DOI 10.20504/opus2025.31.19

CC BY

Artículo

Música procesional andaluza e historiografía musical: de la *Galería de músicos contemporáneos* (1927) de Francisco Cuenca Benet a las Humanidades Digitales

Juan Carlos Galiano Díaz
https://orcid.org/0000-0003-0615-1961
(Universidad de Córdoba, UCO/ Facultad de Filosofía y Letras/ Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música, Córdoba-Andalucía, España)

Consuelo Pérez-Colodrero
https://orcid.org/0000-0001-9995-0417
(Universidad de Granada, UGR/ Facultad de Filosofía y Letras/ Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Granada-Andalucía, España)

Resumen: Las Humanidades Digitales han obligado a repensar el objeto, los procesos y la transferencia de resultados de la Musicología. En el contexto hispano, una de las líneas de investigación que se ha beneficiado del cambio ontológico es la que indaga en la música procesional de la Semana Santa, particularmente de la andaluza, que asimismo ha cobrado un nuevo vigor gracias al auge de los estudios bandísticos en España. Este trabajo tiene por objetivo estudiar dicho *corpus*, indagando en la evolución historiográfica que ha experimentado a partir del análisis de las tres compilaciones bio-bibliográficas más relevantes para el particular. Los resultados obtenidos, que enmarcan un conjunto de aclaraciones terminológicas y técnicas, clarifican la evolución que han experimentado las principales realidades y prácticas metodológicas de la Musicología española relacionadas con la Semana Santa andaluza entre el último tercio del siglo XIX y la actualidad, evidenciando cómo las Humanidades Digitales han supuesto un salto cuantitativo y cualitativo en el estudio del repertorio bajo escrutinio.

Palabras clave: música procesional. Humanidades Digitales. historiografía musical. Semana Santa. Andalucía.

Andalusian Processional Music and Music Historiography: From Francisco Cuenca Benet's *Galería de músicos contemporáneos* (1927) to the Digital Humanities

Abstract: The Digital Humanities have led to a redefinition of the object, processes, and knowledge transfer in Musicology. In the Spanish context, research on Andalusian processional music associated with Holy Week is one of the areas that has benefited from these changes, as well as from the growing interest in wind band studies in Spain. This paper aims to examine this corpus by exploring its historiographical evolution through the three most relevant bio-bibliographical compilations on the subject. The results, which include a set of terminological and technical clarifications related to the field, shed light on the evolution of key developments and methodological approaches in Spanish musicology related to Andalusian Holy Week music, from the late 19th century to the present, and demonstrate how the Digital Humanities have contributed to both a quantitative and qualitative leap in the study of the repertoire under scrutiny.

Keywords: processional music. Digital Humanities. musical historiography. Holy Week. Andalusia.

GALIANO DÍAZ, Juan Carlos; PÉREZ-COLODRERO, Consuelo. Música procesional andaluza e historiografía musical: de la *Galería de músicos contemporáneos* (1927) de Francisco Cuenca Benet a las Humanidades Digitales. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253119, p. 1-21, 2025. http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.19
Recebido em 13/3/2024, aprovado em 3/4/2025, publicado em 6/5/2025

El auge de la tecnología y los avances digitales han supuesto la aparición de las llamadas Humanidades Digitales, denominación que delimita el marco dialéctico de rama de conocimiento y el cambiante mundo que la rodea (Rodríguez-Ortega, 2013). Iniciadas para diversos especialistas con el *Index Thomisticus* de Roberto Busa de 1949 (Burdick; Druckner; Lunefel; Presner; Schnapp, 2012), su irrupción en el ámbito académico constituye no solo la evolución natural de las propias Humanidades, merced a la natural incorporación de herramientas como los ordenadores y al desarrollo y empleo de programas y aplicaciones específicas en sus diferentes disciplinas, sino una revolución, en tanto que han supuesto una serie de novedades radicales en el acceso a los datos de investigación, en su procesamiento y visualización o en la comunicación de los resultados obtenidos (Berenguer-Sánchez, 2021).

En el ámbito de la Musicología, una disciplina humanística basada en el método histórico y filológico, pero también en el de la Historia Cultural y Social, el diálogo con las nuevas tecnologías ha supuesto también un conjunto de ventajas exponenciales y de cambios trascendentales, que han llevado al examen de sus objetos naturales de estudio a la luz de nuevos paradigmas y recursos. El conjunto de estas nuevas prácticas sin duda ha generado un nuevo espacio de conocimiento y procedimientos en el ámbito de la investigación, docencia y transferencia de conocimiento, en el que en efecto se aboga especialmente por la innovación en la generación de los saberes, la interdisciplinariedad y la cultura libre (Borgman, 2009). Algunos de los más recientes resultados en este sentido son, de un lado, el congreso internacional "Música, patrimonio y sociedad en la era de las Humanidades Digitales", celebrado en Barcelona en octubre de 2019; de otro, los significativos réditos alcanzados desde el punto de vista de la literatura científica, que abarcan temáticamente desde la música renacentista (Griffiths, 2018) hasta la Ludomusicología (Fernández Cortés, 2021), pasando por aspectos técnicos de la archivística y la biblioteconomía musical (Rizo Valero; Pascual León; Stuart Sapp, 2018) y por el estudio del paisaje sonoro (Ruiz Jiménez; Lizarán Rus, 2015, 2018).

En este contexto general de innovación y renovación epistemológica y metodológica deben situarse los estudios bandísticos, que experimentan, como las Humanidades Digitales, un auténtico auge en España. Ciertamente, la reciente construcción de un espacio híbrido y de confluencia en torno a las bandas de música ha supuesto un cambio en la perspectiva investigadora y en la consideración del objeto de estudio musicológico, que parecen cobrar nuevo impulso a través del examen de elementos que habían sido tradicionalmente olvidados (Ayala Herrera, 2013).

La corriente renovadora vinculada a los estudios bandísticos se ha producido además en sinergia con algunas de las más recientes y vigorosas líneas de trabajo de la Musicología, como los estudios urbanos y sobre el paisaje sonoro, la microhistoria, los estudios de género o la recuperación patrimonial del repertorio. En este sentido, la convergencia entre estudios bandísticos, Humanidades Digitales y transferencia de conocimiento ha encontrado una de sus más llamativas materializaciones en la base de datos de la plataforma *Patrimonio Musical* (2004-2025), que se ocupa de compilar y difundir información sobre la música procesional de la Semana Santa gracias a las aportaciones desinteresadas de un conjunto de cofrades que aspiran, desde hace casi dos décadas, a mejorar la conciencia y sensibilización sobre este rico patrimonio musical vinculado,

fundamentalmente, al sur de España[1]. En efecto, en poco más de quince años, la base de datos de este proyecto de Humanidades Digitales ha logrado compilar los nombres y datos de más de mil doscientos compositores, los títulos y principales informaciones de más de seis mil marchas procesionales y ha identificado y localizado más de trescientas treinta formaciones musicales (Galiano-Díaz, 2024).

A la luz de lo expuesto, cabe preguntarse cómo el repertorio procesional de la Semana Santa andaluza, que se constituye como un elemento identitario fundamental de la cultura de la región del sur de España (Domínguez Ortiz, 1983. Garrido Peña, 2000. Moreno Navarro; Agudo-Torrico, 2012), ha sido tratado por la historiografía musical española hasta llegar a esta expresión final mediada por las Humanidades Digitales.

En este sentido, parece pertinente indagar y poner en relación y contraste las informaciones de las que provee la base de datos de *Patrimonio Musical* (2004-2025) con las que ofrecen el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio (1999-2002) y la *Galería de músicos andaluces contemporáneos* de Francisco Cuenca Benet (1927), que constituyen las tres referencias clave de la historiografía musical en torno al particular. En efecto, la primera es el primer diccionario bio-bibliográfico que recoge, de manera científica y homogénea, la realidad musical hispana (Casares Rodicio, 2021) y, como tal, aspiraba a terminar "con una situación de injusticia histórica: la escasa presencia de nuestra música [la española y la hispana] en las grandes obras de referencia internacional" (Casares Rodicio, 2000, p. 83). La segunda, por su parte, inició la historiografía musical andaluza propiamente dicha a través de la recolección de los nombres de los andaluces y andaluzas que se dedicaron al arte musical, en todas sus facetas, sin otro criterio que el geográfico y, por extensión, el cultural (Pérez-Colodrero, 2011). Su génesis y su finalidad, como el del resto de tomos que integran la *Biblioteca de Divulgación de la Cultura Andaluza Contemporánea* del autor, está en íntima relación con el Andalucismo Histórico y, por tanto, con sus dos preceptos aparejados —el Regeneracionismo del que había partido y la búsqueda de la identidad andaluza (Pérez-Colodrero, 2012)—, por lo que resulta un documento fundamental no sólo para conocer los protagonistas del panorama musical andaluz entre 1850 y 1930, sino también para indagar en los elementos constitutivos de la identidad cultural que Andalucía intentaba recuperar para sí a principios del siglo XX (Gómez García, 1982. Moreno Navarro, 2008) y que hallaron en la música procesional de la Semana Santa, entonces como en la actualidad, una de sus manifestaciones paradigmáticas.

Como consecuencia, este trabajo tiene por objetivo **estudiar la presencia y evolución** que la música procesional andaluza posee en la historiografía musical andaluza y española. Al efecto, se ocupa de **identificar** y **poner en relación** los nombres de los compositores, obras e intérpretes vinculados con el género bandístico vinculado a la Semana Santa andaluza que recogen las tres obras que jalonan la historiografía de la música procesional andaluza, ya mencionadas.

[1] Conviene, en este punto, aclarar que, por lo que respecta a este trabajo, se considera la definición de "Patrimonio Musical" de Gembero Ustarroz (2005), quien lo concreta como "el conjunto de bienes y manifestaciones musicales, materiales e inmateriales, producido por la sociedad […] a través de su historia, que contribuye a identificar y a diferenciar su cultura y debe ser protegido, conservado y difundido" (p. 142), y, por tanto, abraza, tal y como señala Martín-Moreno (1986), "todas aquellas fuentes que permiten el estudio e interpretación del hecho musical tanto antiguo como actual[:] fuentes escritas, orales, sonoras [o los] instrumentos", entre otros (p. 264).

De esta suerte, se ha vaciado los contenidos de los trabajos bibliográficos indicados, completándolos, con el fin de examinarlos críticamente, con otros procedentes de prensa periódica de interés para el periodo tratado, custodiada fundamentalmente en los repositorios digitales de la E-Mn y en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura y Deporte, así como de literatura científica pertinente en torno al particular.

Dada la naturaleza introductoria del presente texto, así como de la situación general de los estudios sobre música bandística y relacionada con la Semana Santa en nuestro país, este texto tiene también por objeto **definir** los términos clave relacionados con los anteriores aspectos, que resultan fundamentales no solo en calidad de marco conceptual, sino también como punto de partida para otros trabajos que, sobre este mismo asunto, se desarrollen en el tiempo futuro.

1. La música procesional andaluza: tipologías y repertorio

La Semana Santa es, para los andaluces en general, una de las grandes festividades de la primavera, una celebración de claras reminiscencias barrocas, en la que, además de lo visual, predomina la dimensión tanto sensorial como estético-espacial (Moreno Navarro, 1982). Entre las múltiples manifestaciones artísticas que se dan cita en la Semana Santa andaluza no puede obviarse la indispensable contribución que la música realiza al festejo y a la propia devoción popular. De esta suerte, conviene llamar la atención sobre el extraordinario patrimonio musical generado en torno a esta solemnidad, es decir, la infinidad de elementos que conforman el paisaje sonoro de los desfiles de hermandades y cofradías que procesionan en todos y cada uno de los municipios andaluces durante la Pascua[2].

Las particularidades de la identidad cultural de Andalucía, "uno de los pocos centros de identidad que permanecen en el imaginario colectivo […] universal" (Pérez-Colodrero, 2018, p. 678), han supuesto que los sonidos e imágenes de su Semana Santa se hayan proyectado fuera de los límites territoriales de la región (Martín Rodríguez, 2014), tanto a nivel nacional (Valles del Pozo, 2008) como internacional (Comas, 2017).

A pesar de esta importancia y práctica ubicuidad, la terminología en torno a las diferentes manifestaciones musicales propias de la Semana Santa andaluza es, a menudo confusa, tergiversándose su sentido, finalidad y empleo. Por ello, resulta básico para este trabajo aclarar, en primer lugar, cuáles son las denominaciones y particularidades propias de las expresiones que deben emplearse a la hora de referirla, tanto en este texto como por parte de la comunidad científica general.

[2] En el contexto de la Semana Santa andaluza, la "cofradía" surge al calor de la contrarreforma católica, es decir, en torno al siglo XV o XVI, como una agrupación gremial con un fin determinado, que solía ser impulsar "fines piadosos y benéficos" (Ortega Sagrista, 1956, p. 13) "bajo la advocación de santo patrón o protector" (Sánchez Herrero, 1978, p. 381). Frente a las cofradías, que en su origen agrupaban a personas con una misma profesión u oficio, las "hermandades" nacieron como fraternidad que cobijaba a personas con diferente oficio y procedencia social y económica, generalmente "para ejercer obras de caridad o de piedad" (Pérez González, 2005, p. 120). Esta diferenciación solo se mantiene a nivel terminológico en la actualidad, pues ambas denominaciones se usan como sinónimo. En algunas ciudades, como Sevilla, el término cofradía es también empleado, en ocasiones, para referirse a una manifestación pública de religiosidad popular, es decir, al desarrollo del desfile procesional de una hermandad.

Se entiende por música procesional la práctica musical cuya funcionalidad principal es acompañar los actos de culto externo que realizan las hermandades y cofradías (Melguizo Fernández, 1983), es decir, en las procesiones o desfiles de pasos por las calles en los actos que la liturgia cristiana dedica a la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo y durante las procesiones de Gloria, esto es, aquellos desfiles procesionales que tienen lugar fuera del periodo de Semana Santa o Cuaresma, como los de los santos patronos locales. Para clasificar la música procesional se puede establecer primeramente una división en dos grandes bloques: vocal e instrumental.

La música procesional vocal presenta múltiples manifestaciones musicales, que van "desde romances cantados de la Pasión, saetas antiguas o flamencas, sentencias, pregones, hasta el *Miserere* o el *Stabat Mater* polifónicos" (Martín Rodríguez, 2014, p. 206). Por lo general, la música procesional de tipo vocal se interpreta tanto en el trasfondo de los desfiles procesionales como en los rituales celebrados en los templos e iglesias durante los días centrales de la Semana Santa (Berlanga Fernández, 2009).

En cambio, la música procesional instrumental muestra un ritmo, estructura y carácter mucho más concretos y constantes, por lo que se adscriben únicamente a la categoría de "música de capilla" o de "marchas procesionales".

La primera categoría se remonta, como bien apunta su nombre, a las capillas musicales del siglo XVII (Bejarano Pellicer, 2013)[3]. Su repertorio se compone entonces de breves piezas de carácter fúnebre pertenecientes al periodo litúrgico (Otero Nieto, 1995), de tal suerte que gran parte de las obras que lo conforman fueron originalmente concebidas para ser cantadas, aunque fuese frecuente que los instrumentos doblaran las voces. Por su perfil, estas agrupaciones se encargan de acompañar, durante su estación de penitencia, a los pasos cristíferos y marianos de hermandades popularmente conocidas como "de silencio" o "de negro", aunque también solemnizan los cultos internos de las hermandades (Ruibérriz de Torres Fernández, 2018), así como los vía crucis, traslados de templo o subidas de las imágenes a su paso procesional (Castroviejo López, 2016). En este sentido, uno de los ejemplos más paradigmáticos de su repertorio son las *Saetas del Silencio*, compuestas por Francisco de Paula Solís en el siglo XVIII (Otero Nieto, 1995). La principal particularidad de este tipo de formación, no obstante, reside, de un lado, en la configuración de su plantilla, que generalmente integran oboe, clarinete y fagot, que se hacen cargo de las partes de soprano, alto y bajo, respectivamente (Carmona Rodríguez 2000. Carrero Rodríguez, 2006); de otro, en que se sitúa delante del paso, pues el resto de las agrupaciones instrumentales de la Semana Santa se sitúa tras el mismo.

En general, las formaciones instrumentales son las encargadas de interpretar las populares "marchas" (Schwandt; Lamb, 2001), que constituyen la segunda categoría de la música procesional instrumental antes mencionada. Las piezas que se adscriben a esta particular forma musical nacen en la segunda mitad de siglo XIX a partir de la marcha fúnebre. La velocidad de

[3] Es posible establecer una relación entre la fecha de constancia de las primeras capillas musicales y la encíclica *Annus qui Hunc* (1749) de Benedicto XIV, que abunda en explicar el uso ya habitual en dicha centuria de "la armonía del órgano y de otros instrumentos" en los Oficios Eclesiásticos (Benedicto XIV, 1749, art. 3), asunto que, sin embargo, aguarda aún una indagación ulterior.

desplazamiento y su carácter varía según el objetivo que da nombre a sus diferentes tipos —militar, ordinaria, mora, cristiana, triunfal, solemne, fúnebre, pasacalle, pasodoble, regular, lenta, diana, o nupcial, entre otras (Gutiérrez Juan, 2009)—, si bien su organización interna suele responder a la estructura *minueto-trio*, según ha habido ocasión de mostrar en trabajos recientes (Galiano-Díaz, 2018). El elemento musical que caracteriza la marcha es, entonces, el denominado "ritmo de marcha", cuyo objetivo funcional es acompasar el movimiento de un grupo de personas que caminan juntas (Gutiérrez Juan, 2009).

A partir de esta última cualidad se deducen los otros dos elementos que facilitan la interpretación en movimiento de las marchas procesionales: el predominio del compás binario y el *tempo* aproximado de blanca a 50 pulsaciones por minuto, que se corresponde con la cadencia de paseo lento de un adulto, cuyo latido cardiaco suele estar entre las 60-100 por minuto.

En otro orden de cosas y desde el punto de vista exclusivamente musical, la sintaxis armónica es, sin duda, el elemento que más varía en las marchas procesionales, dependiendo, principalmente, de la formación académica de sus respectivos autores. Uno de los compositores que siempre ha destacado en este aspecto es Manuel Font de Anta (Sevilla, 1889 - Madrid, 1936), cuyas obras muestran una gran pericia armónica por la presencia y hábil empleo de abundantes cromatismos, enlaces modales, acordes con notas añadidas, relaciones tonales lejanas o cambios de tonalidad abruptos, entre otros recursos (Galiano-Díaz, 2017). Esta manera de hacer del músico sevillano destaca, aún más, porque parte de los compositores relacionados con el género procesional, con frecuencia provenientes del ámbito militar, han utilizado en la mayoría de sus composiciones un lenguaje armónico bastante más sencillo y directo, en el que todas las complejidades propias de Font se disuelven en pro de una armonía completamente tonal y funcional.

La interpretación de las marchas procesionales, en cualquier caso, corre a cargo de diversas formaciones instrumentales que se dan cita en la Semana Santa andaluza[4]. Por lo que toca a su denominación y características definitorias, suele diferenciarse entre agrupación musical, banda de cornetas y tambores, banda montada y banda de música (Tabla 1).

La agrupación musical es un conjunto instrumental constituido exclusivamente por instrumentos de la familia del viento-metal y la percusión. Parece claro que el nombre de esta tipología procede de la Agrupación Musical Santa María Magdalena de la localidad de Arahal (Sevilla), creada en 1963 por Manuel Rodríguez Ruiz (1940-2013) (Castroviejo López, 2016). Su origen, en cambio, se remonta a la antigua banda de la Guardia Civil de Eritaña (Sevilla), fundada a su vez como banda de cornetas en la década de 1940 y que, años más tarde y coincidiendo con la llegada en calidad director del subteniente Mateo José Martín-Martín (n. 1920), incorporó instrumentos como trompetas, trombones e incluso la gaita, actualmente en desuso (Carrero Rodríguez, 2006). Estas formaciones acompañan musicalmente a pasos de cristíferos o abren el desfile procesional.

[4] En la actualidad, la presencia y participación de las diferentes formaciones musicales en la Semana Santa corre a cargo de las hermandades y cofradías, que contratan sus servicios para que acompañen a sus titulares en sus desfiles procesionales por las distintas ciudades de la geografía andaluza, salvo en aquellos casos en los que la formación pertenece a la propia hermandad En términos generales, tanto las agrupaciones musicales como las bandas de cornetas y tambores se conforman de músicos *amateur*, mientras que las bandas de música se integran de componentes que, en la mayoría de los casos, han recibido formación musical reglada.

Denominación	Plantilla	Origen	Función en el desfile procesional
Música de capilla	Oboe, clarinete y fagot	Capillas musicales del siglo XVII	Acompañar pasos cristíferos o marianos (se sitúan delante)
Agrupación musical	Viento metal y percusión	- Antigua Banda de la Guardia Civil de Eritaña (1940) - Agrupación Musical Santa María Magdalena de Arahal (1963)	- Abrir el cortejo - Acompañar pasos cristíferos (se sitúan detrás)
Bandas montadas	Clarines y timbales	Bandas montadas militares del siglo XIX	Abrir el cortejo
Banda de cornetas y tambores	- En sus inicios, cornetas y tambores - Actualmente, instrumentos de viento metal y percusión (salvo caja royal y platillos)	Banda del Real Cuerpo de Bomberos de Málaga (1918)	- Abrir el cortejo - Acompañar pasos cristíferos (se sitúan detrás)
Banda de música	Viento madera, viento metal y percusión	Bandas civiles y militares de la segunda mitad del siglo XIX	Acompañar pasos de palio (se sitúan detrás)

Tabla 1: Formaciones instrumentales presentes en la Semana Santa andaluza
Fuente: elaboración propia

Las bandas de cornetas y tambores, por su parte, tienen su origen en las secciones militares de cornetas y tambores creadas a partir del Real Decreto de 1818 (S.N., 1818). Integradas en su origen únicamente por los citados instrumentos, con el paso de los años su plantilla ha ido incorporando otros efectivos, provenientes de la familia de viento-metal —trompetas, trombones, fliscornos, trompas o tubas—, al objeto de incrementar sus posibilidades y recursos de acompañamiento. Su principal diferencia con las agrupaciones musicales reside en cómo se configura la sección de percusión, ya que las bandas de cornetas y tambores no incluyen platos ni caja[5]. Su repertorio deriva del originalmente interpretado por la Banda del Real Cuerpo de Bomberos de Málaga, fundada en 1918 (Muñoz-Berros, 1996), siendo el músico Alberto Escámez (Linares, 1896 - Torrevieja, Alicante, 1970), el primer compositor que ha legado obras para este tipo de formación (Ayala Herrera, 2007). Por su configuración y posibilidades musicales acompañan a pasos cristíferos o abren el desfile procesional.

Las bandas montadas se componen de clarines y timbales cuyos intérpretes, evidentemente, procesionan montados a caballo para abrir el cortejo. Tuvieron su auge en la primera mitad del siglo XX, pero desaparecieron a finales de 1970 (Castroviejo López, 2016). Su falta de popularidad actual ha llevado a que solo reste un ejemplo de este tipo de formación musical en toda Andalucía: el Escuadrón de Lanceros y Banda Montada de clarines y timbales de la Hermandad de la Paz de Sevilla, que, de hecho, en 2017 dejó de acompañar musicalmente a su hermandad por primera vez desde su creación, en 1995.

[5] El hecho de que se haya producido la inclusión de los instrumentos de viento-metal mencionados, debido a las limitaciones de la corneta, tanto a nivel tímbrico como de registro, ha desvirtuado el tipo de agrupación, cuya denominación ya no responde, cabalmente, a la configuración de su plantilla.

En último lugar, las bandas de música están integradas por todas las familias de instrumentos, excepto la cuerda. Popularmente se conocen bajo el término "bandas de palio" (Ayala Herrera, 2007, p. 75), ya que habitualmente acompañan a imágenes marianas que procesionan bajo este tipo de dosel. Semejante denominación no es del todo correcta, ya que existen numerosos ejemplos a lo largo y ancho de la geografía andaluza en los que estas formaciones no acompañan a dicho tipo de imágenes. La presencia de las bandas de música en los desfiles procesionales de la Semana Santa andaluza se remonta la segunda mitad del siglo XIX (Galiano-Díaz, 2019) y, probablemente, constituyan el elemento musical de mayor notoriedad y alcance de toda la celebración. En el momento de elaborarse y publicarse la *Galería de músicos andaluces* de Francisco Cuenca Benet, es decir, a principios del siglo XX, esta era la única formación bandística, de entre todas las que actualmente acompañan los desfiles procesionales de la Semana Santa andaluza, que se había estandarizado. Se trata, por tanto, de la agrupación instrumental más antigua y estable en su configuración de todas las descritas. A ella se refiere el grueso de la investigación que se ha desplegado para este trabajo.

2. La música procesional en Cuenca Benet (1927), Casares Rodicio (1999-2002) y *Patrimonio Musical* (2004-2025): vaciado y comparación de tres fuentes historiográficas de referencia

El cruce de informaciones de la base de datos *Patrimonio Musical* (2004-2025), Casares Rodicio (1999-2002) y Cuenca Benet (1927) queda recogido en la Tabla 2, que compila los nombres de los veinticuatro compositores dedicados al repertorio procesional para banda en la Andalucía de las décadas que median entre 1850 y 1930 en los que coinciden las tres fuentes, así como el número de composiciones relacionadas con dicho género que se les deben en cada una de ellas.

Llama la atención, en primer lugar, el crecimiento exponencial en la recuperación del repertorio para banda de música que se ha realizado en los últimos diez años, atendiendo tanto al número de obras totales identificadas en cada una de las fuentes —tres en el caso de Cuenca Benet (1927), veintiocho en el caso de Casares Rodicio (1999-2002) y ciento doce en el caso de *Patrimonio Musical* (2004-2025)— como a la identificación, localización y estudio de la producción específicamente asociada a algunos compositores, de entre los que descuellan los casos de Manuel Font de Anta o Manuel López Farfán, que constituyen, sin duda, una excelente muestra de los preferidos por el público cofrade, e incluso otros desconocidos en su faceta procesional, como Eduardo Lucena o Cipriano Martínez Rücker (Olaya Marín, 2015).

Esta situación puede atribuirse, en primer término, al auge que la marcha procesional ha experimentado en la historiografía musical andaluza durante las últimas décadas, habida cuenta del creciente número de publicaciones que han visto la luz sobre el género procesional, entre las que destacan los trabajos de Carmona Rodríguez (2000), Gutiérrez Juan (2009) o Castroviejo López (2016), pero, sobre todo, a las virtudes del trabajo directo y constante sobre fuentes primarias, sumadas a las posibilidades que brindan las Humanidades Digitales a la hora de generar un entorno ubicuo y nativamente colaborativo, propias de la web *Patrimonio Musical* (2004-2025).

Ahondando en los datos que recoge dicha tabla y aun partiendo del análisis del conjunto de las informaciones recabadas para este trabajo, se desprende que, a lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX, hubo tres generaciones de músicos dedicados a la música procesional vinculada con la Semana Santa andaluza, siendo que la primera inició su labor en torno a 1850 —los nacidos en torno a 1830, de los que es decano el granadino Antonio de la Cruz Quesada (Granada, 1825 - Madrid, 1889) (Galiano-Díaz, 2020)— y la última hizo lo propio en torno a 1920 —los nacidos en torno a 1890, como Manuel Ruiz Vidriet (Sevilla, 1890 - Huelva, 1946)—. Esta última generación ha sido la que ha legado una producción más cercana a nuestros días, pues el último de sus integrantes, el sevillano José Font de Anta (Sevilla, 1892-1988), falleció en 1988. Debe destacarse que quienes integran esta última generación no son quienes han recibido más atención por parte de la investigación musicológica, dado el número de piezas recuperadas de su catálogo productivo, a buen seguro porque su cercanía temporal ha llevado a que el repertorio que legaron siga vivo entre las principales hermandades de la Semana Santa andaluza (Castroviejo López, 2016).

Es pertinente, además, destacar la interrelación existente entre varios miembros de estas generaciones de músicos dedicados a la música procesional de la Semana Santa andaluza, lo que permite hablar de sagas de músicos dedicados a la música de banda, como los Font o los Damas, cuya aportación y legado, no sólo a la música de la Semana Santa, sino a la cultura musical andaluza, aún está por realizar[6]. Dada esta relación de parentesco familiar entre varios de los músicos estudiados, parece lógico que casi la mitad de estos naciera en una localización concreta, Sevilla (11), que sin duda es la ciudad y la provincia que más compositores ha legado al repertorio semanasantero. Le siguen, de lejos, Córdoba (3), Cádiz (2) y Málaga (2) (Tabla 2).

Resulta igualmente llamativo que, de acuerdo con Cuenca Benet (1927) y con las diferentes voces de Casares Rodicio (1999-2002), la mayor parte de los músicos vinculados a la Semana Santa y a las bandas de música andaluzas entre 1850 y 1925, aproximadamente, compaginara su labor en este ámbito con la composición de música para agrupación de cámara, para orquesta y, muy especialmente, de zarzuela, género escénico que reportaba importantes beneficios económicos y notoriedad a sus diferentes autores (Alonso, 2004).

En este sentido, son especialmente notables, por el número de obras aportadas, las trayectorias de Cipriano Martínez Rücker, Manuel Font de Anta, Manuel López Farfán y Eduardo Lucena, que se integran, sin lugar a duda, en el grupo los compositores especialmente destacados por Cuenca Benet (1927) a la hora de representar y configurar la identidad musical andaluza (Pérez-Colodrero, 2011, p. 543-551).

[6] Por ejemplo, Cuenca Benet (1927) solo menciona a Francisco Damas Monsalves (Sevilla 1867-1918), Manuel Damas Monsalves (Sevilla, 1868-1921) y Antonio Damas Gijón (n. Sevilla, 1899), todos ellos relacionados con el ámbito bandístico. Este autor, sin embargo, obvia la figura de Antonio Damas Monsalves (Sevilla, ca. 1875-1944), fundador en torno a 1905 del popular comercio musical Casa Damas, situado en la céntrica calle Sierpes de Sevilla, quien asimismo tiene atribuidas las marchas procesionales *La Esperanza (de la Macarena)* (ca. 1915) y *La Esperanza de Triana* (ca. 1915), publicadas en la colección editorial *El Eco musical*, editada por la propia Casa Damas (Castroviejo López, 2016). En el recuento de compositores y obras llevado a término para este trabajo (Tabla 2), se han incluido, en previsión, todos los miembros de la saga Damas mencionados en Cuenca Benet (1927), aunque no se haya podido verificar, a día de la fecha, su participación directa en la composición de obras para el repertorio procesional.

Apellidos, Nombre	*Nacimiento*		*Muerte*		*Instrumento*	*GMA*		*DMEH*		*PM*	
	Fecha	Lugar	Fecha	Lugar		Mn	R (pág.)	Mn	R	Mn	R (n.º ítem)
Castillo, Manuel del	*1880*	Sevilla	1964	*Huelva*	Piano	0	61	0	Álvarez Cañibano, 1999a	4	549
Cebreros Bueno, Rafael	1851	Córdoba		*Sevilla**	Piano	1	63-64	2	Virgili Blanquet y Álvarez Cañibano, 1999	2	454
Cruz, Antonio de la	1825	Granada	1889	*Madrid*	Piano	0	66-67	5	García Avello, 1999	5	926
Cubiles Ramos, José	1894	Cádiz	1966	*Madrid*	Piano	0	67-70	0	Fernández Cid, 1999	1	118
Damas Gijón, Antonio	1889	Sevilla	1973	*Sevilla*	*Flauta*	0	71	0	Álvarez Cañibano, 1999d	0	0
Damas Monsalves, Francisco	1867	Sevilla	1918	Sevilla	Violonchelo	0	71-72	0	Álvarez Cañibano, 1999b	0	0
Damas Monsalves, Manuel	1868	Sevilla	1921	Sevilla	Flauta	0	72-73	0	Álvarez Cañibano, 1999c	0	0
Escobar de Rivas, Eduardo	*1892*	Sevilla	1988	*Sevilla*	Violín	0	75-76	0	Espinosa Guerra, 1999	1	43
Font de Anta, José	*1892*	Sevilla	1988	*Sevilla*	Violín	0	92-93	5	Álvarez Cañibano, 1999e	1	243
Font de Anta, Manuel	1895	Sevilla	1936	Madrid	Piano	0	93-94	1	Alonso, 1999	5	69
Font Fernández de la Herrán, Manuel	1862	Málaga	1943	Sevilla	Violín	0	95	0	Casares Rodicio, 1999a	5 (A), 11 (I)	88
García Alonso, Victoriano	*1870*	*Játiva*	1933	*Úbeda*	Piano	0	106	0	Casares Rodicio, 1999b	9	680
Gómez-Zarzuela, Vicente	*1870*	Sevilla	1956	*Sevilla*	Violín	1	113-115	3	Álvarez Cañibano, 1999f	2	78
Lerdo de Tejada y Sanjuán, Manuel	1851	Puerto Real	1916	*Sevilla*	Órgano	0	155-156	0	Muñoz Tuñón, 2000a	2	96
López Farfán, Manuel	1872	Sevilla	1944	*San Juan de Aznalfarache*	[Militar]	0	164-165	5	Álvarez Cañibano, 1999g	20 (A), 1 (I)	4
Lucena, Eduardo	1849	Córdoba	1893	Córdoba	Violín	1	169-170	1	Muñoz Tuñón, 2000b	4	329
Martínez Rücker, Cipriano	1861	Córdoba	1924	Córdoba	Piano	0	185-188	0	Alonso, 2000	2	621
Martos Gómez, Alfredo	*1878*	*Martos*	1851		Piano	0	188	0	Jiménez Cavallé, 2000	15	879
Ocón y Rivas, Eduardo	1834	Benamocarra (Málaga)	1901	Málaga	Piano	0	211-220	(1)	Martín Tenllado, 2001	1	160
Pantión Pérez, Antonio	*1898*	Sevilla	1974	Sevilla	Piano	0	233	1	Álvarez Cañibano, 2001	12	36
Ruiz Vidriet, M.	*1890*	Sevilla	1946	*Huelva**	Fagot	0	270	1	Álvarez Cañibano, 2002	3	32
Torre Brieva, Rafael de la	*1870*	Córdoba	1936	*Puente Genil*	Saxofón	0	296		---	1	977
Turina, Joaquín	1882	Sevilla	1949	*Madrid*	Piano	0	297-304	1+(2)	Pérez Gutiérrez, 2002	3	257
Yuste Moreno, Miguel	*1870*	*Alcalá del Valle (Cádiz)*	1947	*Madrid*	Clarinete	0	321-323	0	Muñoz Tuñón, 2002	3	925

Leyenda: Mn = número de marchas; R: referencia bibliográfica; A = autor; I = instrumentador; GMA = *Galería de Músicos Andaluces* (Cuenca, 1927); DMEH = *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Casares Rodicio, 1999-2002); PM = *Patrimonio Musical* (2004-2023).

Nota: Las informaciones que se consignan en cursiva son correcciones de la información presente en las fuentes primarias consultadas.

Tabla 2: Relación de compositores y marchas procesionales en Cuenca (1927), Casares Rodicio (1999-2002) y Patrimonio Musical (2004-2021).
Fuente: elaboración propia.

Respecto a la formación del conjunto de músicos identificados y estudiados, la mayor parte de ellos fue, por los estudios cursados, pianista (9), aunque siguen en número los educados en diversos instrumentos de viento —flauta (3), saxofón (1), clarinete (1) y fagot (1)— y, a continuación, el violín (3). El caso de los instrumentistas de viento es especialmente interesante, porque suelen ser los que más claramente estuvieron vinculados a las bandas de música militares o civiles de la Andalucía y la España de la Restauración, cuyas características, funcionamiento y labor ha sido magníficamente descrita por Ayala Herrera (2013). Este sería el caso de Ruiz Vidriet, fagotista, vinculado a las bandas de música de Sevilla y Huelva (S.N., 2012. Pontón Práxedes, 2009), o de Rafael de la Torre Brieva, saxofonista, vinculado a la Bandas Municipales de Música de Jaén y Córdoba (Ayala Herrera, 2013), por traer a colación solo dos ejemplos evidentes.

En el caso de los compositores nacidos en torno a 1880 y, por tanto, integrantes de la segunda generación mencionada al principio de este apartado, resulta llamativo, además, que tuvieron una formación internacional que, partiendo de unos estudios iniciales en sus ciudades de origen o en Madrid, se completó en otros conservatorios europeos, con frecuencia el de París. Entre estos, conviene traer a colación los casos de Rafael Cebreros Bueno, José Cubiles, Joaquín Turina o Cipriano Martínez Rücker, quienes completaron su educación musical en diversos centros europeos de prestigio, lo que sin duda redundó en su capacidad técnica a la hora de escribir para diversas formaciones instrumentales y en sus posibilidades a la hora de captar y transformar potenciales materiales para su música procesional (Cuenca Benet, 1927, p. 63, 68, 297, 185, respectivamente).

Por razones evidentes, la filiación a determinadas Hermandades de Semana Santa de los compositores dedicados a la música de dicha festividad no está clara a partir de los datos recogidos por Cuenca Benet, como tampoco del *DMEH*, de tal suerte que tiene que reconstruirse a partir de fuentes secundarias que indagan en este particular (Otero Nieto, 1995. Castroviejo López, 2016. Carmona Rodríguez, 1998, 2000), pero sobre todo a partir de fuentes primarias relacionadas con las propias hermandades y cofradías andaluzas. De acuerdo con las informaciones compiladas hasta la fecha siguiendo este procedimiento, parece claro que la relación con una u otra cofradía resulta crucial no solo para que algunos compositores se dedicaran al género procesional, sino también para brindaran ciertas obras a una determinada advocación.

Un ejemplo revelador en este sentido es el de Vicente Gómez-Zarzuela Pérez. Este violinista y compositor hispalense estuvo muy ligado a la Hermandad del Valle, a la que perteneció desde 1888 y dedicó ya el primer título de su catálogo, *Madre Santa* (1895), unas coplas para tenor, barítono, coro y orquesta. La obra cumbre del compositor es, en cualquier caso, la popular marcha *Virgen del Valle* (1897)[7], también dedicada a la titular mariana de la mencionada corporación, que en realidad había escrito un año antes, como marcha fúnebre, con motivo del fallecimiento del barítono Alberto Barrau

[7] Esta marcha fue instrumentada para banda por el músico militar Francisco Serra González ([Sevilla], 1843-1907).

(Sevilla, 1874-1896) en un accidente marítimo (Delgado Rodríguez, 1998, p. 25-31)[8]. Dado que ambos músicos eran hermanos del Valle, Gómez-Zarzuela no tuvo reparo en renombrar la obra original, cuya funcionalidad y contexto interpretativo no cambiaron, en cualquier caso.

Pese a lo expuesto, debe llamarse la atención sobre algunas erratas y lagunas historiográficas de las fuentes consultadas. Así, el volumen que se debe a Cuenca Benet (1927) no recoge correctamente los apellidos de Martos Gómez, que aparece como Martos Gener (p. 188), o el origen de Victoriano García Alonso (Cuenca Benet 1927, p. 106), quien, en realidad, es nacido en Xátiva (Valencia) y no en Úbeda (Jaén), ciudad en la que, por otra parte, sí que desarrolló su carrera musical, según ha mostrado hábilmente Sánchez López (2005). Se perciben, además, en el texto publicado en La Habana, las ausencias de nombres tan relevantes como el de Germán Álvarez Beigbeder (Jerez de la Frontera, 1882-1968) (Álvarez Beigbeder, 2008. Merodio Pernía, 2019) o la onubense Camila Figueroa López (Huelva, 1885-1924), primera mujer en componer una marcha de procesión de la que se tiene noticia, quien lamentablemente, aún espera recibir atención por parte de la investigación musicológica, pues su figura está obviada incluso en el *DMEH*. Acaso puedan achacarse estas omisiones a la particular manera de trabajar de Cuenca Benet, que partía de la consulta y vaciado de las obras que recoge la selección bibliográfica que ofrece en la *galería* (Cuenca Benet, 1927, p. 324-325) y, sobre todo, de los contactos que el autor mantuvo con los propios biografiados, una manera de proceder que reproducía la de Parada y Barreto o Pedrell, es decir, los especialistas de referencia de las entonces nacientes musicología y crítica musical españolas (Pérez-Colodrero, 2011, 2014). También es destacable la ausencia de Rafael de la Torre Brieva en el *DMEH*, quien fuera director de importantes bandas municipales andaluzas como las de Jaén, Montoro o Córdoba.

En suma, en lo que respecta a la presencia de la marcha procesional en las tres fuentes empleadas como fundamento de este trabajo, destaca el fundamento válido que constituye para su estudio Cuenca Benet (1927), el afianzamiento de los músicos consagrados a la música procesional para banda en Casares Rodicio (1999-2002) y, sobre todo, la aportación neta y nata que constituye *Patrimonio Musical* (2004-2025) para la consolidación de estos músicos y de su producción vinculada a la Semana Santa, que, merced al constante acceso y consulta a las principales fuentes primarias, al trabajo colaborativo y desinteresado y, al tiempo, al empleo de recursos digitales, pone a disposición del público general y de la Academia un conjunto de informaciones y recursos de inexcusable valor.

[8] Por esta razón, la partitura alude a una de las obras que Barrau solía cantar en los cultos de la cofradía del Valle, el aria "Pro peccatis suae gentis" del *Stabat Mater* (1833) de Gioachino Rossini (Pésaro, 1792 - París, 1868), que sirvió de inspiración para el primer tema de la partitura de Gómez-Zarzuela Pérez. Tal y como puede comprobarse, se trata de un claro caso de intertextualidad mediado por las relaciones que los dos músicos sevillanos habían desarrollado en el seno de la hermandad que, a la postre, vio incrementado su patrimonio musical (Gómez-Zarzuela Pérez, s.f., cc. 1-16).

Conclusiones

Este trabajo es el primero que aborda la presencia de la música procesional en tres fuentes básicas en torno a la música de la Semana Santa andaluza y, por lo tanto, es el primero que asimismo indaga en la presencia de dicho repertorio tanto en el momento crucial en el que Andalucía enunciaba por primera vez las características y especificidades de su personalidad como pueblo como en el que la propia Musicología, redefiniendo sus objetos centrales de estudio, presta por primera vez atención a este foco de actividad musical.

En términos generales, respondiendo al primer objetivo marcado al inicio de este trabajo, los resultados ponen de manifiesto que los compositores dedicados a la música procesional de la Semana Santa andaluza aparecen de manera constante, aunque desigual, en las fuentes de referencia tenidas en cuenta en este trabajo, pues la valoración de este repertorio ha variado, positivamente, en los últimos veinte años, ante todo para la vanguardia intelectual, que es la que se debe ocupar de su recuperación, estudio y divulgación. En este sentido, el estudio de la música procesional del sur de España se ha beneficiado tanto del cambio de paradigma que la Musicología está experimentando en nuestro país —pues se ha puesto el énfasis en la recuperación patrimonial del repertorio y en su puesta al servicio de la reconstrucción del paisaje sonoro y la dimensión local de los procesos musicales—, sino de las posibilidades que brindan los recursos digitales a la hora de facilitar el estudio y comunicación de los resultados obtenidos. La redefinición del trabajo historiográfico que se inició con la *galería* de Francisco Cuenca Benet, además, se ha beneficiado de la incorporación a la investigación musicológica de especialistas que provienen del ámbito bandístico, como Astruells Moreno, Oriola Velló o Ayala Herrera, pero sobre todo del valor simbólico asignado al acompañamiento musical de los desfiles procesionales por un grupo de cofrades sensibles al ecosistema sonoro de la Semana Santa, de entre los que conviene destacar, como pionero, a José Manuel Castroviejo López, uno de los actuales responsables de la web *Patrimonio Musical*. Los trabajos derivados de la labor de este último grupo de especialistas, que mantiene relaciones con la academia, deben recibir el respaldo correspondiente por parte de la investigación académica, que tiene, en los resultados brindados por mediación de las Humanidades Digitales, un acervo informativo de primer orden para contribuir la labor de preservación y divulgación de estos a través, por ejemplo, de la edición crítica y estudio *glocal* de los resultados.

Desde el punto de vista meramente del contenido, los resultados alcanzados a través de la investigación desplegada permiten, además, señalar una serie de realidades y prácticas musicales relacionadas con la Semana Santa andaluza entre 1850 y 1930 que resultan reveladoras y sugerentes.

En primer lugar, la baja relevancia que pareció tener la música procesional de Semana Santa en el *corpus* de los compositores identificados en Cuenca Benet (1927), incluso en los casos de aquellos vinculados al ámbito militar o a las Bandas de Música Civiles por oposición. Esta situación no sólo corrobora el perfil local y la baja consideración profesional que podría tener la música procesional durante la horquilla de tiempo a la que se refiere la fuente indicada, sino la preponderancia y prestigio de los llamados "géneros de éxito" en el catálogo musical de los compositores estudiados, aspecto que se repite en las otras dos fuentes historiográficas tenidas en

consideración. De acuerdo con los datos expuestos, semejante realidad, de un lado, testimonia la ingente labor musical y educativa que realizaban estos compositores en sus lugares de desempeño, cuyo trabajo compositivo y de transcripción para las bandas de música de las hermandades de la Semana Santa les llevaba a actuar como auténticos dinamizadores y revulsivos de una vida cultural y musical de otro modo hubiera quedado acomodada en las veladas del salón tardorromántico; y, de otro lado, apunta a que la mayor parte de las bandas de música y las orquestas de aficionados, generalmente nutridas por los mismos integrantes (López-Cobas, 2008.; Pérez-Colodrero, 2017. Castroviejo López; Cansino González, 2023), al menos durante el periodo de tiempo estudiado, no solo fueron responsables de estimular la producción de los compositores que se dedicaron a configurar el repertorio fundamental de la música de la Semana Santa andaluza a principios del siglo XX, sino que, en paralelo, actuaron como medios indispensables para la cristalización de los géneros camerísticos y orquestales en nuestro país y para la educación musical del público general andaluz del momento que, de otro modo, quizá nunca hubiera escuchado este tipo de música dada la escasez de medios humanos y técnicos al efecto, en tanto que la red de conservatorios públicos estaba en plena fase de gestación y que apenas había orquestas sostenidas por fondos públicos (García López, 2014. Jiménez Cavallé, 2018. Ruiz Hilillo, 2021).

En segundo lugar, conviene resaltar la importancia que tiene Sevilla en la génesis, consolidación y difusión del repertorio, tanto por el número de músicos nacidos en esta ciudad como por la actividad que se desarrolla en torno a su quehacer artístico y el número de marchas dedicadas a hermandades y cofradías hispalenses, que se hacen sentir ya en Cuenca Benet (1927) y se ratifican en *Patrimonio Musical* (2004-2025). Los datos que se han ofrecido avalan, en este sentido, las conclusiones señaladas por la investigación científica reciente (Galiano-Díaz, 2018), que viene subrayando el peso específico de instituciones como el Asilo de Mendicidad de San Fernando —cuya formación musical constituyó luego la Banda de Música Municipal hispalense—, la academia de música de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País o el Ateneo de Sevilla. La actividad desplegada por estos organismos hispalenses puede ponerse en relación con la labor desarrollada con las primeras instituciones y figuras del Andalucismo, cuyas figuras y enclaves protagonistas se dieron en la misma ciudad y en los mismos años y, merced a esta circunstancia, bien pudieron enfatizar el repertorio vinculado a la Semana Santa por su carga identitaria específica. Cabe recordar, en este sentido, la labor desplegada por el Ateneo de Sevilla en la primera fase del Andalucismo Histórico (Barrero González, 2010. Ruiz Romero, 2008. Hurtado Sánchez; Ortiz Villalba; Cruz Artacho, 2013), si bien no se han sondeado aún la relación de los ateneístas con la música (Barrero González, 2002-2005).

En tercer lugar, es relevante la existencia de varias familias dedicadas, en sucesivas generaciones, a la música para banda y, más concretamente, a la Semana Santa. Suelen estar vinculadas, de nuevo, a la capital hispalense y, además, tener fuertes relaciones con el resto de la actividad musical y cultural de la ciudad. Esta idea, que participa de lo apuntado por Pérez-Colodrero (2012) respecto a la producción musical andaluza para piano contemporánea a la aquí tratada, abunda en la centralidad de Sevilla como uno de los motores fundamentales no solo en los fastos de la celebración de la Pascua, sino de la propia actividad musical andaluza (formación,

interpretación, creación) en el debut del siglo XX.

Finalmente, desde el punto de vista metodológico, se hace preciso destacar, de un lado, que, pese a la cierta precariedad de los medios con los que se elaboró y la distancia en el tiempo y en el espacio, la práctica totalidad de los datos que ofrece Cuenca Benet (1927) en torno al particular son correctos, aunque en el diccionario bio-bibliográfico que constituye uno de los fundamentos de este trabajo falten informaciones o algunos nombres de los músicos recuperados estén incompletos o errados; y, de otro lado, la importancia que puede atribuirse a las Humanidades Digitales a la hora de que el repertorio de la música instrumental propia de la Semana Santa andaluza se rinda a nivel monumental, es decir, en cuanto a su identificación y localización en fuentes primarias. En este último sentido, cabe volver a destacar las posibilidades que la ecología digital suministra a la ineludible base de datos que constituye *Patrimonio Musical* (2004-2022), que viene compilando y difundiendo informaciones y trabajos de investigación desde casi veinte años. Ciertamente, la posibilidad de trabajar de manera deslocalizada, flexible y colaborativa en un entorno ubicuo, abierto y accesible hacen de la mencionada plataforma no solo un buen ejemplo de algunas de las virtudes que se arrogan las *Digital Humanities* (Del Río Grande, 2018) sino también un modelo de integración de la tradición epistemológica y cultural *local* del sur de España en el ecosistema digital global, participando así de las tendencias señaladas por Risam (2018) o Spence (2021).

La situación planteada redunda en el alivio, siquiera parcial, de la dificultad general a la hora de abordar la música —instrumental y vocal— de la Semana Santa andaluza, que sin duda se relaciona con otra idea apuntada aquí: la baja consideración del repertorio vinculado a la Semana Santa, tanto por la escasa repercusión profesional que tenía en el marco musical del periodo estudiado como por su perfil local, lo que motiva que la identificación de las propias obras sea costosa como en que el acceso a las fuentes monumentales sea complejo. En este sentido —y dando respuesta al segundo de los objetivos marcados para este trabajo, esto es, delimitar los conceptos clave asociados a la música de la Semana Santa andaluza—, es fundamental emplear correctamente la terminología musical y musicológica aplicada al particular, evitando tergiversar o causar confusión con el uso errático de nociones como "género" (Samson, 2001. Danuser, 2016) o "agrupación musical" (Carrero Rodríguez, 2006). Igualmente, resulta crucial partir de la apropiada definición del vocabulario musical vinculado a la celebración de la que se depende, de manera cardinal, el repertorio, que puede evitar la tergiversación, malinterpretación o el error a la hora de tratar y sistematizar críticamente las informaciones. La aportación que realiza este texto espera ser, entonces, un punto de partida y un referente para la literatura científica posterior.

En conclusión, indagar en la presencia de la música procesional para banda en las tres fuentes de referencia para la misma en el periodo crucial de su configuración y primer desarrollo (Cuenca Benet, 1927. Casares Rodicio, 1999-2002. *Patrimonio Musical,* 2004-2025) resulta imprescindible tanto para revalorizar este *corpus*, que tan tardíamente ha comenzado a estudiar la musicología española, como para profundizar en el conocimiento de la música vinculada a una de las manifestaciones más relevantes a la hora de configurar, en nuestro pasado reciente, la identidad cultural andaluza.

Referencias

ALONSO, Celsa. Font de Anta, Manuel. *In:* CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 1999. vol. 5, p. 209-210.

ALONSO, Celsa. Martínez Rücker, Cipriano. *In:* CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 2000. vol. 7, p. 304-305.

ALONSO, Celsa. La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso. *In*: PÉREZ GARZÓN, J. S. (Ed.). *Isabel II:* los espejos de la reina. Madrid: Marcial Pons, 2004. p. 213-230.

ÁLVAREZ BEIGBEDER, Servando. *Germán Álvarez Beigbeder:* un músico jerezano para la historia. Jerez de la Frontera: EH Editores, 2008.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. Castillo, Manuel del. *In:* CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 1999a. vol. 3, p. 376.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. Damas Monsalves, Francisco. *In:* CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 1999b. vol. 4, p. 346.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. Damas Monsalves, Antonio. *In:* CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 1999c. vol. 4, p. 346.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. Damas Gijón, Antonio. *In:* CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 1999d. vol. 4, p. 346-347.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. Font de Anta, José. *In:* CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 1999e. vol. 5, p. 209.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. Gómez-Zarzuela y Pérez, Vicente. *In:* CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 1999f. vol. 5, p. 725-726.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. López Farfán, Manuel. *In:* CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 1999g. vol.6, p. 1017.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. Pantión Pérez, Antonio. *In:* CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 2001. vol. 8, p. 442.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. Rodríguez Vidriet, Manuel. *In:* CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 2002. vol. 9, p. 319-320.

AYALA HERRERA, Isabel María. Música de palio: aproximación a la música para banda de la Semana Santa andaluza. *Anuario de la Federación de Cofradías de la Semana Santa de Guadix*, n. 1, p. 70-81, 2007.

AYALA HERRERA, Isabel María. *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas de música civiles en España (1931-1986).* Estudio de la provincia de Jaén (Tesis doctoral). Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Universidad de Granada, Granada, 2013. Disponible en: http://hdl.handle.net/10481/31697. Acceso el: 12 mar. 2024.

BARRERO GONZÁLEZ, Enrique. *Diccionario de ateneístas,* 4 vols. Sevilla: Ateneo de Sevilla, 2002-2005.

BARRERO GONZÁLEZ, Enrique. Blas Infante y el Ateneo sevillano. *In:* CONGRESO SOBRE EL ANDALUCISMO HISTÓRICO, XIII, 2008, Sevilla. *Actas del XIII Congreso sobre el Andalucismo Histórico.* Sevilla: Fundación Blas Infante, 2010. p. 361-379.

BEJARANO PELLICER, Clara. *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abegoa, 2013.

BENEDICTO XIV (1749). *Annus qui Hunc*. Disponible en: https://cantoliturgico.org/documentos/item/251-annus-qui-hunc-19-02-1749-benedicto-xiv. Acceso el: 18 feb. 2025.

BERENGUER-SÁNCHEZ, José Antonio. Humanidades digitales: ¿moda, evolución o revolución? *In*: ROS FÁBREGAS, E.; GEMBERO USTÁRROZ, M.R. (Ed.). *Musicología en la web: patrimonio musical y Humanidades Digitales.* Kassel: Reichenberger, 2021. p. 21-46.

BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (Ed.). *Polifonías tradicionales y otras músicas de la Semana Santa andaluza*. Badajoz: CIOFF España, 2009.

BORGMAN, Christine L. The Digital Future is Now: A Call to Action for the Humanities. *Digital Humanities Quarterly,* n. 3(4), 2009. Disponible en: http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/3/4/000077/000077.html. Acceso el: 12 mar. 2024.

BURDICK, Anne; DRUCKNER, Johanna; LUNENFELD, Peter; PRESNER, Todd; SCHNAPP, Jeffrey. *Digital Humanities*. Cambridge, MA: MIT Press, 2012.

CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel. *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía.* Rosario Solís Márquez, 2000.

CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel. *Semblanza histórica de la Banda de Música de Sevilla*. Dos Hermanas: Manuel Carmona Rodríguez, 1998.

CARRERO RODRÍGUEZ, Juan. *Gran diccionario de la Semana Santa: IV edición aumentada y puesta al día del histórico diccionario cofradiero*. Córdoba: Almuzara, 2006.

CASARES RODICIO, Emilio (Ed.) (1999-2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 1999-2002.

CASARES RODICIO, Emilio. Font Fernández de la Herrán, Manuel. *In:* CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 1999a. vol. 5, p. 209.

CASARES RODICIO, Emilio García Alonso, Victoriano. *In:* CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 1999b. vol. 5, p. 420.

CASARES RODICIO, Emilio. Discurso de presentación del Diccionario de la música española e hispanoamericana. *Revista musical chilena*, n. 54(193), p. 83-86. 2000.

CASARES RODICIO, Emilio. España e Hispanoamérica. El encuentro de nuestras músicas. El camino recorrido. *In*: ELI-RODRÍGUEZ, V.; MARÍN-LÓPEZ, J.; VEGA-PICHACO, B. (Ed.). *En, desde y hacia las Américas:* música y migraciones transoceánicas. Madrid: Dyckinson. 2021. p. 7-20.

CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel; y CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio. *Farfanerías: vida y obra de Manuel López Farfán.* Sevilla: Consejo de Bandas de Sevilla, 2023.

CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel. *De bandas y repertorios: la música procesional en Sevilla desde el siglo XIX.* Sevilla: Samarcanda, 2016.

COMAS, J. (2017). Así suena «Como tú, ninguna» interpretada por una banda de Alemania. *ABC de Sevilla: Pasión en Sevilla*, Sevilla, 27 mar. 2017. Disponible en: https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-asi-suena-ninguna-interpretada-una-banda-alemania-108768-1490571539-201703270040_noticia.html. Acceso el: 24 mar. 2024.

CUENCA BENET, Francisco. *Galería de músicos andaluces contemporáneos.* La Habana: Cultura S.A., 1927.

DANUSER, Hermann. Gattung. *In: MGG Online,* 2016. Disponible en: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12594. Acceso el: 12 mar. 2024.

DEL RÍO GRANDE, María Gimena. Humanidades Digitales bajo la lupa: investigación abierta y evaluación científica. *Ex-Libris,* n. 7, p. 136-149. 2018.

DELGADO RODRÍGUEZ, José Manuel. *La marcha Virgen del Valle cumple cien años: 1898-1998.* Sevilla: Hermandad del Valle. 1998.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Andalucía, ayer y hoy*. Barcelona: Planeta, 1983.

ESPINOSA GUERRA, Juan José. Escobar de Rivas, Eduardo. *In*: CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 1999. vol. 4, p. 726.

FERNÁNDEZ CID, Antonio. Cubiles, José. *In*: CASARES RODICIO, E. (Ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 1999. vol. 4, p. 276.

FERNÁNDEZ CORTÉS, Juan Pablo. Reinterpretando el patrimonio musical español: paradigmas ludomusicológicos. *In*: ROS FÁBREGAS, E.; GEMBERO USTÁRROZ, M.R. (Ed.). *Musicología en la web:* patrimonio musical y Humanidades Digitales. Kassel: Reichenberger, 2021. p. 189-213.

GALIANO- DÍAZ, Juan Carlos. Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898): una revisión histórica. *In*: RINCÓN RODRÍGUEZ, N. y FERREIRO CARBALLO, N. (Ed.).

Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios. Granada: Libargo, 2019. p. 149-171.

GALIANO DÍAZ, Juan Carlos. *Patrimonio Musical* (2004-act) en la red: aportaciones de un espacio digital a la historiografía de la marcha procesional andaluza. *In*: LÓPEZ GONZÁLEZ, J.; MARTÍN MORENO, C.; PÉREZ-COLODRERO, C. (Ed.). *Amor que vence a gigantes: estudios musicológicos en homenaje a Antonio Martín Moreno*. Granada: Universidad de Granada, 2024. p. 217-237. Disponible en: https://editorial.ugr.es/libro/amor-que-vence-a-gigantes-estudios-musicologicos_139527. Acceso el: 12 mar. 2025.

GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos. *Amarguras* (1919) por carta: creación y recepción de una marcha procesional. *In*: GALLEGO CUIÑAS, A.; LÓPEZ LÓPEZ, A.; POCIÑA PÉREZ. A. (Ed.). *La carta: reflexiones interdisciplinares sobre epistolografía*. Granada: Universidad de Granada, 2017. p. 377-390.

GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos. De la música de salón a la Semana Santa andaluza: Antonio de la Cruz Quesada (1825-1889) y los orígenes de la marcha procesional granadina. *Música Hodie*, n. 20, 2020. Disponible en: https://doi.org/10.5216/mh.v20.62622. Acceso el: 12 mar. 2024.

GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos. Génesis, formación y consolidación de la marcha procesional como género bandístico en la ciudad de Sevilla (1856-1898). *Estudios bandísticos-Wind Band Studies,* n. 2, p. 179-185. 2018.

GARCÍA AVELLO, Ramón. de la Cruz, Antonio. *In*: CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 1999. vol. 4, p. 207-208.

GARCÍA LÓPEZ, Olimpia. La recompensa a un esfuerzo colectivo: el nacimiento del Conservatorio de Música de Sevilla. *Diferencias,* n. 4, p. 119-150. 2014. Disponible en: https://www.libargo.com/pdfviewer/diferencias-4/. Acceso el: 15 mar. 2025.

GARRIDO PEÑA, Francisco. Identidad cultural y andalucismo histórico. *In*: GONZÁLEZ DE MOLINA, M.; GÓMEZ OLIVER, M. (Coord.). *Historia contemporánea de Andalucía:* nuevos contenidos para su estudio. Granada: Junta de Andalucía, Caja Granada, 2000. p. 297-334.

GEMBERO USTÁRROZ, María. El patrimonio musical español y su gestión. *Revista de Musicología,* v.. 28, n.1, p. 135-181. 2005. Disponible en: https://doi.org/10.2307/20798066. Acceso el: 15 mar. 2025.

GÓMEZ GARCÍA, Pedro. Cuestiones sobre la identidad cultural de Andalucía. *Gazeta de Antropología,* n. 1*,* artículo 7, 1982. Disponible en: http://hdl.handle.net/10481/6725. Acceso el: 12 mar. 2024.

GÓMEZ-ZARZUELA PÉREZ, Vicente. *Virgen del Valle*: Marcha lenta de cofradía Op. 8 [partitura manuscrita]. Sevilla, Archivo Musical de la Hermandad del Valle, Carpeta 51, 112 Cte.bajo1-2230-cuerda-timbales, s.f.

GRIFFITHS, John. La vihuela desde mi ordenador. *In*: LOLO HERRANZ, B.; PRESAS, A. (Ed.). *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018. p. 1241-1256.

GUTIÉRREZ JUAN, Francisco Javier. *La forma marcha*. Sevilla: Abec, 2009.

HURTADO SÁNCHEZ, José; ORTIZ VILLALBA, Juan; CRUZ ARTACHO, Salvador (Coord.). Bética *y el regionalismo andaluz: a propósito de su centenario.* Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2013.

JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. Martos Gener, Alfredo. *In*: CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 2000. vol. 7, p. 317.

JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. Notas históricas de la enseñanza profesional de la música en Jaén: de la catedral al conservatorio. *AV Notas,* n. 4, p. 9-22. 2018. Disponible en: http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/article/view/126/102. Acceso el: 12 mar. 2025.

LÓPEZ-COBAS, Lorena. Las bandas de música en Galicia: aproximación al caso de la ciudad de A Coruña en el siglo XIX. *Revista de Musicología,* v. 31, n.1, p. 79-123. 2008. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/20797910. Acceso el: 12 mar. 2025.

MARTÍN MORENO, Antonio. El patrimonio musical andaluz: estado y problemas de investigación. *Cuadernos de Arte,* n. 17, p. 263-276. 1986. Disponible en: https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/11072. Acceso el: 12 mar. 2025.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Luis Carlos. La imagen de Andalucía en la música cofrade. *In:* GARCÍA GALLARDO, F. J.; ARREDONDO PÉREZ, H. (Ed.). *Andalucía en la música. Expresión de comunidad. Construcción de identidad*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2014. p. 205-221.

MARTÍN TENLLADO, Gonzalo. Ocón y Rivas, Eduardo. *In*: CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 2001. vol. 8, p. 17-23.

MELGUIZO FERNÁNDEZ, Francisco. Eco y compás de la penitencia: la música procesional. *In:* DELGADO ALBA, J. (Ed.). *Semana Santa en Sevilla,* 4 vols. Sevilla: Biblioteca de Ediciones Andaluzas, 1983. vol. 3, p. 212-229.

MERODIO PERNÍA, Jaime. *Germán Álvarez Beigbeder, el sonido de los campos jerezanos*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2019.

MORENO NAVARRO, Isidoro; AGUDO TORRICO, Juan (Coord.). *Expresiones culturales andaluzas.* Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2012.

MORENO NAVARRO, Isidoro (Coord.). *La identidad cultural de Andalucía: aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2008.

MORENO NAVARRO, Isidoro. *La Semana Santa de Sevilla:* conformación, mixtificación y significaciones. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1982.

MUÑOZ TUÑÓN, Adelaida. Lerdo de Tejada y Sanjuán, Manuel. *In*: CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 2000a. vol. 6, p. 886-887.

MUÑOZ TUÑÓN, Adelaida. Lucena, Eduardo. *In*: CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 2000b. vol. 6, p. 1072.

MUÑOZ TUÑÓN, Avelina. Yuste Moreno, Miguel. *In*: CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 2002. vol. 10, p. 1069.

MUÑOZ-BERROS, José Ramón. *Pentagrama de Pasión: bandas de cornetas, agrupaciones musicales y bandas montadas de Sevilla*. Jaén: Jabalcuz, 1996.

OLAYA MARÍN, Mateo. *Patrimonio musical: diez años de historia*. S.l: s.n., 2015. Disponible en: http://www.patrimoniomusical.com/historia-patrimonio-musical. Acceso el: 12 mar. 2024.

ORTEGA SAGRISTA, Rafael. Historia de las cofradías de Pasión y de sus procesiones de Semana Santa en la ciudad de Jaén (siglos XVI al XX). *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* n. 10, p. 9-72. 1956.

OTERO NIETO, Ignacio. La música litúrgica y procesional de las hermandades. *In:* PAREJA GÓMEZ, E. (Ed.). *Sevilla Penitente*, 3 vol. Sevilla: ABC, Gerver, 1995. vol. 1, p. 271-302.

PATRIMONIO MUSICAL. [*Inicio*]. S.l: s.n., 2004-2025. Disponible en: http://www.patrimoniomusical.com/. Acceso el: 12 mar. 2024.

PÉREZ-COLODRERO, Consuelo. *Francisco Cuenca Benet (1872-1943) y su aportación a la cultura andaluza.* (Tesis Doctoral). Departamento de Historia de Historia y Ciencias de la Música, Universidad de Granada, Granada, 2011. Disponible en: http://hdl.handle.net/10481/17609. Acceso el: 7 abr. 2025.

PÉREZ-COLODRERO, Consuelo. *El ideal andaluz en la vida y producción de Francisco Cuenca Benet (Adra, 1872-La Habana, 1943).* Sevilla: Fundación Blas Infante. 2012.

PÉREZ-COLODRERO, Consuelo. De Fernando Palatín a Francisco Cuenca Benet: Algunos apuntes sobre los inicios de la Musicología Andaluza. *In:* SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.; SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D.; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. (Coord.). Diálogos de arte: homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa. 2014. p. 755-767. Disponible en: http://hdl.handle.net/10481/39515. Acceso el: 7 abr. 2025.

PÉREZ-COLODRERO, Consuelo. Música, cultura y sociedad en el ámbito local: el caso de Andújar a través del semanario El Guadalquivir (1907-1917). *El Futuro del Pasado*, n. 8, p. 445-471. 2017. https://doi.org/10.14516/fdp.2017.008.001.015

PÉREZ-COLODRERO, Consuelo. '¡No sé qué me pasa!' La representación de la identidad cultural española en *Toy Story 3*: un estudio audiovisual sobre Spanish Buzz. *Bulletin of Spanish Studies,* n.

95(6), p. 663–678. 2018. https://doi.org/10.1080/14753820.2018.1465276

PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia. *Los laicos en la Sevilla bajomedieval: sus devociones y cofradías*. Huelva: Universidad de Huelva, 2005.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. Turina Pérez, Joaquín. *In*: CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 2002. vol. 10, pp. 513-525.

PONTÓN PRÁXEDES, Antonio G. *Manuel Ruiz Vidriet y sus contenciosos con la Corporación Municipal de Huelva*. Ayuntamiento de Huelva, 2009.

RISAM, Roopika. *New Digital Worlds: Postcolonial Digital Humanities in Theory, Praxis, and Pedagogy*. Evanston, ILL: Northwestern University Press, 2018.

RIZO VALERO, David; PASCUAL LEÓN, Nieves; STUART SAPP, Craig. White Mensural Manual Encoding: From Humdrum to MEI. *Cuadernos de investigación musical*, n. 6 (extra), p. 373-393. 2018.

RODRÍGUEZ-ORTEGA, Nuria. Humanidades Digitales. Digital Art History y cultura artística: relaciones y desconexiones. *Artnodes,* n. 13, p. 16-25. 2013.

RUIBÉRRIZ DE TORRES FERNÁNDEZ, Ana. Joaquín Turina y su desconocido repertorio de piezas para los cultos internos de las hermandades de Sevilla. *In:* LÓPEZ FERNÁNDEZ, M. (Ed.). *La música en Sevilla en el siglo XX*. Granada: Libargo, 2018. p. 273-286.

RUIZ HILILLO, María. Un poco de música: lo que las fuentes cuentan sobre los orígenes del Conservatorio de Música de Málaga. *Hoquet,* número extraordinario, p. 3-21. 2021.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan; LIZARÁN RUS, Ignacio. J. *Paisajes sonoros históricos (c. 1200-c.1800).* S.l.: s.n. 2015. Disponible en: http://www.historicalsoundscapes.com. Acceso el: 12 mar. 2024.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan; LIZARÁN RUS, Ignacio J. Historical Soundscapes (c.1200-c.1800): An On-Line Digital Platform. *In:* KNIGHTON, T.; MAZUELA ANGUITA, A. (Ed.). *Hearing the City in Early Modern Europe*. Turnhout: Brepols, 2018. p. 355-371.

RUIZ ROMERO, Manuel. Ideal Andaluz y Ateneo de Sevilla. La contribución al Andalucismo Histórico. *In:* BARRERO GONZÁLEZ, E. (Ed.). *El Ateneo y la ciudad de Sevilla: 120 años de presencia cultural*. Sevilla: Ateneo, Fundación Cajasol, Ayuntamiento, 2008. p. 325-348.

S.N. [Real Decreto], Archivo General Militar [Segovia], Sección 2ª, división 10, legajo 156, 1818.

S.N. Manuel Ruiz Vidriet, director de la Banda Municipal (I). *Huelva Información*, 8 de octubre 2012. Disponible en: https://cutt.ly/ArR51Dj. Acceso el: 12 mar. 2024.

SAMSON, Jim. Genre. *In: Grove Music Online.* 2001. Disponible en: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599. Acceso el: 12 mar. 2024.

SÁNCHEZ HERRERO, José. *Las diócesis del reino de León: siglos XIV y XV*. León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 1978.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia. El compositor Victoriano Vvictoriano García Alonso (1870-1933): una revisión de su biografía y producción musical a partir de las fuentes hemerográficas. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* n. 190*,* p. 719-52. 2005.

SCHWANDT, Erich; y LAMB, Andrew. March. *In: Grove Music Online*. 2001. Disponible en: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40080. Acceso el: 12 mar. 2024.

SPENCE, Paul. Las humanidades digitales en 2021. *Alcance,* n. 10(25), p. 370-386. 2021. Disponible en: http://scielo.sld.cu/pdf/ralc/v10n25/2411-9970-ralc-10-25-370.pdf. Acceso el: 12 mar. 2025.

VALLES DEL POZO, María José. *Prácticas y procesos de cambio en la música de la Semana Santa de Valladolid* (Tesis Doctoral). Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2008. Disponible en: https://www.doi.org/10.35376/10324/54. Acceso el: 12 mar. 2024.

VIRGILI BLANQUET, Mª Antonia; ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. Cebreros Bueno, Rafael María. *In:* CASARES RODICIO, E. (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols. Madrid: SGAE, 1999. vol. 3, p. 457-458.

Juan Carlos Galiano Díaz es Profesor Sustituto en el Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música de la Universidad de Córdoba (España). Es Graduado Profesional de Música en la especialidad de Trompeta por el Conservatorio Profesional de Música Andrés Segovia de Linares (Jaén) (2012), Graduado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada (2016) y Máster en Patrimonio Musical por la Universidad de Granada, Universidad de Oviedo y Universidad Internacional de Andalucía (2017), teniendo prevista la defensa de su tesis doctoral en mayo de 2025. Centra su investigación en torno a las bandas de música en España y la música procesional andaluza. jgaliano@uco.es

Consuelo Pérez-Colodrero es Profesora Titular en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada. Además de Dra. en Historia y Ciencias de la Música (2011), es Profesora Superior de Piano (2003) y Profesora Superior de Solfeo, Teoría de la Música, Repentización y Transporte (2002). Sus líneas de investigación abarcan tanto el estudio el patrimonio musical andaluz, prestando especial atención a sus aspectos historiográficos, identitarios y de género, como el estudio del currículo histórico, con especial énfasis en los mismos aspectos. consuelopc@ugr.es



A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.

