

FRANCISCO HIGUERO ROSADO (1933-2016): UNA APROXIMACIÓN A SU BIOGRAFÍA Y A SUS MARCHAS DE PROCESIÓN

Francisco Higuero Rosado (1933-2016): an approximation to his biography and his processional marches

José Luis de la Torre Castellano

Fecha de recepción: 31/12/2017.

Fecha de aceptación: 15/03/2018.

RESUMEN: La Semana Santa es una de las festividades más relevantes de Andalucía, formando parte de su tradición, de su economía y de su turismo. Por lo tanto, todo lo que rodea esta festividad (esculturas, música o desfiles) también es parte de esta cultura. Así pues, las marchas de procesión cobran especial importancia en esos días y se erigen como una de las manifestaciones artísticas más representativas. En este contexto, Francisco Higuero fue un autor destacado para la Semana Santa de Granada, pues nos legó un interesante listado de marchas procesionales dedicadas a Titulares de esta capital y abrió, en cierto modo, el camino a muchos autores posteriores para establecer un catálogo de marchas procesionales dedicadas a la Semana Santa de Granada.

PALABRAS CLAVE: Semana Santa, Marcha de Procesión, Banda de Música, Francisco Higuero, Patrimonio Musical Andaluz, Análisis Musical

ABSTRACT: Holy Week is one of the most important festivities in Andalusia, forming part of its tradition, its economy and its tourism. Therefore, everything that surrounds this festivity (sculptures, music or parades) is also part of this culture. Moreover, the procession marches are especially relevant in those days and stand as one of the most representative artistic manifestations. In this context, Francisco Higuero was an outstanding author for Holy Week in Granada, as he bequeathed us an interesting list of processional marches dedicated to Sculptures of this capital and opened the way for many later authors to establish a catalog of processional marches dedicated to Holy Week in Granada.

KEY WORDS: Holy Week, Processional March, Wind Band, Francisco Higuero, Andalusian Musical Heritage, Musical Analysis.

* * *

1.- INTRODUCCIÓN

Podemos afirmar con rotundidad que, la Semana Santa, sobre todo en Andalucía, es un patrimonio que forma parte de su cultura, su economía y turismo, su historia y, en cierto modo, de su propio ADN. Y es que, la conjunción de muchos factores hace que esta efeméride sea una de las más importantes que anualmente se celebran en esta región. En ella confluyen multitud de artes: plásticas, con las

diferentes esculturas y tallas de los pasos, diversos enseres o trajes típicos; escénicas, con la puesta en las calles de los cortejos procesionales y su protocolo típico; o la música o sonidos que los acompañan. Es por ello, que podemos decir, sin equivocarnos demasiado, que la Semana Santa forma parte de ese patrimonio inmaterial que identifica la región como pueblo y como cultura.

Así pues, si consideramos la Semana Santa como el patrimonio inmaterial que nos caracteriza culturalmente, también podemos pensar que el resto de factores o piezas que componen ese engranaje forman parte del mismo, siendo en algunos casos, material patrimonial que podemos analizar, investigar y estudiar. Este es el caso, por ejemplo, de las marchas procesionales y las partituras o grabaciones sobre las que se sustentan; o los compositores que las crean; o las formaciones musicales que las interpretan; sello identitario en muchas ocasiones de nuestra Semana de Pasión.

La música cofrade o música procesional tiene sus hondas raíces en Andalucía. Hablar de música cofrade es referirnos a esta comunidad y su Semana Santa; aunque en otros lugares de la geografía española esta manifestación cultural también tiene lugar, desarrollándose quizás en menor medida o con menor proyección (Vallés del Pozo, 2007: 126-129).

Pero, ¿es la música cofrade un sello identitario de dicha cultura? Podemos decir que «la música, el hecho musical interpretado, puesto en obra, en escena, forma parte de lo humano» (García Gallardo y Arredondo Pérez, 2014: 11), y por ello afirmamos que el hecho musical es parte de una cultura o de una sociedad, incluyéndose su historia, sus tradiciones y sus festividades. Pero hay que diferenciar entre la cultura propia y cultura ajena o tomada prestada. Y es que, en esta sociedad tan globalizada existen multitud de factores que afectan a la cultura, y por ende a la cultura musical, desvirtuándola de sus inicios o sus propias raíces.

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

Sin embargo, sobre todo desde el siglo XIX al XXI, podemos analizar cómo, entre otros muchos aspectos, géneros y estilos, la música cofrade “*ha hecho uso de recursos musicales, ritmos, cadencias, melodías, [...] modos y escalas, instrumentos [...], de “sonidos andaluces...”*” (García Gallardo y Arredondo Pérez, 2014: 14), lo que viene a evidenciar que se trata de un género cultivado y enraizado en la cultura y patrimonio andaluz. Aunque no podemos negar la evidencia de la existencia de flujos musicales externos que se han plasmado en partituras cofrades a lo largo de la historia, sobre todo la más reciente, demostrando así una leve hibridación del género. Así, por ejemplo, tenemos constancia de que “había piezas clásicas adaptadas, como la *Marcha fúnebre de la ópera Jone* o la *Marcha fúnebre de Chopin*” (Castroviejo, 2016: 114),

que se interpretaban en las primeras procesiones en la Sevilla de final del siglo XIX. Este fenómeno se desarrolló sobre todo en los inicios de la Semana Santa, ya que, conforme avanzamos en la historia y en el siglo XX, la marcha de procesión y la Semana Santa irán evolucionando hacia un estilo propio y basado en la cultura andaluza más tradicional.

2.- LA MARCHA DE PROCESIÓN

La forma marcha tiene una gran variedad de estructuras en las que se ha presentado a lo largo de la historia de la música, haciendo los compositores uso de ella en función de sus necesidades compositivas. Así mismo, la historia de esta forma musical se remonta a los orígenes de las civilizaciones, si bien, su cénit se traslada a los siglos más recientes.

Pero, ¿de dónde procede la forma marcha? Pues es bien sencillo: de la vida militar. Y es que, entendemos que la marcha como tal, fue utilizada para producir música con el fin de conseguir que un grupo de personas se movieran de una forma acompañada.

Será durante los siglos XVII y XVIII cuando la forma marcha se configure como composición, ocupando un lugar propio en las composiciones de los grandes autores, sobre todo, gracias al impulso de Lully y Philidor en Francia (Gutiérrez Juan, 2009: 26-27). A partir de este momento, la marcha dejaría de ser una composición exclusiva del ámbito militar para saltar a las salas de conciertos como composiciones con entidad propia. Así, compositores como Cherubini, Krommer, Beethoven, Schubert, von Weber, Wagner o el guitarrista y compositor español Fernando Sor, entre otros muchos, cultivarían esta forma como parte de óperas, sinfonías o como composiciones aisladas.

Un aspecto a destacar es la formación a la que se destinaría dicha composición: la banda de música, con sus diferentes variantes. Así, Lully compuso las primeras marchas para bandas francesas, que, en algunos casos estaban compuestas por trompetas o cornetas y timbales en el caso de la caballería, incluso incorporando oboes a partir de 1720. En España, por ejemplo, estas instrumentaciones incluían además los pífanos, clarinetes, flautas, tambores y trompas.

La forma marcha ha ido configurándose como composición propia y ha derivado en una gran variedad de formas paralelas, en diferentes tipos y nomenclaturas. Abordamos algunas formas de clasificarlas:

- Según su funcionalidad. Atendiendo a la velocidad, el carácter y el grupo humano a los que se destina, tenemos: la marcha militar, las marchas moras o cristianas, el pasacalle, el pasodoble, la diana, la marcha triunfal o solemne, la marcha fúnebre o marcha lenta, la marcha procesional y la marcha nupcial.

- Según su instrumentación: marchas para bandas de música, para bandas de música con cornetas y tambores, para bandas de música y coro (pasodoble, pasodoble-canción), para bandas de música de diversa instrumentación, para bandas de cornetas y tambores, para agrupaciones musicales, para orquesta sinfónica u orquesta de cámara, capillas musicales, bandas de caballería, etc.
- Según su forma: marchas con forma de minué binario antiguo, marchas con forma de minué ternario sin minué ni trío, marchas con forma de minué ternario con trío y *da capo*, marchas con forma binaria procedente del minué ternario, marchas evolucionadas a partir del minué, marchas con forma rondó, marchas con forma sonata, marchas en forma fugada o poemas sinfónicos en forma de marcha.

Galiano define de una forma extremadamente sencilla la marcha de procesión: “*Una marcha procesional es una marcha lenta con carácter religioso*” (Galiano, 2016). Sin embargo, la complejidad reside no en la definición, sino más bien en su caracterización o en la búsqueda de un patrón común que nos permita caracterizarlas. También podemos ampliar esta definición de la siguiente forma: “*una marcha procesional es una marcha lenta con carácter religioso compuesta para ser interpretada como acompañamiento musical en los desfiles procesionales*”. (Gutiérrez Juan, 2009: 77).

El origen de este tipo de composiciones cofrades es un tanto incierto. Si bien se cree que las capillas de ministriles del Renacimiento interpretaban pequeñas piezas que acompañaban las procesiones canónicas dentro de las iglesias, aunque no se sabe a ciencia cierta si estas composiciones tenían entidad propia o si se adecuan a las características propias de las marchas procesionales. Sin embargo, sí tenemos constancia de que a partir de mediados y finales del siglo XIX existían estas marchas para acompañar los cortejos procesionales. Y, por supuesto, el lugar fue Sevilla, cuna de lo cofrade y de la Semana Santa. Así, sería el siglo XX el siglo de la consolidación de esta forma y de su puesta en valor como música para los desfiles procesionales, con una figura clave, Manuel López Farfán (Otero Nieto, 2012: 239-258).

En lo que a forma se refiere, parece que, estructuralmente, la forma marcha está bastante ligada a la forma minué clásico. Sin embargo, atribuir esa forma nítidamente a la marcha procesional actual puede resultar un tanto confuso y complejo. Por el contrario, sí que debemos admitir que la actual configuración estructural de la marcha de procesión puede provenir de una evolución o adaptación de dicha forma a la nueva composición, entendiéndola como una forma minué binaria sin la repetición del primer minué, esto es: minué – trío.

Así pues, algunas de las características más destacadas de las marchas procesionales es su escritura en compás de 4/4 o el de 2/2; tienen un compaseado regular en sus distintas secciones, su composición para plantilla de banda de música o una estructura básica como la que se detalla a continuación:

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

En efecto, la gran mayoría de las marchas se configuran como se muestra en el cuadro anterior. Aunque hay quien prefiere referirse a la forma marcha como una “*forma rapsódica de tres o cuatro temas (ABC o ABCD)*” (Martín Rodríguez, 2014: 213).

Suelen comenzar con una Introducción, con un material nuevo que rara vez se vuelve a retomar, salvo en secciones de transición. Continúan con el denominado Tema A o tema principal, primero en matiz *piano* y luego en *forte* con el tradicional “contracanto”¹⁴¹. La melodía suele estar confiada a la madera. A este tema principal le sigue el Tema B, más conocido como “fuerte de bajos” o “fuerte de metales”, ya que el peso melódico lo lleva la sección grave y de metal de la banda, mientras que la madera realiza labores rítmicas. A continuación, puede suceder que se reexponga el Tema A, que tengamos un puente o transición a la nueva sección o que pasemos directamente a la siguiente sección: el Trío. Ésta constituye una sección propia, generalmente de mayor entidad y extensión, constituida por una frase que se reexpone en *forte* con el “contracanto”. Pueden contener una coda final.

Armónicamente, por lo general, las marchas de procesión suelen funcionar con uno o dos centros tonales, si bien, existen composiciones cuyo devenir armónico es mucho más denso y complejo. Pero si nos atenemos a la generalidad, la gran mayoría de las marchas suelen articularse en torno a dos tonalidades, una para la primera parte de la composición y otra para el Trío. Además, algunas marchas procesionales suelen incluir los giros o elementos andaluces como sello identitario.

La formación para la que suelen estar compuestas es la Banda de Música. Así, podemos definir las bandas de música como “*grupos musicales de percusión e instrumentos de viento, diferenciándose además en este último grupo, metales y maderas*” (De la Chica, 1999: 76).

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

¹⁴¹ Melodía que se contrapone a la principal y que sirve de segunda línea melódica. Muy popular en las marchas procesionales. Generalmente, se destina a saxofones, bombardinos y, muy recientemente, a trompas.

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

Las bandas de música civiles también proceden del ámbito militar, y su origen en España “*hemos de encontrarlo en el ejército y más concretamente en la reglamentación de 1875*” (De la Chica, 1999: 78), siendo en sus inicios dependientes de las Diputaciones Provinciales. Distintos Órdenes y Decretos desde 1875 han reglado su germen (Oriola Velló, 2014: 163-194) y su participación en los desfiles procesionales ha sido objeto de análisis, atendiendo además a su repertorio y sus honorarios (Ayala Herrera, 2013: 35 y 566).

3.- FRANCISCO HIGUERO ROSADO (1933 – 2016)

Francisco Higuero Rosado (Valencia de Alcántara, Cáceres, 1933 – Almería, 2016), extremeño de nacimiento, granadino de adopción; fue un músico militar, director de banda y compositor que nos legó un amplio listado de marchas procesionales con dedicatorias dirigidas, sobre todo, a Titulares Marianas de la Semana Santa de Granada.

Nacido en el seno de una familia humilde un 22 de octubre de 1933 en la localidad cacereña de Valencia de Alcántara, Higuero creció junto a sus tres hermanos menores, con un enorme apego a sus padres y abuelos, de quienes heredó su carácter afable, cariñoso y bondadoso.

Tuvo una infancia complicada debido a su carácter tímido y retraído, pero llena de vitalidad dentro de las posibilidades de la época. Sus primeros acercamientos a la música le vinieron por parte de su tío Quintín, saxofonista del pueblo. Ya con 9 años decide tomar las primeras clases de solfeo en la banda municipal de su pueblo, género y formación que no abandonaría hasta el final de sus días. Con 13 años comienza su andadura como instrumentista educando, primero de la mano del

requinto, después con el clarinete para, por último, y tras una serie de cambios en la formación, hacerse con la trompeta, el instrumento con el que desarrollaría su carrera militar y profesional.

Durante la adolescencia, Francisco Higuero pasaba los días entre sus estudios reglados, sus prácticas instrumentales, el deporte del balompié y la Fiesta Nacional: los toros. Serían éstos los ejes que marcarían su carrera profesional y artística. También comenzó a realizar pequeños trabajos como trompetista en diversas orquestas de salón en su municipio y pueblos colindantes, lo que le permitía tener cierta independencia económica y ayudar económicamente en casa.

Fue en 1951 cuando Higuero sale de su municipio, del que sería fiel embajador, hacia la capital del país en busca de un futuro mejor. Fue así como marchó a Madrid y se unió al Ejército de Tierra en diciembre de 1952, dejando atrás, incluso, a la que sería el amor de su vida, Alicia Nevado. Ingresa en la Banda del Ministerio como educando y jura bandera en enero de 1953. Más tarde, y convencido que el solfeo es la base de la interpretación musical, accede al Conservatorio de Madrid para afianzar sus estudios en esta materia.

Compaginando su rutina diaria, Higuero preparaba su oposición de ingreso a las bandas militares, plaza que gana en noviembre de 1954. Sería el 5 de marzo de 1955, después de haber ganado la plaza de Sargento Músico de trompeta por oposición, cuando es destinado a la banda de música del Regimiento de Infantería Córdoba 10 de Granada, siendo el primer contacto con la que sería su ciudad de adopción y donde desarrollaría gran parte de su actividad compositiva.

Aprovecha sus permisos para volver siempre a su pueblo natal con sus familiares, amigos y, por encima de todo, con su amada Alicia, “*con la que ya sí podía bailar, comprobando que él también le agradaba a ella*” (Sena, 2013: 28).

Francisco Higuero estudió en los conservatorios de Madrid, Granada y Málaga las especialidades de solfeo, piano, contrapunto y fuga, conjunto coral, conjunto instrumental y trompeta, entre 1957 y 1963. A partir de 1969 se incorpora como profesor de solfeo del Real Conservatorio “Victoria Eugenia”, aunque su ingreso en el Claustro de Profesores del Real Conservatorio no tuvo lugar hasta octubre de 1971. Obtuvo su “Título Profesional” en la especialidad de trompeta en 1977 por el Conservatorio de Málaga. Paralelamente sigue formándose en diferentes cursos y ejerce, por invitación, como jurado en diversos certámenes o concursos.

A la vez que desarrollaba su labor como trompetista en su regimiento, Higuero fue invitado en orquestas como la Orquesta Nacional, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de Cámara y Orquesta de Radio Televisión Española. El 11 de agosto de 1961 ingresó en la Sociedad General de Autores de España (actual SGAE). También a primeros de los años sesenta se funda en Granada “Juventudes Musicales”, a la cual se asocia, teniendo una actividad muy intensa, sobre todo como compositor, donde además, se estrenaría uno de sus pasodobles más conocidos: *Mujer granadina*.

El 22 de abril de 1965 contrae matrimonio con Alicia Nevado en su pueblo natal. Fruto de ese matrimonio nacieron Juan Antonio en 1966, y Alicia en 1968, ambos en el Hospital Militar de Granada, en el realejeño Campo del Príncipe.

Meses antes de su boda, Francisco Higuero había ascendido a Sargento Primero. Más tarde, asciende a Brigada el 2 de julio de 1876 y a Subteniente el 1 de diciembre de 1978. Es Alférez por oposición desde el 15 de junio de 1984 y dos años más tarde pasa a Teniente, el que será su último rango hasta su jubilación.

Si bien Francisco Higuero había comenzado sus andanzas en la música de orquestas de fiestas en su Valencia de Alcántara natal, sería durante su estancia en Granada cuando se intensificaría esa labor, paralelamente a la composición, a la que también dedicaba sus esfuerzos. Es también durante esta época cuando entabla relación de amistad con prestigiosos músicos de la época, como Maribel Calvín (pianista), Miguel Quirós (oboe) y Dámaso García (crítico musical y director de JM¹⁴²) entre otros. Sus composiciones son, sobre todo, boleros, valsos, rocks lentos, algún que otro tanguillo y una jota que recuerda su breve estancia en Pamplona.

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

Durante esta época, continúa componiendo y obteniendo distintas menciones, como la Cruz de la Orden del Mérito Militar con Distintivo Blanco (2 de enero de 1989), el título de Caballero de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo con la categoría de Cruz (4 de diciembre de 1989), etc. En su etapa en Navarra compone *Canto a Navarra*, jota de encargo del Teniente Coronel de la compañía de esquiadores.

Tras su regreso a Granada como subdirector de la Banda del Gobierno Militar en 1987, Higuero “*siente la necesidad de completar su dedicación con mayores horas diarias de enseñanza y de dirección*” (Sena, 2013: 49), comenzando a realizar labores de dirección en diferentes bandas civiles y formando un grupo mixto para amenizar las fiestas populares. Será en 1991 cuando tome posesión de la dirección de la Banda Municipal de Alfacar (Granada), cargo que desempeñará hasta 2004, cuando tiene lugar su jubilación definitiva en este tipo de labores.

Su labor, paralela a sus obligaciones como director, continuó en Juventudes Musicales, institución que le concede la Medalla Especial de Plata en 1991, mientras que en 1992 la revista Valbón lo corona como “Valentino del Año”.

¹⁴² Juventudes Musicales.

Fue el 19 de diciembre de 2004 cuando Francisco Higuero abandonaba la dirección de la Banda Municipal de Música de Alfacar, tras trece años en el cargo, sucediéndole D. Miguel Quirós y siendo nombrado Hijo Adoptivo del municipio.

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

Su llama de vida comenzó a apagarse a partir de junio de 2011, cuando tristemente ve fallecer a su queridísima y amada esposa, Alicia. Esa pérdida supuso un enorme varapalo para su salud, para su estado anímico y para su interior.

Tras superar varias enfermedades y numerosas intervenciones quirúrgicas, los últimos años en soledad de Higuero los dedicó a su música y lo que le restaba de familia, poniendo toda su alma en sus hijos y nietos. Pasaba largas temporadas entre Almería, donde residía su hija, su Granada adoptiva y su Valencia de Alcántara natal.

En efecto, Higuero se refugia en su soledad y, sobre todo, en la composición. Si bien, su ritmo de composición se ralentiza, aún le quedan fuerzas y ganas de seguir componiendo hasta poco antes de morir. En estos años anda con un ambicioso proyecto denominado *Suite Extremadura*, con textos de su amigo y biógrafo Guillermo Sena. Una obra descriptiva que el propio Higuero confesaría se trataría de una obra de consagración de un estilo más allá del cultivado hasta la fecha, una composición nueva que reflejaría el profundo amor por su tierra. Desgraciadamente, con su fallecimiento este proyecto quedaría inconcluso y con tan solo algunos esbozos de las melodías.

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

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

El que más entusiasmó y agradó al compositor fue el nombramiento como Hijo Adoptivo de Alfacar el 24 de Abril de 2016, en un bonito homenaje en el que incluso la Alcaldesa le dirigió unas emotivas y sentidas palabras. Además, especial significado cobra el concierto organizado dentro de la XII Muestra de Marchas Procesionales Granadinas (*De la Chica*, 2016), pues será el último homenaje del Maestro en vida, donde recibiría además un bonito presente por parte de la Universidad de Granada de manos de José Luis Pérez Serrabona, Catedrático de Derecho.

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



Fig. 1: Francisco Higuero Rosado en su domicilio personal de Granada.

4.- LAS MARCHAS DE PROCESIÓN DE FRANCISCO HIGUERO ROSADO

La obra procesional de Francisco Higuero Rosado, ocupa un lugar importante en su catálogo de composiciones, y se podría decir que, junto con los pasodobles y los himnos, es la parte fundamental de su *corpus* compositivo. El listado de marchas en orden cronológico se presenta en el cuadro del Anexo 1. De este listado se eliminan aquellas marchas en las que Higuero participa de algún modo, pero no es el autor completo; y aquellas composiciones que, aun estando subtituladas como “marchas de procesión”, se corresponden mejor con el apartado de himnos dentro de su catálogo.

Si nos referimos a las características de sus marchas procesionales podemos decir en primer lugar que la estructura o forma de las marchas de procesión de Francisco Higuero Rosado es bastante parecida a la expuesta anteriormente. De hecho, sigue bastante fielmente el patrón establecido para las marchas procesionales

sin salirse estructuralmente del mismo. En general, todas sus marchas comparten una estructura muy parecida, con leves variaciones.

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

En primer lugar, todas sus marchas cuentan con una **Introducción**, de compaseado regular, con diferencias en la agógica y con entre 2 y 4 compases de enlace al Tema A. Se dan dos tipologías básicas: una de corte más fúnebre y serio y otra de corte más alegre. La primera de ellas en matiz *piano* y reservada a la sección de graves, mientras que la segunda se produce en *forte* y con una instrumentación más amplia.

El **Tema A** tiene, por lo general, compaseado regular, predominando las frases o períodos binarios de 16 compases, alternando los inicios téticos y anacrúsicos. La articulación de esta sección es muy parecida de unas marchas de procesión a otras, comenzando en matiz *piano* o *mf*, con contrapunto de saxos y bombardinos y pasando a matiz *forte* en la segunda frase, con eliminación del contrapunto anterior y exposición de llamadas de trompetas.

Por su parte, el **Tema B**, también conocido como “fuerte de graves”, es una sección menos extensa que la anterior. Normalmente, abundan los períodos compuestos por dos frases de 8 compases cada una. Todas comienzan de forma anacrúsica y en matiz *forte*. Hay algunas marchas procesionales cuya segunda frase se encuentra en matiz *piano*, de tal modo que durante la interpretación de esta segunda frase se va *crescendo* hasta el final, donde retomamos el matiz *forte*.

La última gran parte de las marchas procesionales es el Trío. Pero, generalmente, en las marchas de Francisco Higuero, antes de llegar a esta sección, la música nos lleva a reexponer el Tema A parcialmente, reexponiendo la primera de las frases de esta sección antes del salto. Sin embargo, y como ya nos tiene acostumbrados el compositor, de nuevo en este punto puede introducir algunas variaciones de unas marchas a otras. También suele añadir unos pocos compases que actúan de modulación hacia la nueva sección.

Y la última sección: el **Trío**. El grueso de las composiciones presenta un Trío con un período binario compuesto por dos frases de 16 compases cada una. Esta división interna en dos frases se corresponde con un inicio de la melodía en *piano*, junto con el ritmo y la armonía, y la repetición del tema en *forte* con la introducción

de un contrapunto muy característico de la obra procesional higuera. Es muy frecuente y predominante el inicio anacrúsico de la melodía en el Trío.

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

Armónicamente las marchas de Francisco Higuero son bastante estables y se ajustan totalmente a los cánones armónicos establecidos para las marchas de procesión. Habitualmente utiliza un centro tonal, a lo sumo dos. En el caso en el que use dos centros tonales, es muy frecuente que use uno para la primera parte de la marcha de procesión, esto es, Introducción, Tema A y Tema B; y el otro para el Trío. Por otro lado, aquellas marchas de procesión que se articulan en torno a un único centro tonal, lo hacen usando la dualidad Mayor-menor, es decir, Do menor para una parte de la composición y Do Mayor para la otra, por ejemplo.

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

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

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

De un modo muy general, las melodías de las marchas procesionales de Francisco Higuero son de compaseado regular, articuladas en torno a la fórmula pregunta-respuesta y mismos compases en cada frase y respetan las progresiones armónicas clásicas (fórmula subdominante-dominante-tónica para cadencias o reposo en la dominante para mitad de frase, por ejemplo). Rara vez superan la octava de ámbito sonoro, evitan los adornos y las florituras, introducen algunas veces las apoyaturas melódicas, forman arcos melódicos completos y cerrados, tienden a comenzar tanto en anacrusa como *a tempo* en la misma proporción, están soportadas

por terceras y quintas dentro del mismo acorde, huyen de giros melódicos a otras tonalidades y se articulan en torno a un ritmo claro, binario y sin estridencias sonoras. Sin embargo, a parte de estas características generalistas, cada sección puede aportar un estilo propio a las composiciones. Así, podemos ver varios ejemplos melódicos:

The image shows a musical score for four instruments: Fliscorno 1º Si b, Fliscorno 2º Si b, Bombardino Do, and Bajo Do. The Fliscorno parts play a melodic line with triplets, marked *mf*. The Bombardino and Bajo parts play a bass line with a *p* (piano) dynamic, marked with a slur and *mf* at the end.

Ilustración 1: Ejemplo de melodía de inicio de *Entrada de Jesús en Jerusalén* con respuesta de trompetas y fliscornos. Edición propia a partir de manuscritos del compositor.

The image shows a musical score for eight instruments: Saxo Tenor 1º Si b, Saxo Tenor 2º Si b, Saxo Barítono Mi b, Trompa 1ª Fa, Trompa 2ª Fa, Trompa 3ª Fa, Trompeta 1ª Si b, and Trompeta 2ª Si b. The Saxo parts play a melodic line with triplets, marked *f*. The Trompa parts play a rhythmic pattern with triplets, marked *f*. The Trompeta parts play a rhythmic pattern with triplets, marked *f*.

Ilustración 2: Ejemplo de melodía de inicio de *María Santísima de la Salud* con respuesta de saxos. Edición propia a partir de manuscritos del compositor.

Musical score for Illustración 3, featuring four staves: Clarinet 1st (Cl. 1º), Clarinet 2nd (Cl. 2º), Bass Clarinet (Cl. Bajo), and Saxophone 1st (S. Alt. 1º). The score shows melodic lines with dynamic markings of *mf* and *p*.

Ilustración 3: Ejemplo de melodía de Tema A de *Entrada de Jesús en Jerusalén* con contrapunto de saxos y, en este caso, clarinete bajo. Edición propia a partir de manuscritos del compositor.

Musical score for Illustración 4, featuring five staves: Trumpet 1st (Tpt. 1º), Trumpet 2nd (Tpt. 2º), Trombone 1st (Tbn. 1º), Trombone 2nd (Tbn. 2º), and Trombone 3rd (Tbn. 3º). The score shows rhythmic patterns with dynamic markings of *mf* and *p*.

Ilustración 4: Ejemplo de melodía de Tema B de *Entrada de Jesús en Jerusalén* con esquema rítmico de trompetas. Edición propia a partir de manuscritos del compositor.

Two musical staves showing melodic examples with anacrusic starts. The first staff is for Clarinet 1st (Clarinete 1º) and the second is for Saxophone 1st (Saxo Alto 1º). Both examples have a circled anacrusic start and a dynamic marking of *p*.

Ilustración 5: Ejemplos de inicio melódico anacrúsico. Arriba: *Entrada de Jesús en Jerusalén* → Clarinete 1º. Abajo: *María Santísima de la Salud* → Saxo Alto 1º. Edición propia a partir de manuscrito del autor.

El contrapunto¹⁴³, como ya hemos mencionado en varias ocasiones, es una de las características más representativas de las marchas de procesión de Francisco Higuero. Este, ya sea en el Tema A, Tema B o Trío, muestra unos patrones que, por lo general, se trasladan a todas sus composiciones. En el caso del contrapunto del Trío, que se manifiesta en la reexposición del tema en *forte*, es, sin duda, uno de los motivos más representativos de sus composiciones cofrades. Por tanto, comenzaremos hablando del mismo con ejemplos.

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

The image displays four musical staves, labeled A, B, C, and D, each showing a different example of a contrapunto (counterpoint) in bass clef notation. Staff A starts with a dynamic marking 'f' and features a sequence of eighth notes and dotted eighth notes. Staff B also begins with 'f' and shows a similar rhythmic pattern with some rests. Staff C includes a slur over a group of notes and a dynamic marking 'f'. Staff D features a more complex rhythmic structure with slurs and a dynamic marking 'f'. All staves are in a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

Ilustración 6: Cuatro ejemplos de contrapunto característico de reexposición de Trío de Francisco Higuero. Edición propia a partir de manuscrito del autor.

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

Parte de Bombardino 1º.

¹⁴³ También llamado “contracanto” anteriormente. Se aceptan ambas acepciones.

En el Tema A, el contrapunto, en este caso presentado en los saxos y bombardinos, con apoyo en algunas ocasiones de fagot y clarinete bajo, tiene, de nuevo, entidad propia y constituye un elemento temático más de la composición:

The image shows three musical staves labeled A, B, and C. Each staff contains a sequence of notes and rests. Staff A starts at measure 24 and has a dynamic marking of *mf*. Staff B starts at measure 11 and also has a dynamic marking of *mf*. Staff C starts at measure 2 and has a dynamic marking of *mf*. There are some markings like '3' and '8' under some notes in staff C.

Ilustración 7: Tres ejemplos de contrapunto de Tema A (Primera frase). Todos de la parte de Saxo Tenor 1°. Edición propia a partir de manuscrito del autor.

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

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

The image shows four musical staves labeled A, B, C, and D. Staff A starts at measure 42. Staff B starts at measure 43. Staff C starts at measure 22 and has a dynamic marking of *f* and 'Sordina' markings. Staff D starts at measure 22 and has a dynamic marking of *f*.

Ilustración 8: Cuatro ejemplos de contrapunto de Tema A (segunda frase). Todos los ejemplos tomados de las partes de Trompeta (1ª, 2ª y/o 3ª). Edición propia a partir de manuscrito del autor.

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

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

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

5.- CONCLUSIONES

Podemos extraer varias conclusiones de este estudio. En primer lugar, si nos fijamos en las fechas de las composiciones, podemos observar que todas se producen tras su segundo y definitivo regreso a Granada. Casi todas se componen en la década de los años noventa del siglo XX y los primeros años del siglo XXI, en dos etapas claramente diferenciadas en el tiempo: una primera correspondiente a finales de los ochenta y la década de los años noventa del siglo XX, que se ve interrumpida en 1998; y una segunda que abarcaría los 16 primeros años del siglo XXI, comenzando en 2003. La primera etapa es especialmente prolífica en cuanto a composiciones cofrades, pues consta de un total de once composiciones, todas dedicadas a titulares de Granada, a excepción de *Santa María del Triunfo*, dedicada a la titular de la localidad de Almuñécar. Es ésta una etapa de consolidación del género en Granada y de consolidación también del estilo de Higuero. La segunda etapa, comprendida entre 2003 y 2016, es menos prolífica, con un total de siete marchas procesionales y se produce después de un impás en el tiempo de cinco años sin composiciones cofrades.

Estructuralmente, las marchas de procesión de Francisco Higuero siguen un patrón muy claro con leves variaciones. Este esquema es el que sigue:

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

Poseen un compaseado regular y simétrico, con un uso de inicios temáticos téticos y anacrúsicos indistintamente en el Tema A, con predominio de los anacrúsicos en los Tríos y siempre anacrúsicos en el Tema B; con dos tipos de introducciones, uno de corte más serio y fúnebre y otro alegre.

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

La instrumentación también sigue un patrón para todas sus marchas procesionales, con una plantilla casi idéntica en todas ellas, introduciendo instrumentos sinfónicos como el fagot o el clarinete bajo. Salvo en *Virgen del Sacromonte*, no trata ningún instrumento como solista y apuesta por el fliscorno como instrumento importante.

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

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

Por último, se aprecia que el ritmo de las composiciones cofrades del compositor se encuentra dentro de los patrones rítmicos clásicos de estas composiciones.

BIBLIOGRAFÍA

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

CASTROVIEJO LÓPEZ, J. M. (2016). *De Bandas y Repertorios: La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*. Sevilla: Editorial Samarcanda.

DE LA CHICA, J. (1999). *La Música Procesional Granadina*. GARCÍA SÁNCHEZ, J. A. (Coord. Edit.). Granada: Editorial Comares, Serie Granada.

_____; “Hoy comienza la XII Muestra de Marchas Procesionales Granadinas”, en *Cruz de Guía Granada* [en línea]. <<https://goo.gl/4Gf1h>> [Consultado 26/12/2017].

GALIANO DÍAZ, J. C. “Una breve aproximación a la música procesional instrumental andaluza” [en línea], *Gruñidos de Música*, n.º 9 (2016) <<https://goo.gl/Brw2xF>> [Consultado 28/12/2017].

GUTIÉRREZ JUAN, F. J. (2009). *La Forma Marcha*. Sevilla: Álvarez Beigbeder Editores y Consultores.

MARTÍN RODRÍGUEZ, L. C. (2014). “La imagen de Andalucía en la música cofrade”, en GARCÍA GALLARDO, F. J. Y ARREDONDO PÉREZ, H. (coord.). *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*. Sevilla: Junta de Andalucía - Fundación Pública Andaluza – Centro de Estudios Andaluces – Consejería de Presidencia, pp. 205-221.

ORIOLA VELLÓ, F. “as Bandas Militares en la España de la Restauración”, en *Nassarre, Revista aragonesa de musicología*, n.º 30, (2014), pp. 163-194.

OTERO NIETO, I. “Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla”, en Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (edit.), *Temas de Estética y Arte*, N° 26 (2012), pp. 239-258.

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

VALLES DEL POZO, M. J. (2007). “Prácticas y procesos de cambio en la música procesional de la Semana Santa de Valladolid”. CÁMARA DE LANDA, E. (dir. Tesis Doctoral) [en línea]. Valladolid: Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte. <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/54>> [Consultado el 27/12/2017].

ANEXOS

ANEXO 1.- Listado Marchas de Procesión de Francisco Higuero Rosado (1933-2016)

Título	Año*	Dedicatoria
Nuestra Señora de las Angustias	1988	Virgen de las Angustias (Granada)
Entrada de Jesús en Jerusalén	1989	Hdad. Borriquilla (Granada)
Santa María de la Alhambra Coronada	1990	Sta. M ^a de la Alhambra (Granada)
María Santísima de las Penas	1990	Hdad. Paciencia y Penas (Granada)
Madre Universitaria	1991	Cofradía Universitaria (Granada)
Virgen de los Dolores	1991	Virgen de los Dolores (Granada)
Oración en el Huerto	1993	Hdad. Oración en el Huerto (Granada)
Virgen del Sacromonte	1993	Cofradía Los Gitanos (Granada)
Soledad y Descendimiento	1993	Hdad. Chías (Granada)
María Santísima de la Salud	1995	Hdad. Salesianos (Granada)
Santa María del Triunfo	1998	Sta. M ^a . Triunfo (Almuñécar-Granada)
Madre de los Ferroviarios	2003	Cofradía de los Ferroviarios (Granada)
A Ti, mi Virgen de las Angustias de Loja	2005	Virgen de las Angustias (Loja – Granada)
Al Cristo de la Buena Muerte	2006	Buena Muerte (La Carolina – Jaén)
Madre del Rosario	2008	Hdad. Tres Caídas y Rosario (Granada)
Mater Dolorosa de Purchil	2012	Virgen de los Dolores (Purchil – Granada)
Tres Lágrimas de un Espino	2014	Virgen del Espino (Chauchina – Granada)
María Santísima de la Merced	2016	Hdad. Nazareno y Merced (Granada)

*Figura el año de composición, no de estreno.

ANEXO 2.- Plantilla Instrumental Marcha de Procesión

María Santísima de la Salud

Fco. Higuero

Flauta

Oboe

Fagot

Requinto Mi b

Clarinete Pral. Si b

Clarinete 1º Si b

Clarinete 2º Si b

Clarinete 3º Si b

Clarinete Bajo Si b

Saxo Alto 1º Mi b

Saxo Alto 2º Mi b

Saxo Tenor 1º Si b

Saxo Tenor 2º Si b

Saxo Baritono Mi b

Trompa 1ª Fa

Trompa 2ª Fa

Trompa 3ª Fa

Trompeta 1ª Si b

Trompeta 2ª Si b

Trombón 1º

Trombón 2º

Trombón 3º

Fiscoorno 1º Si b

Fiscoorno 2º Si b

Bombardino 1º Do

Bombardino 2º Do

Bajo Do

Caja

Platos

Bombo

Copyright © Ediciones Musicales JLTC 2017