

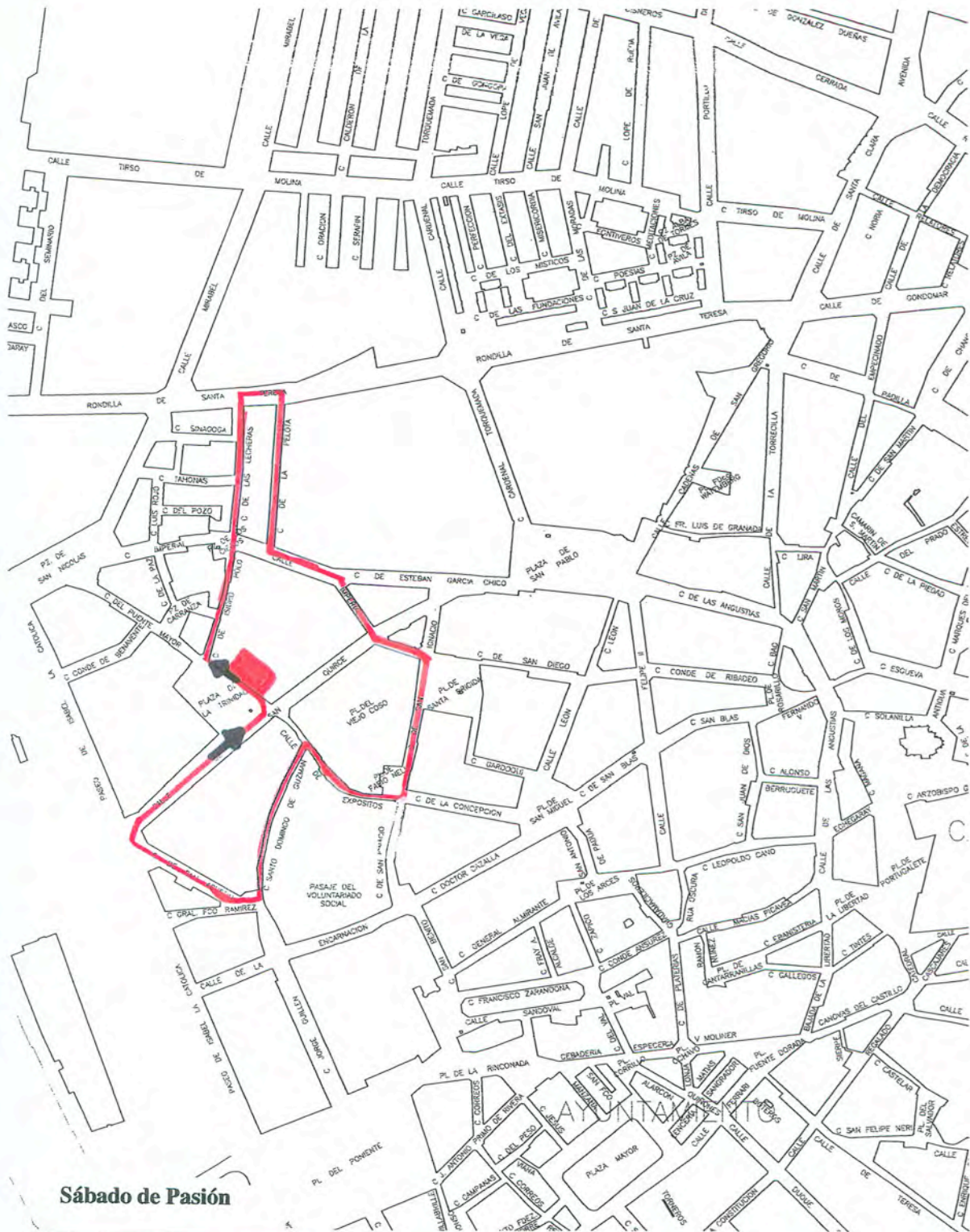
Trompeta natural de plata que se exhibe como emblema de la banda de la cofradía de La Sagrada Cena.

ITINERARIOS DE PROCESIONES




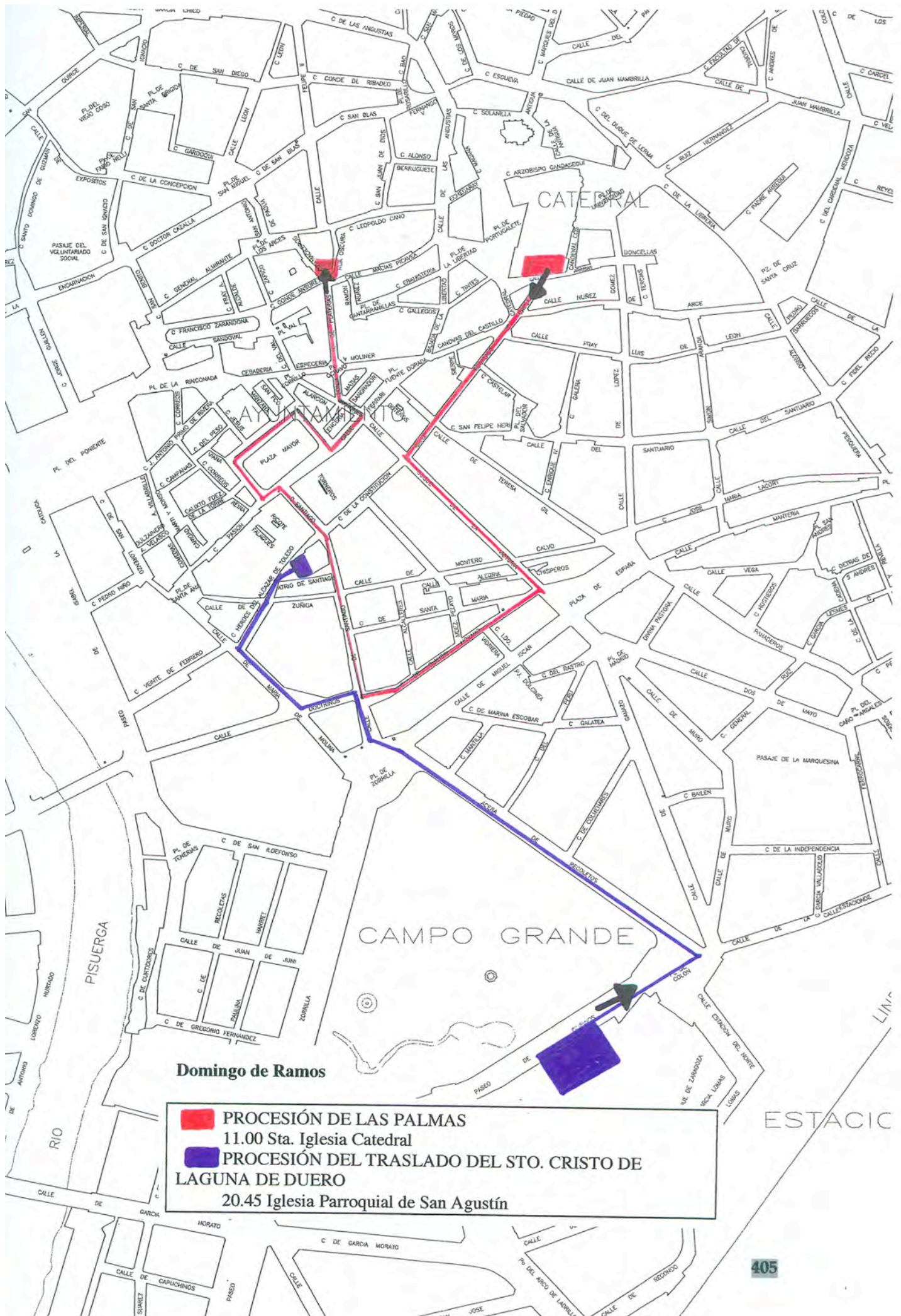
Viernes de Dolores

**VÍA CRUCIS DE LA EXALTACIÓN DE LA STA. CRUZ Y
 NTRA. SRA. DE LOS DOLORES
 22.00 Iglesia Parroquial de Ntra. Sra del Carmen**



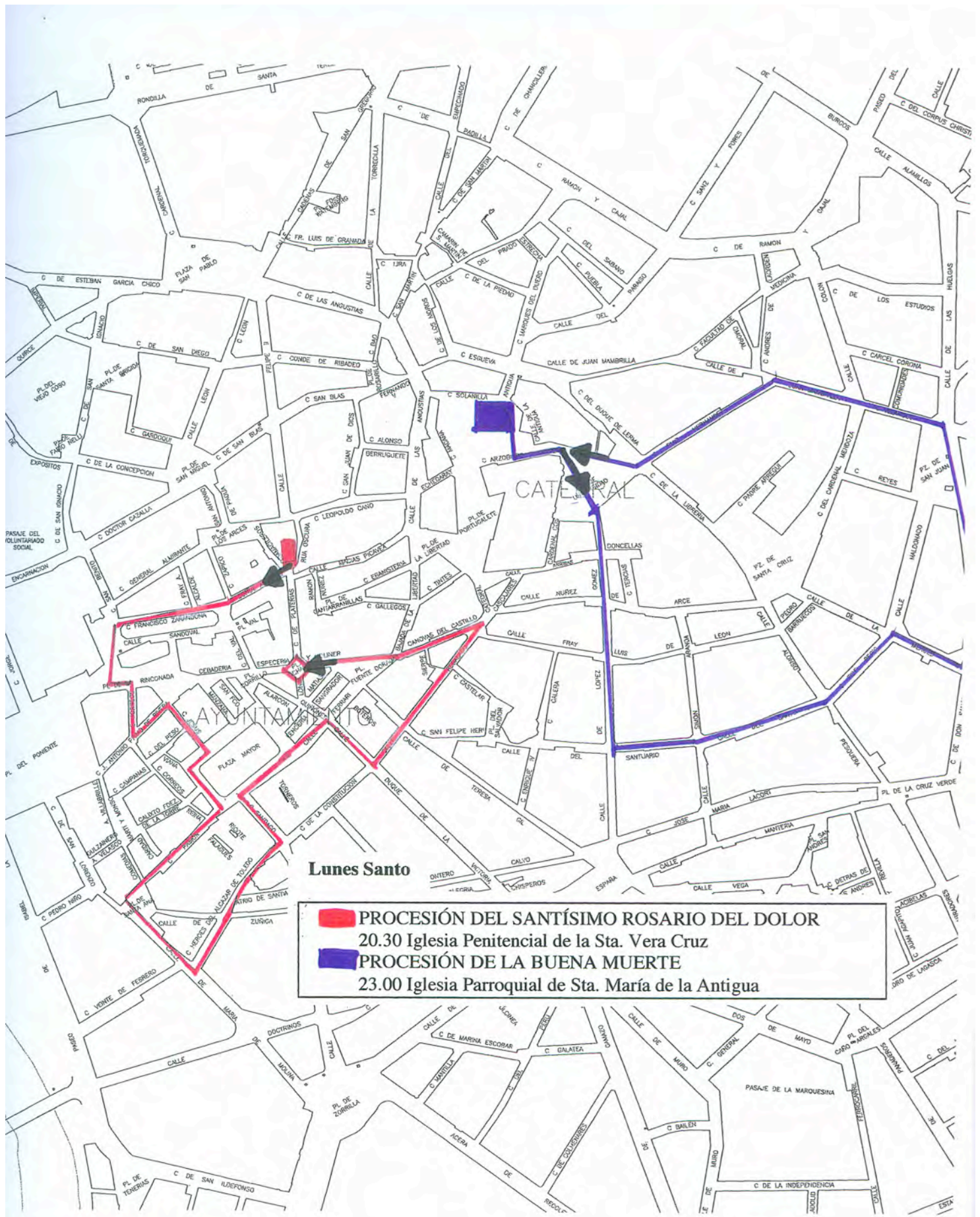
Sábado de Pasión

 **PROCESIÓN DEL EJERCICIO PÚBLICO DE LAS CINCO LLAGAS**
20.30 Real Monasterio de San Quirce y Santa Julita



Domingo de Ramos

- PROCESIÓN DE LAS PALMAS
11.00 Sta. Iglesia Catedral
- PROCESIÓN DEL TRASLADO DEL STO. CRISTO DE LAGUNA DE DUERO
20.45 Iglesia Parroquial de San Agustín



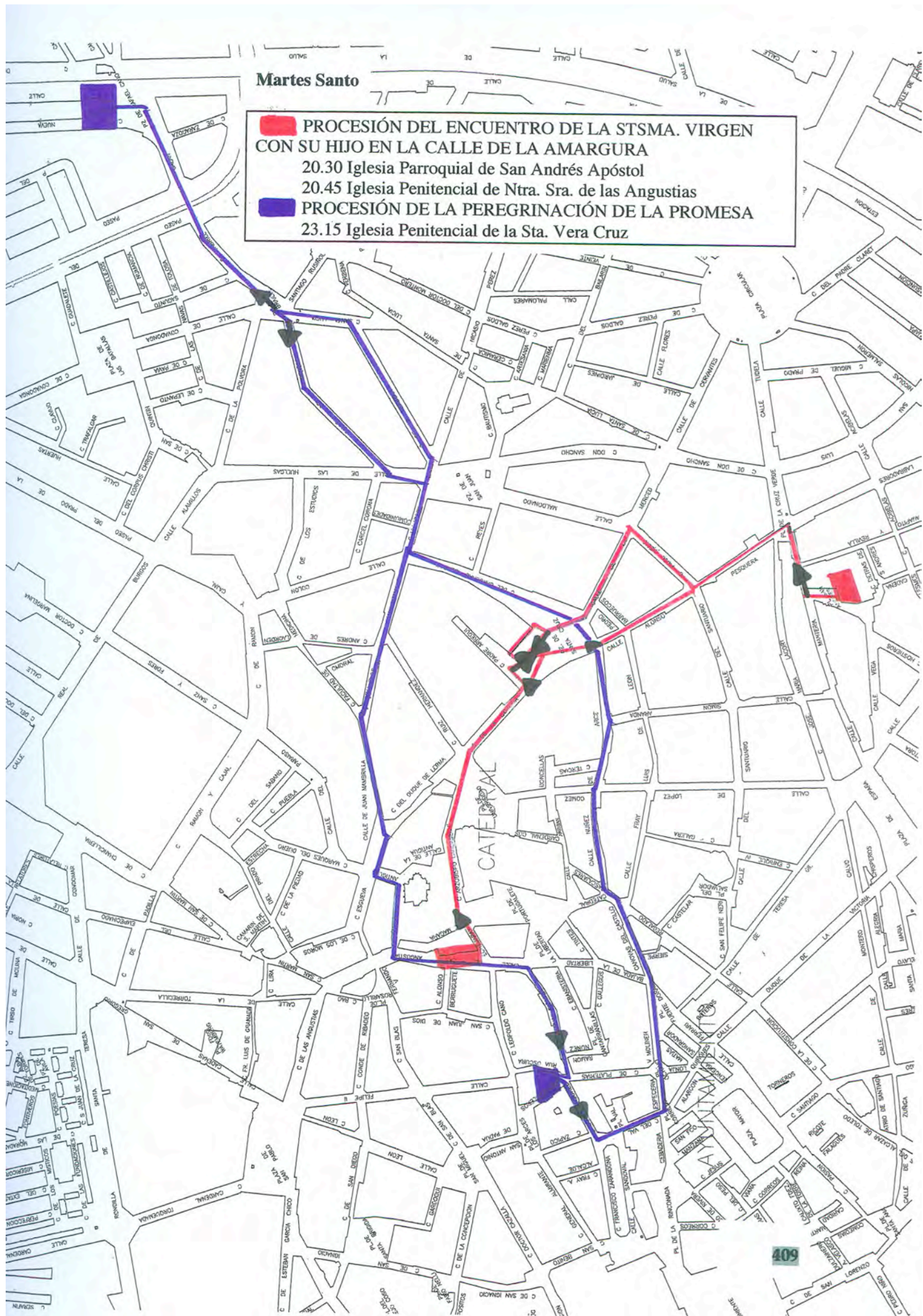
Lunes Santo

- PROCESIÓN DEL SANTÍSIMO ROSARIO DEL DOLOR
20.30 Iglesia Penitencial de la Sta. Vera Cruz
- PROCESIÓN DE LA BUENA MUERTE
23.00 Iglesia Parroquial de Sta. María de la Antigua

Martes Santo

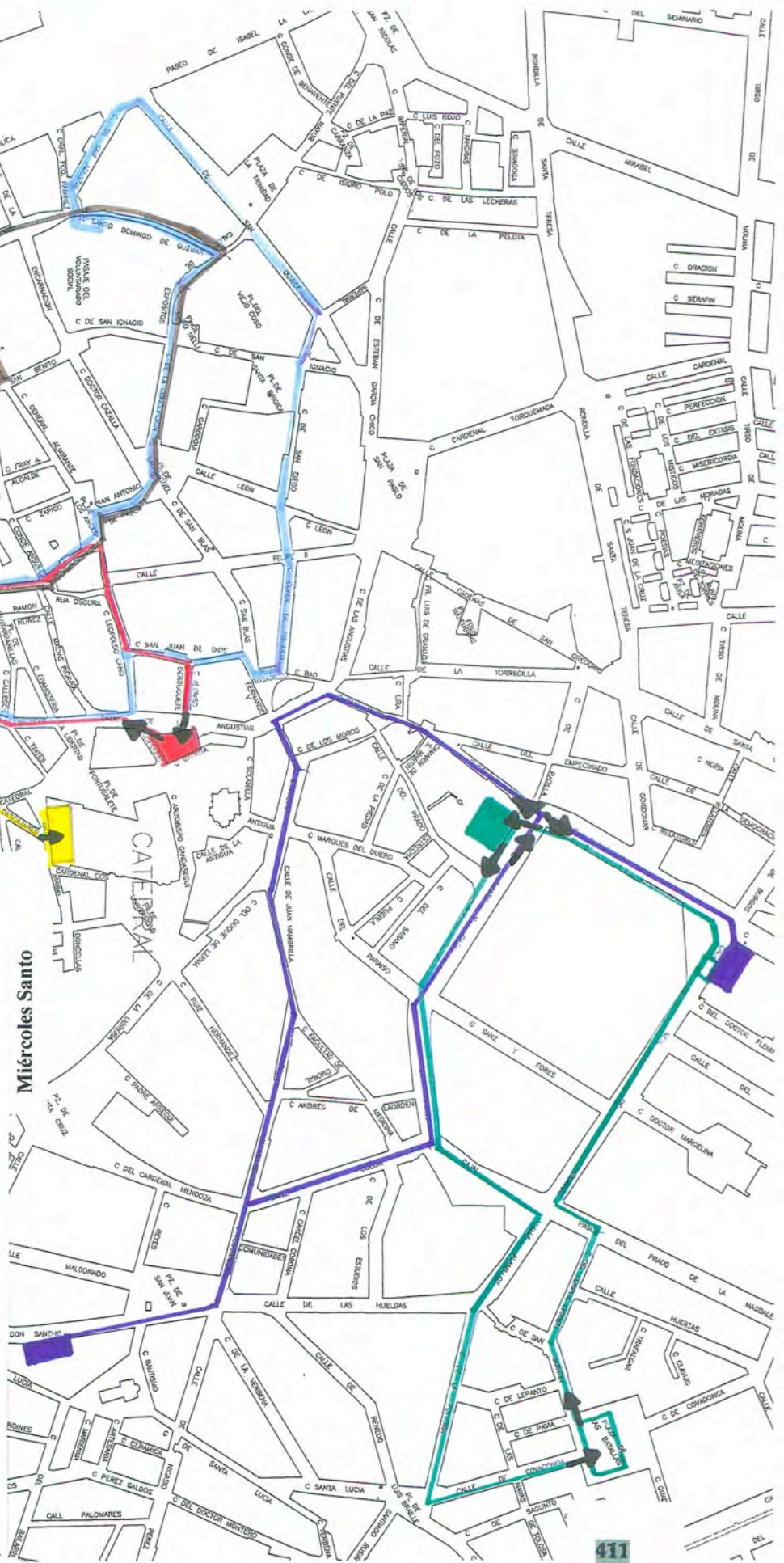
PROCESIÓN DEL ENCUENTRO DE LA STSMA. VIRGEN CON SU HIJO EN LA CALLE DE LA AMARGURA
20.30 Iglesia Parroquial de San Andrés Apóstol
20.45 Iglesia Penitencial de Ntra. Sra. de las Angustias

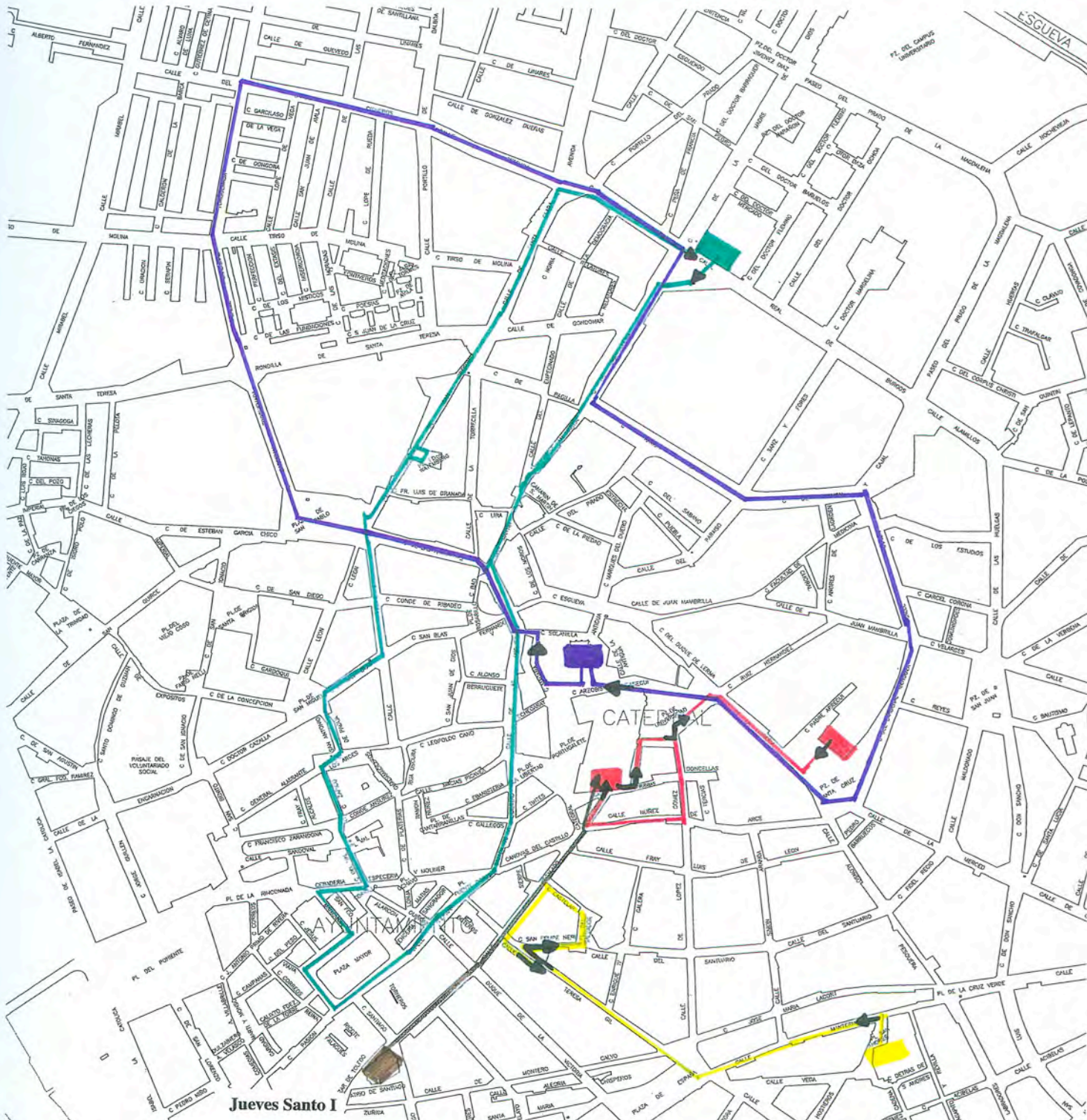
PROCESIÓN DE LA PEREGRINACIÓN DE LA PROMESA
23.15 Iglesia Penitencial de la Sta. Vera Cruz



- VÍA CRUCIS PROCESIONAL**
- 20.30 Iglesia Penitencial de N. P. Jesús Nazareno
- PROCESIÓN DE PERDÓN Y ESPERANZA
- 21.00 Iglesia Párroquial de San Pedro Apóstol
- PROCESIÓN DE PAZ Y RECONCILIACIÓN
- 22.00 Iglesia Párroquial de Santiago Apóstol
- PROCESIÓN DEL ARREPENTIMIENTO
- 22.30 Iglesia Conventual de Nra. Sta. de Porta Coeli
- PROCESIÓN DE LA PIEDAD
- 00.00 Iglesia Conventual de las Descalzas Reales
- PROCESIÓN DE LA PEREGRINACIÓN DEL CONSEJO
- 00.00 Iglesia Conventual de San Benito

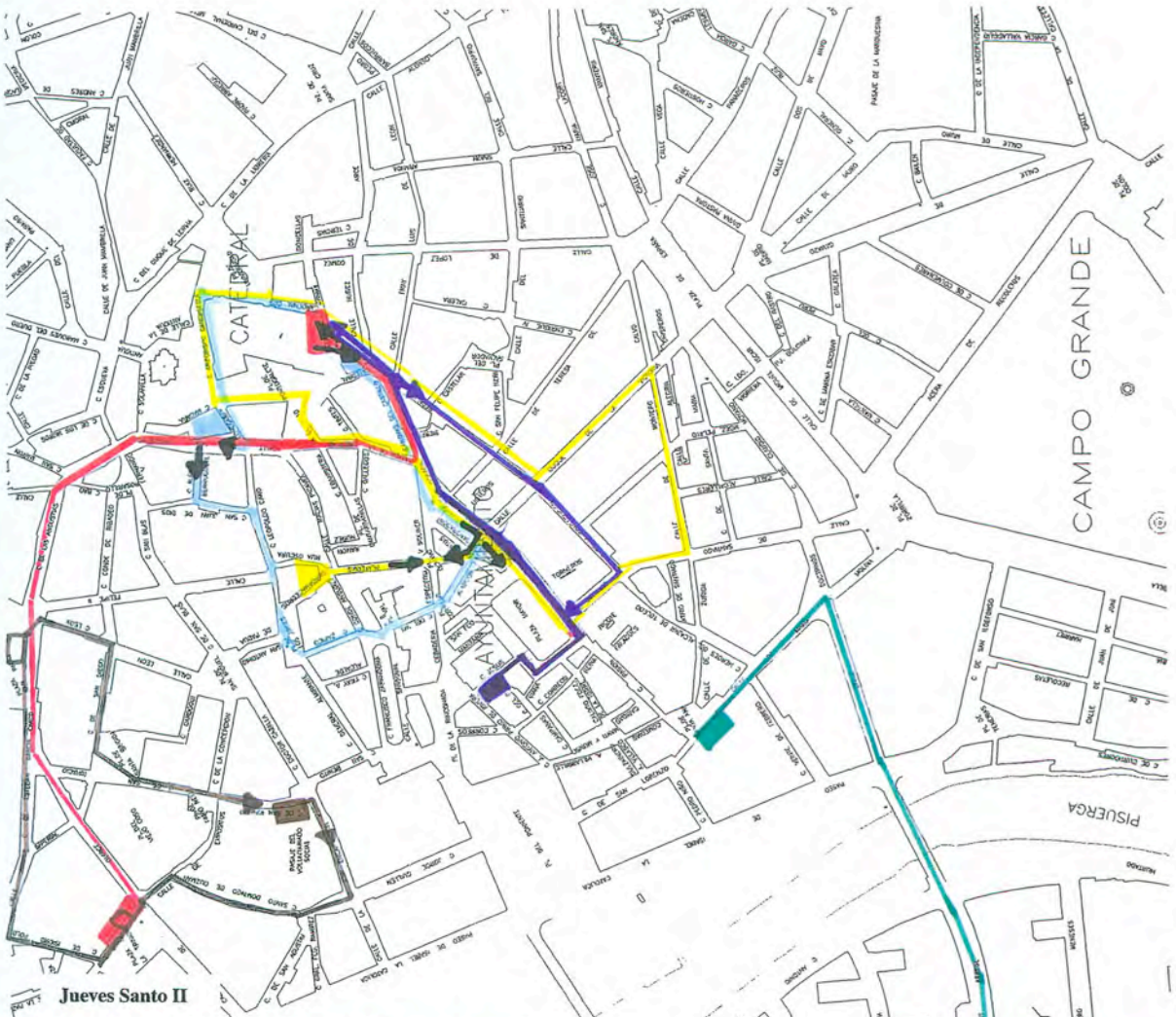
Miércoles Santo





Jueves Santo I

- PROCESIÓN DE SANTÍSIMO CRISTO DE LA LUZ
11.30 Palacio de Santa Cruz
- PROCESIÓN DE PENITENCIA Y CARIDAD
18.30 Iglesia de Ntra. Sra. de la Antigua
- PROCESIÓN DE LA SAGRADA CENA
19.00 Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol
- PROCESIÓN DE NTRA. SRA. DE LA AMARGURA
20.00 Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol
- PROCESIÓN DE CRISTO DESPOJADO
12.00 Iglesia Parroquial de San Andrés Apóstol

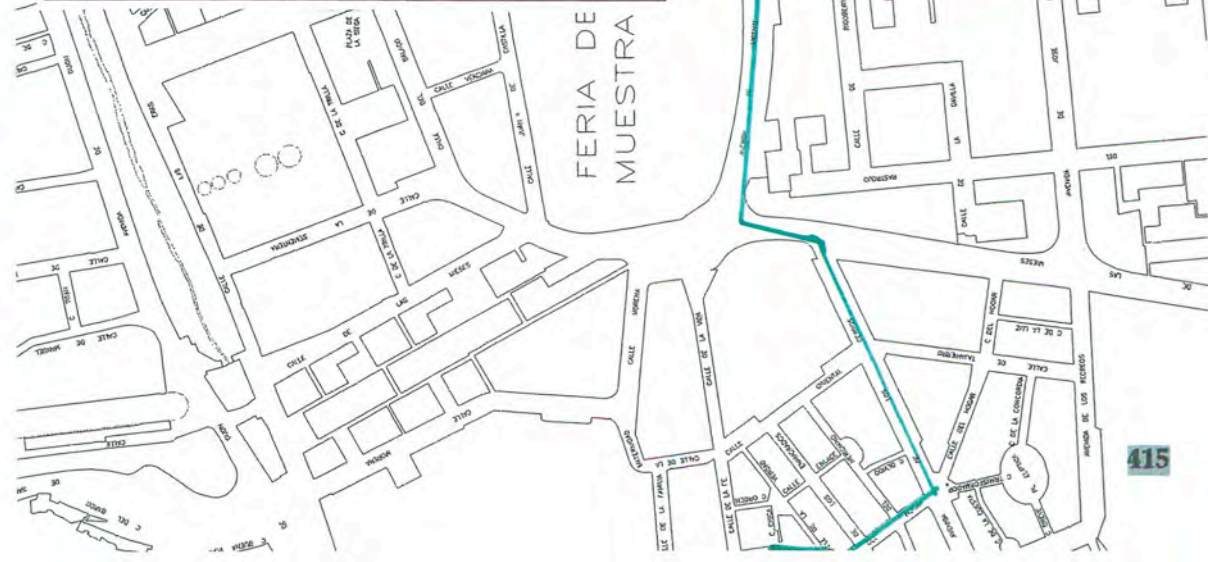


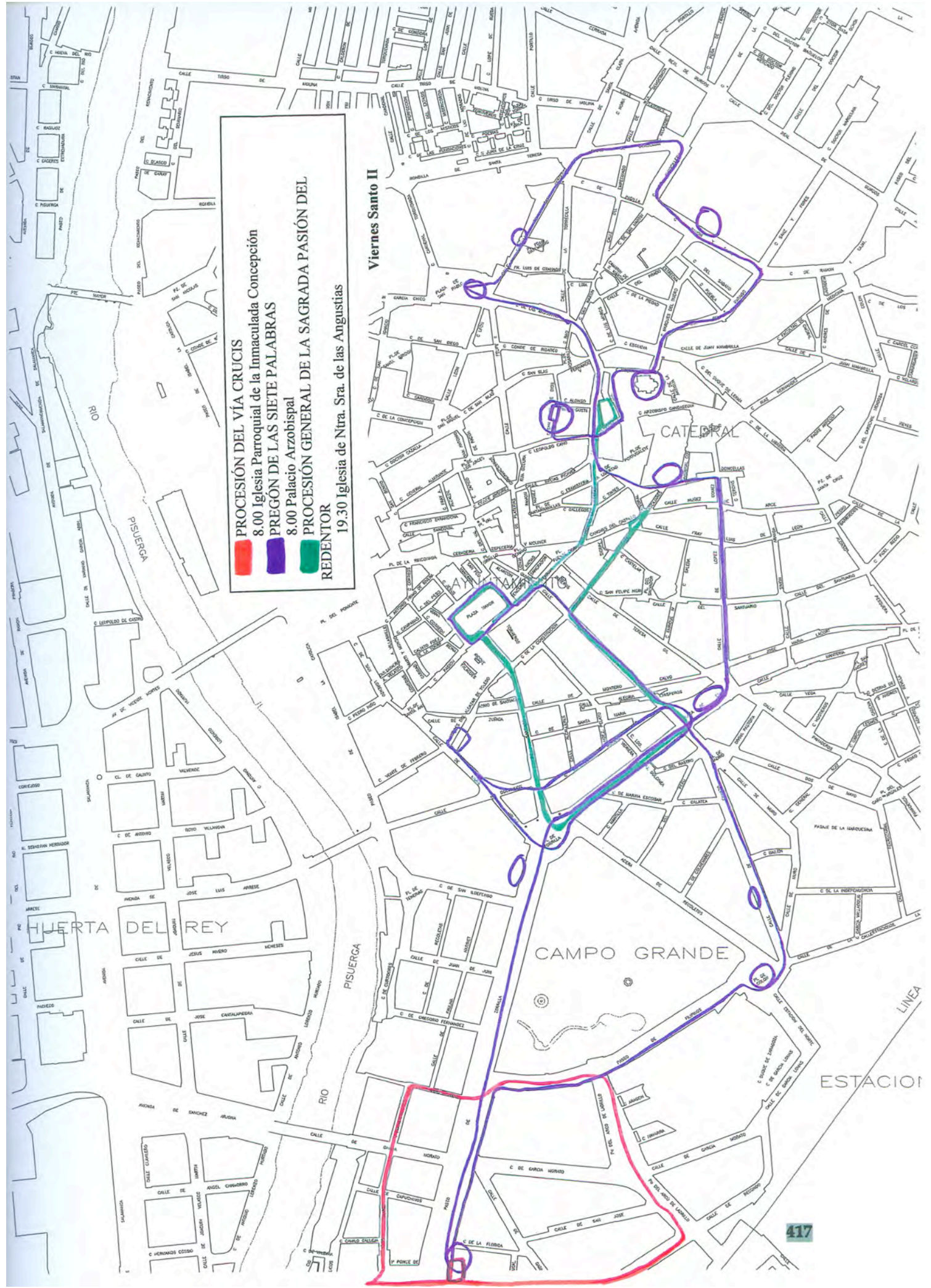
Jueves Santo II

- PROCESIÓN DE ORACIÓN Y SACRIFICIO
20.30 Real Monasterio de San Quirce y Santa Julita
- PROCESIÓN DE LA PEREGRINACIÓN DEL SILENCIO
23.00 Iglesia Penitencial de N. P. Jesús Nazareno
- PROCESIÓN DEL SANTO ENTIERRO
12.00 Iglesia Conventual de San Joaquín y Santa Ana
- PROCESIÓN DE CRISTO AL HUMILLADERO
23.55 Real Iglesia Parroquial de San Miguel y San Julián
- PROCESIÓN DE REGLA DE LA STA. VERA CRUZ
12.00 Iglesia Penitencial de la Sta. Vera Cruz

Viernes Santo I

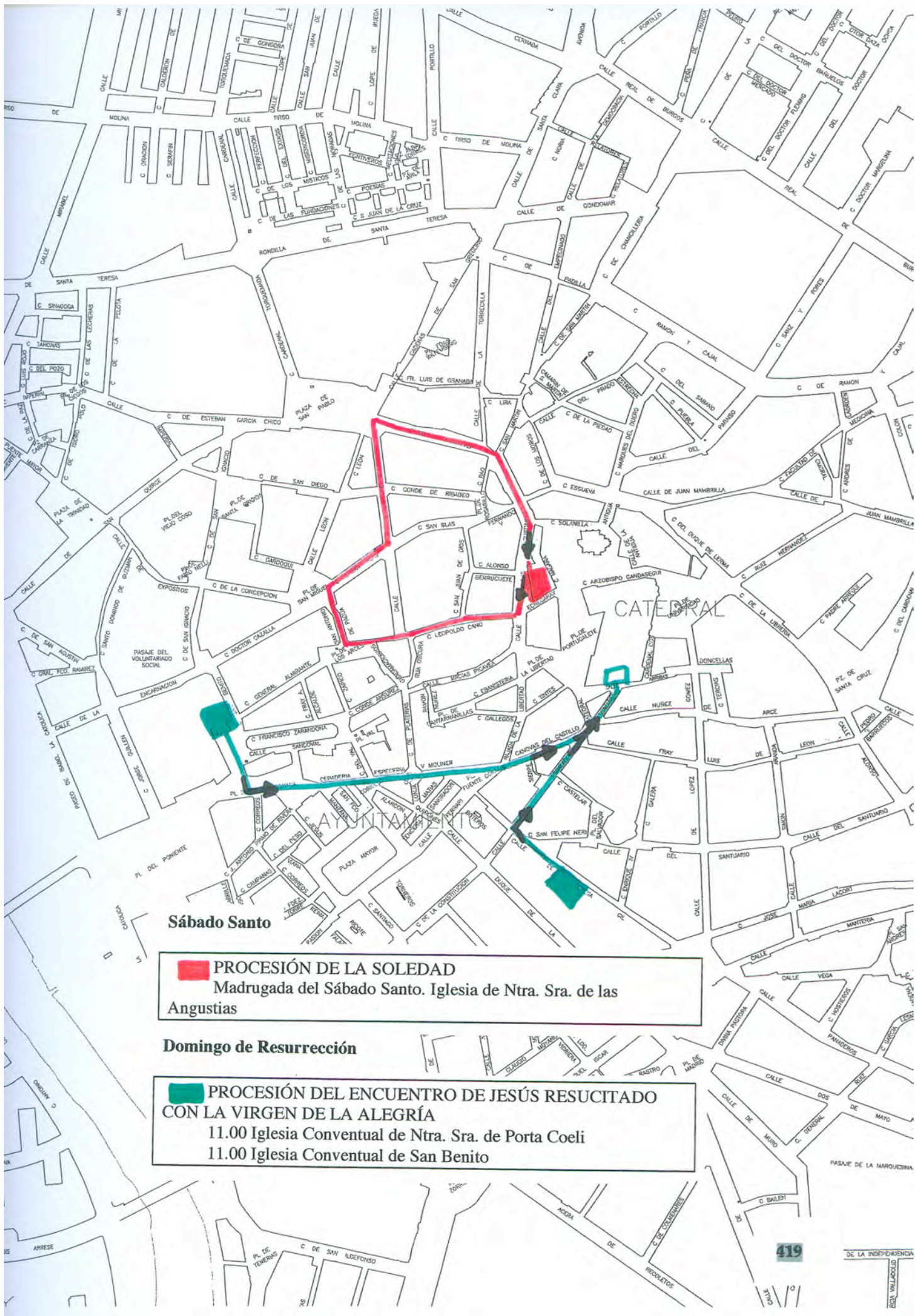
- PROCESIÓN DE REGLA DE NTRA. SRA. DE LAS ANGIUSTIAS-SACRIFICIO Y PENITENCIA
1.00 Iglesia de Ntra. Sra. de las Angustias





PROCESIÓN DEL VÍA CRUCIS
8.00 Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción
PREGÓN DE LAS SIETE PALABRAS
8.00 Palacio Arzobispal
PROCESIÓN GENERAL DE LA SAGRADA PASIÓN DEL REDENTOR
19.30 Iglesia de Ntra. Sra. de las Angustias

Viernes Santo II



Sábado Santo



PROCESIÓN DE LA SOLEDAD
Madrugada del Sábado Santo. Iglesia de Ntra. Sra. de las Angustias

Domingo de Resurrección



PROCESIÓN DEL ENCUENTRO DE JESÚS RESUCITADO CON LA VIRGEN DE LA ALEGRÍA
11.00 Iglesia Conventual de Ntra. Sra. de Porta Coeli
11.00 Iglesia Conventual de San Benito

ÍNDICES

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ÍNDICE DE ITINERARIOS DE PROCESIONES

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

MÚSICA VOCAL

Ejemplo 1	217
Ejemplo 2	222

MÚSICA INSTRUMENTAL

Ejemplo 3	245
Ejemplo 4	246
Ejemplo 5	256

PERCUSIÓN

Ritmo base

Ejemplo 6	271
Ejemplo 7	271
Ejemplo 8	272

Improvisación

Ejemplo 9	273
Ejemplo 10	275
Ejemplo 11	276
Ejemplo 12	276
Ejemplo 13	278
Ejemplo 14	279

Marcha de tambores

Ejemplo 15	281
Ejemplo 16	283
Ejemplo 17	284

CORNETAS Y TAMBORES

Himno Nacional y Marcha Real

Ejemplo 18	288
Ejemplo 19	290
Ejemplo 20	291
Ejemplo 21	291

Marcha ordinaria

Ejemplo 22	294
Ejemplo 23	295
Ejemplo 24	296
Ejemplo 25	297

Marchas de procesión	
Ejemplo 26	299
Ejemplo 27	303
Ejemplo 28	305
Ejemplo 29	306
Ejemplo 30	308
Ejemplo 31	308
Ejemplo 32	310
Ejemplo 33	314
Ejemplo 34 a	316
Ejemplo 34 b	318
Ejemplo 35	320
Ejemplo 36	321
Ejemplo 37	321
Ejemplo 38	322
Marchas de estilo andaluz	
Ejemplo 39	324
Ejemplo 40	327
OTRAS AGRUPACIONES INSTRUMENTALES	
Cuarteto de viento	
Ejemplo 41	333
Banda de música	
Ejemplo 42	337

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1	385
Ilustración 2.....	385
Ilustración 3.....	385
Ilustración 4.....	386
Ilustración 5.....	386
Ilustración 6.....	386
Ilustración 7.....	387
Ilustración 8.....	387
Ilustración 9.....	387
Ilustración 10.....	388
Ilustración 11.....	388
Ilustración 12.....	388
Ilustración 13.....	389
Ilustración 14.....	389
Ilustración 15.....	389
Ilustración 16.....	390
Ilustración 17.....	390
Ilustración 18.....	390
Ilustración 19.....	391
Ilustración 20.....	391
Ilustración 21.....	391
Ilustración 22.....	392
Ilustración 23.....	392
Ilustración 24.....	392
Ilustración 25.....	393
Ilustración 26.....	393
Ilustración 27.....	393
Ilustración 28.....	394
Ilustración 29.....	394
Ilustración 30.....	394
Ilustración 31.....	395
Ilustración 32.....	395
Ilustración 33.....	395

Ilustración 34.....	396
Ilustración 35.....	396
Ilustración 36.....	397
Ilustración 37.....	397

ÍNDICE DE ITINERARIOS DE PROCESIONES

Viernes de Dolores	401
Sábado de Pasión	403
Domingo de Ramos	405
Lunes Santo	407
Martes Santo	409
Miércoles Santo	411
Jueves Santo I	413
Jueves Santo II	415
Viernes Santo I	415
Viernes Santo II	417
Sábado Santo	419
Domingo de Resurrección	419

