

PEDRO BRAÑA MARTÍNEZ (1902-1995) Y SUS MARCHAS DE PROCESIÓN DEDICADAS A TITULARES CRISTÍFEROS DE LA SEMANA SANTA DE SEVILLA

**Pedro Braña Martínez (1902-1995) and his processional marches dedicated to
christiferous images of Seville Holy Week**

José Luis de la Torre Castellano, Universidad de Sevilla

Fecha de recepción: 17/01/2021

Fecha de aprobación: 15/02/2021

RESUMEN: Las bandas de música no siempre han ocupado el mismo puesto en los desfiles procesionales de Semana Santa. Esto ha fomentado la composición de marchas procesionales dedicadas a titulares cristíferos en lugar de a titulares marianas como ocurre en la actualidad. En este contexto, Pedro Braña Martínez (1902-1995), director de la Banda Municipal de Sevilla entre 1945 y 1973, es un gran ejemplo de compositor en cuyo catálogo se incluyen varias marchas de procesión dedicadas a titulares cristíferos, con un estilo y características propias muy marcadas que analizaremos en el presente trabajo; dejando, además, verdaderos monumentos compositivos para la Semana Santa de Sevilla. Centraremos nuestro interés en aquellas composiciones que se dedican a crucificados dentro de su extenso catálogo de marchas procesionales.

Palabras clave: Semana Santa, Banda de Música, Sevilla, Marcha de Procesión, Pedro Braña, Análisis Musical.

ABSTRACT: The wind bands have not always held the same position in the Holy Week processional parades. That is the reason why the composition of processional marches devoted to christiferous images instead of virgin images have been fostered at present. Pedro Braña Martínez (1902-1995) was a Seville Municipal Wind Band Conductor between 1945 and 1973. He is a great example of a composer whose catalog includes several processional marches dedicated to christiferous images. He shows a personal style and characteristics that will be analyzed in the present paper. In addition, he wrote true compositional monuments for Seville Holy Week. This paper will pay attention on those compositions focused on crucified sculptures in his large catalog of processional marches.

Key words: Holy Week, Wind Band, Seville, Processional March, Pedro Braña, Musical Analysis.

INTRODUCCIÓN

La distribución de las formaciones musicales en la Semana Santa de gran parte de Andalucía lleva consolidada mucho tiempo. Sin embargo, ésta no ha sido la misma a lo largo de la historia, desde la gestación de los desfiles procesionales a finales del siglo XIX y principios del siglo XX hasta la actualidad.

La Semana Santa actual cuenta con unos cortejos establecidos y más o menos reglados que se encargan de ordenar las posiciones de cada uno de los símbolos religiosos, artísticos, civiles y musicales (De la Campa, 2010: 152-153). En este sentido, las distintas agrupaciones musicales que acompañan los desfiles procesionales, a saber: bandas de cornetas y tambores, agrupaciones musicales, bandas de música y capillas musicales principalmente; han afianzado estas posiciones desde el inicio de esta tradición religiosa.

Actualmente, las bandas de cornetas y tambores y las agrupaciones musicales se posicionan tras los pasos de cristo o de misterio, o en la cruz de guía; mientras que las bandas de música, objeto de nuestro estudio, lo hacen tras los pasos de palio, esto es, las dolorosas bajo palio que acompañan a los titulares cristíferos o pasos de misterio. Por su parte, las capillas musicales se sitúan inmediatamente antes de los pasos a los que acompañan, que pueden ser tanto pasos de misterio o cristíferos, o pasos de palio. (Castroviejo, 2016: 15-18).

En efecto, las bandas de música se han erigido como el acompañamiento principal de los pasos de palio, hundiendo sus raíces en la música de las bandas militares (Ayala Herrera, 2007: 74) de finales del siglo XIX, principalmente a partir del Real Decreto de Músicas y Charangas de 1875 durante la Restauración (Oriola Velló, 2014: 168-174).

Sin embargo, el acompañamiento musical de estas formaciones no siempre se ha circunscrito a los pasos de palio. En los inicios de la Semana Santa andaluza acompañaban a todo tipo de pasos procesionales. En Sevilla, por ejemplo, bandas de música como la del Maestro Tejera, el Regimiento Soria N° 9, el Regimiento Granada N° 34 o la Banda Municipal de Sevilla acompañaban a titulares como el Stmo. Cristo de la Sagrada Lanzada, Jesús Despojado, Ntro. Padre Jesús en su Soberano Poder ante Caifás, Santísimo Cristo de la Expiración o el Santísimo Cristo de Burgos, entre otros muchos (Castroviejo, 2016: 19-96).

Este hecho varía a mediados del siglo XX, sobre todo a finales de la década de 1950 en Sevilla, cuando se consolida la distribución musical para los distintos pasos y la banda de música generaliza su posición tras los pasos de palio atendiendo a diferentes factores: económicos, la incorporación de nuevos pasos de palio en las hermandades o el auge de las formaciones de cornetas y tambores (Castroviejo, 2016: 322-323).

El que las bandas de música acompañaran a todo tipo de pasos procesionales al inicio de la configuración de la Semana Santa andaluza puede explicar en cierto modo por qué muchas de las composiciones musicales para esta formación llevan por título a titulares cristíferos o pasos de misterio, en lugar de titulares marianas como es habitual en nuestros días.

Así, son muchos los compositores que aportaron composiciones cofrades con dedicatorias fuera del ámbito mariano. Pedro Morales, Director de la Banda de Música del Regimiento Soria Nº 9 entre 1967 y 1983 (De la Torre, 2019: 51-52) nos deja títulos como *Cristo de la Conversión* (1984) o *Cristo de la Exaltación* (1996); y su predecesor en el cargo, profesor y amigo, Pedro Gámez Laserna (1907-1987), *El Cachorro* (1967) o *Cristo de la Sed* (1973) (Fernández de Latorre, 2014: 558). Abel Moreno, quien sustituyera a Morales, firma *Cristo de la Presentación* (1985) y *Al Señor de Sevilla* (1988) (Fernández de Latorre, 2014: 603-604). Manuel López Farfán, con *Al Santísimo Cristo del Amor* (1907) y *Cristo de la Salud* (1939) entre otras (Carmona, 1993: 192-194); José Albero, con *Cristo de la Buena Muerte* (1974) (Otero Nieto, 1995: 301); Antonio Pantión (1898-1974), catedrático de piano del Conservatorio de Sevilla (Gutiérrez Juan, 2009: 84) con *Jesús de las Penas* (1943); Luis Lerate (1910-1994), profesor de violín del Conservatorio Superior de Sevilla (De la Torre, 2020: 54-80) con *Cristo del Buen Fin* (1948) o Francisco Higuero (1933-2016), director de la Banda del Regimiento Córdoba Nº 10 en Granada entre 1987 y 1991 (De la Torre, 2018: 176) con *Oración en el Huerto* (1993) y *Entrada de Jesús en Jerusalén* (1991); son solo algunos de los muchos ejemplos en este sentido.

A este respecto, centraremos la atención en el director de la Banda Municipal de Sevilla entre 1945 y 1973 (Gutiérrez Juan, 2009: 131), y compositor Pedro Braña Martínez (1902-1995), quien, entre su amplio catálogo de marchas procesionales, dedica cinco de ellas a titulares cristíferos de la Semana Santa sevillana.

PEDRO BRAÑA MARTÍNEZ (1902-1995)

Pedro Braña Martínez, hijo de Dña. Josefa Martínez y D. Félix Braña (Argüelles, 2001: 762), nace en la localidad asturiana de Candás el 5 de febrero de 1902. Su temprana inquietud musical le lleva a integrarse en la banda de música candasina (Palomino, 2019: 49), comenzando sus estudios musicales con el organista de su pueblo natal. Se traslada posteriormente a Gijón para seguir cursando estudios con Eulogio Llana (piano) y Adolfo Vega (violín) (González, 1999: 674). En 1921 se marcha a Madrid para completar sus estudios de piano y solfeo en el Real Conservatorio de Música y Declamación con las máximas calificaciones (Argüelles, 2001: 762). Una vez concluidos esos estudios en España, en 1926 se marcha a Italia, donde estudiará en el Liceo Musicale Giuseppe Verdi de Turín⁵⁴. De la mano de Franco Alfano, al que le atrajo su gran prestigio, y de Luigi Perrachio estudió contrapunto, fuga, formas musicales, melodía vocal y armonía, obteniendo más tarde la Licenciatura Superior de Composición en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán (Palomino, 2019: 49). Es en esta etapa donde adquirirá la destreza en armonía, contrapunto, forma musical y fuga, entre otros aspectos, que pronto pondrá en práctica en muchas de sus composiciones, tanto cofrades como de otros géneros. También editará sus primeras partituras en Casa Augusta de Turín, bajo los títulos *Nel cielo di Granada e Iberia* (Argüelles, 2001, 762).

⁵⁴ GARCÍA-AVELLO HERRERO, R. (en línea): *Pedro Braña Martínez*, en Biblioteca Nacional de España -<http://dbe.rah.es/biografias/34279/pedro-brana-martinez>- [Consultado 28/11/2020].

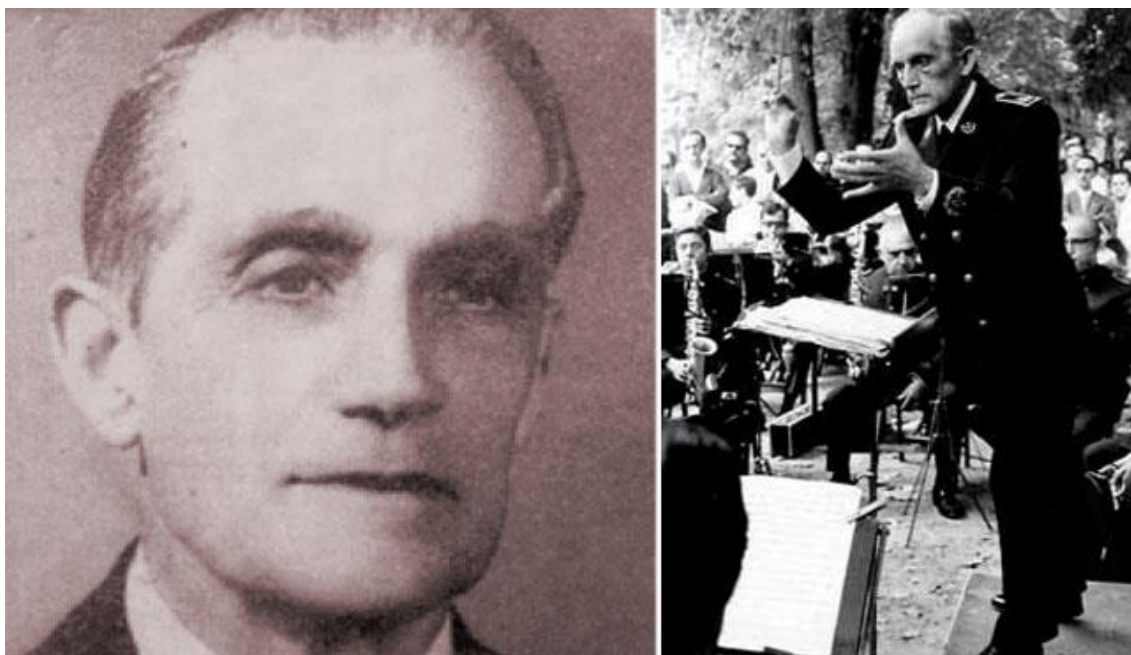


Imagen 1: *Pedro Braña Martínez (1902-1995)*. Tomado de ABC Pasión Sevilla 25/11/2015.

Regresa a España en 1930, a su Gijón natal, aunque la falta de estímulo musical de la ciudad hará que termine fijando su residencia en Madrid (Argüelles, 2001: 762), donde se le presentará la oportunidad de poner música a numerosas películas (González, 1999: 674). Es ésta una década interesante en la que el compositor despliega sus recientemente adquiridos conocimientos en el campo de la composición y los aplica a numerosos títulos cinematográficos. Esta etapa se inicia con *Sol en la nieve* de León Artola en 1933 y *Rosario la cortijera* de José Buchs en 1935 (Fraile, 2008: 251), una segunda versión en adaptación de una anterior para la cual Braña compuso la música *ex profeso* (Caparrós y Porter, 1981: 119-120). Continúa con los documentales *Madrid sufrido y heroico* (Fernando Roldán, 1937), *Homenaje a los fortificadores de Madrid* (Antonio Polo, 1937) y *Castilla se liberta* (Adolfo Aznar, 1937) (López, 2009: 98). *Luis Candelas* (1936), *La Casa de Troya* (1936), *Rinconcito Madrileño* (1936), *En busca de una canción* (1937), *El milagro del Cristo de la Vega* (1940), *Altar Mayor* (1943), *Tres onzas de oro* (1947) y *El hombre que veía la muerte* (1949) (Palomino, 2019: 49), completan un catálogo amplio para la música de cine⁵⁵, haciendo de los años 36 y 37, sin duda, los más prolíficos.

Junto a este género emergente en España, Braña cultiva también la música teatral o el teatro musical, de entre los que destacamos los siguientes títulos: las operetas *María Luz y Marisa* (1940), la zarzuela *Maté al Diablo*, con libretos del candsin José González Casin; o las óperas *Leo tus cartas y Como castigo soneto* (Palomino, 2019: 49).

⁵⁵ Para más títulos e información sobre la música de este género, Ver ARGÜELLES ÁLVAREZ, B. (2001) "Música y cine. La aportación de Pedro Braña Martínez" en LOLO, Begoña (ed.). *Campos interdisciplinarios de la musicología*, vol.1, (pp. 761-770). Madrid: Sociedad Española de Musicología.

En medio de este frenético ritmo compositivo, contrae matrimonio en 1936 en Madrid con Petra Barrio Mateos, violinista y aficionada a la pintura, de cuyo enlace nacen sus dos hijas: María de la Luz y Coral. Comienzan unos años complejos por el estallido de la Guerra Civil y el traslado de domicilio en los que el maestro no deja de componer, aún incluso tras ser encarcelado un breve tiempo por un error burocrático (Argüelles, 2001: 763).

Tras estos años convulsos, Braña decide estabilizar su situación económica presentándose a las oposiciones del Cuerpo Nacional de Directores de Bandas Civiles en 1941, siendo preparado por el maestro Emilio Vega, titular de la Banda de Alabarderos de Madrid (Otero Nieto, 2006: 178); obteniendo el número uno gracias a su sólida formación adquirida en Italia y su vasto conocimiento en orquestación (Argüelles, 2001: 673). Funda también la orquesta *Acroama* (Palomino, 2019: 49) antes de tomar posesión del que, sin duda, será el puesto profesional de su vida.

En efecto, en 1945 toma posesión como director de la Banda Municipal de Sevilla, que había adoptado el título de “municipal” en 1910, precisamente, bajo la dirección de Manuel Font Fernández, otro de los nombres propios de la música procesional sevillana (Gutiérrez y Rojas, 2014: 142). Estará al frente de la formación hasta 1971. Su vinculación con la capital hispalense va más allá de esta responsabilidad, y es que, el compositor se propuso realizar una marcha de procesión cada uno de los años que estuviera en la ciudad, convirtiéndose pues en uno de los compositores más prolíficos del género hasta la fecha en Sevilla (Casotroviejo, 2016: 266). Entre todos sus títulos podemos citar composiciones para hermandades que acompañaba y que no acompañaba con la Banda Municipal, pasos que iban en silencio y titulares cristíferos que serán objeto de nuestro estudio. Por encima de todas destaca la celeberrima *Coronación de la Macarena* (1963).



Imagen 2: *Pedro Braña dirigiendo a la Banda Municipal de Sevilla en el Parque de María Luisa de Sevilla. Fotografía cedida por la familia.*

Sin embargo, su actividad compositiva no se centra exclusivamente en las marchas de procesión. Así, antes de incorporarse a su nuevo puesto culmina *Fabiola* (1944), encargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid, inspirada en el libro homónimo del cardenal Wiseman (Argüelles, 2001: 763). Durante su estancia en la ciudad de Sevilla, compone la *Misa al Inmaculado Corazón de María*, un *Ave Verum* y varios *Ave María* (Argüelles, 2001: 764).

Mientras permanece al frente de la municipal sevillana, Braña consigue consolidar la formación musical, dotándola de una gran técnica artística, llegando incluso a convertirla en orquesta sinfónica con la adición de instrumentos de cuerda (Argüelles, 2001: 763), aunque no sin antes algún sinsabor producido por la cancelación del mismo proyecto años atrás (Carmona, 1993: 173). Además, en el plano musicológico, Braña consigue recuperar la interpretación del *Miserere* de Hilarión Eslava (1807-1878) en versión concierto (Argüelles, 2001: 764) tras la prohibición en Sevilla por el Cardenal Segura en base al *Motu proprio* de Pío X (García, 2016: 369-371). Ya desde su concierto inaugural en octubre de 1945, la recepción de su figura y su trabajo fue todo un éxito en Sevilla y logró llevar a la Banda Municipal por las calles y plazas sevillanas (Otero Nieto, 2006: 179-181).



Imagen 3: *Pedro Braña dirigiendo la versión de concierto del Miserere de Hilarión Eslava.*
Fotografía cedida por la familia.

Braña además consolidó el género cofrade en la Banda Municipal y le imprimió su sello personal, modificando sustancialmente el *tempo* al que solían interpretarse para desesperación de algunos compositores, o modificando la

estructura de algunas composiciones (Gutiérrez Juan, 2009: 356-359). Estas innovaciones perduran aún hoy día y se han convertido en el sello característico del género.

En 1973 Braña parte de Sevilla con gran pesar para trasladarse de nuevo a Gijón, su Asturias natal, pasando primero por Madrid. Continúa componiendo y de esta última etapa podemos destacar las suites sinfónico-corales *Voces del Principado* y *En los Picos de Europa*, obras corales como *Rondó a la Jeringosa* o *Avilés Romántico*, y obras orquestales como *Cofradías Sevillanas* y *Obertura para la Expo 92* (Argüelles, 2001: 764).

En octubre de 1994 fallece su esposa Petra Mateos y el maestro Braña, profundamente afectado, se traslada a Salinas a principios de 1995 con su hija Coral Braña. Muere el 13 de febrero de 1995 víctima de una trombosis que venía complicando su ya delicada situación (Argüelles, 2001, 764).



Imagen 4: *Pedro Braña recibe la Encomienda de Alfonso X “El Sabio” en 1956 de manos del Rector de la Universidad. Foto cedida por la familia.*

Durante su estancia en Sevilla y posteriormente, el maestro Braña fue elogiado con numerosas distinciones, entre las que citamos: la Medalla de Plata de la Cruz Roja (1953), la Encomienda de Alfonso X El Sabio (1956), el Llamador de Plata que otorga Canal Sur (1992) y la creación del Premio Braña a la trayectoria musical (Palomino, 2019: 49). Pero, sin duda, los principales reconocimientos en vida son la dedicatoria de una calle en el sevillano barrio de Nervión y en su pueblo natal, el nombramiento como Hijo Adoptivo de Sevilla (1972) y, por encima de todo, el profundo respeto, cariño y consideración del pueblo sevillano hacia su figura y su legado (Gutiérrez Juan, 2009: 80).

MARCHAS DEDICADAS A TITULARES CRISTÍFEROS

Antes advertíamos que Braña se propuso componer una marcha de procesión por cada año que estuviera en Sevilla. Y entre todas ellas figuran composiciones dedicadas tanto a titulares marianas como a titulares cristíferos.

Las imágenes de titulares cristíferos en pasos procesionales son aquellas esculturas iconográficas que reflejan cuatro momentos básicos de la Pasión de Cristo, a saber: Jesús con la cruz a cuestas, Jesús Crucificado, Jesús Yacente y Jesús Resucitado. En contraposición, nos encontramos pasos donde se representan pasajes bíblicos de la Pasión de Jesús con figuras secundarias (Lorite, 2017: 848-850) a los que llamamos pasos de misterio. En nuestro caso, centraremos la atención en los primeros, específicamente en las composiciones dedicadas a imágenes de crucificados.

En total, podemos hablar de tres composiciones que encajarían en este apartado: *Santísimo Cristo de la Expiración* (1952), *Santísimo Cristo de las Misericordias* (1957) y *Santísimo Cristo del Amor* (1959); compuestas todas en la etapa de postguerra e impregnadas de cierto aire internacional, fundiendo la tradición de los directores y compositores civiles con las aportaciones únicas de los directores y compositores militares (Otero Nieto, 1995: 301). Además, Braña compuso marchas dedicadas a otras imágenes cristíferas, como *Jesús de la Salud* (1969) y *Jesús de Pasión* (1971)⁵⁶, en la iconografía de Jesús con la cruz a cuestas.

Debemos de hacer notar que existe una sexta composición que, si bien parece que está dedicada al Santísimo Cristo de Burgos de la sevillana hermandad homónima, no queda suficientemente clara dicha dedicatoria. El título oficial de la misma es *Marcha de Cofradía N° 6* (1950) y la obviaremos en este estudio.

• INSTRUMENTACIÓN

La instrumentación de las marchas de procesión escogidas de Braña se adapta a la plantilla de la Banda Municipal de Sevilla en el lapso de tiempo en el que estuvo al frente de la misma. Y aunque no se trata de un rasgo diferenciador con respecto a

⁵⁶ PATRIMONIO MUSICAL: *Pedro Braña Martínez* (en línea): <<http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-18>> [Consultado 23/12/2020].

otros compositores coetáneos, existen algunos rasgos interesantes que podemos destacar (Anexo 1).

En primer lugar, la sección de viento madera incluye los instrumentos típicos de flautas, oboes y clarinetes, divididos estos últimos en cinco atriles: principales, primeros, segundos, terceros y clarinete bajo. Así, resulta curioso que, siguiendo los cánones de las plantillas instrumentales de las bandas de música (De la Torre, 2018: 173-174), en el caso de *Stmo. Cristo del Amor* omite el requinto; y en *Stmo. Cristo de la Expiración*, el flautín.

Incluye en las tres el fagot y, para completar la sección de los saxofones, integrada por dos grupos de saxos altos (1º y 2º), dos de saxos tenores (1º y 2º) y saxo barítono, escribe el papel de saxo soprano, instrumento muy poco frecuente. En la versión que hemos podido consultar de *Stmo. Cristo de las Misericordias*, no incluye dicho papel, aunque debemos notar que se trata de una versión editada posteriormente (**Fig.1**).

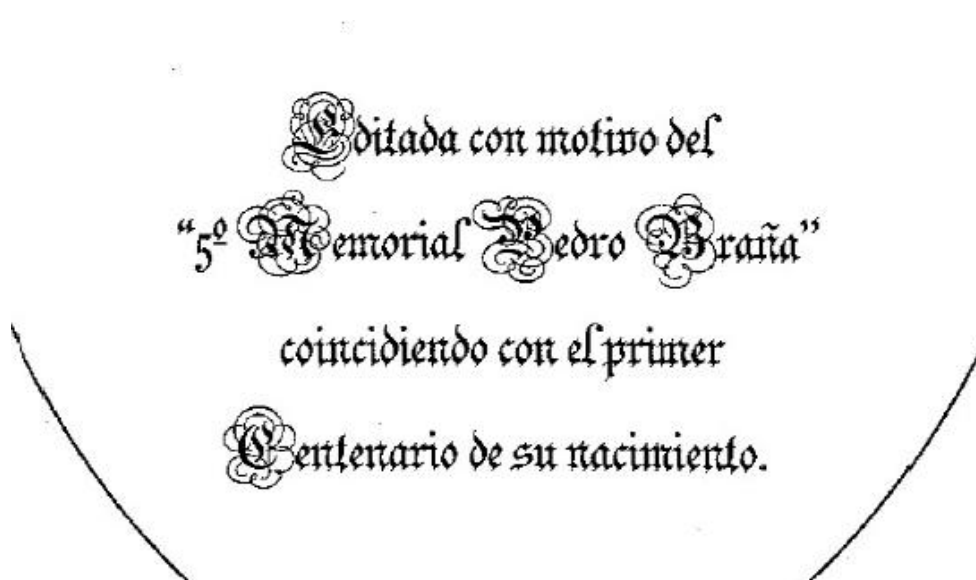


Fig. 1: Detalle de la edición de *Santísimo Cristo de las Misericordias* con motivo del 5º Memorial Pedro Braña y coincidiendo con el primer Centenario de su nacimiento.

La sección de viento metal la componen tres papeles de trompas en fa (1ª, 2ª y 3ª), dos de trompetas (1º y 2º), dos de fliscornos (1º y 2º), tres de trombones (1º, 2º y 3º), uno de bombardino y uno de bajo. Omite, en todas ellas, el papel de cornetas, instrumento cofrade por antonomasia (De la Chica, 1999: 253-256), quizás, por el carácter serio y solemne de estas marchas lentas (Gutiérrez Juan, 2009: 77-81).

Por último, la sección de percusión la componen los papeles de caja, bombo y platos. Tan solo en la dedicada al “Cachorro” incluye el papel de timbales, y es

frecuente el uso del recurso de la maza en plato o palo en plato en las tres composiciones (**Fig. 2**).

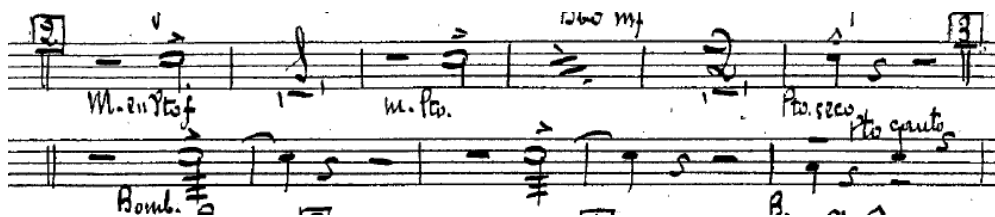


Fig. 2: Detalle del recurso de Maza en Plato y Palo en Plato en *Santísimo Cristo del Amor*. Partitura de Bombo y Platos. Manuscrito del Autor.

• ESTRUCTURA

Estructuralmente las composiciones que nos ocupan del maestro Braña siguen un patrón general muy claro que coincide con la forma marcha de procesión establecida décadas atrás y que se hace visible en gran parte de las composiciones del género, heredera del minué de la sonata clásica (De Pedro, 2013: 70-71).

Aunque con sutiles variaciones, todas las composiciones constan de Introducción, Tema A, Tema B, Trío y Coda. Una estructura que, como decíamos, se ajusta al modelo tradicional de la forma marcha (De la Torre, 2018, 172-173) y se aleja de otras formas, como la forma ternaria derivada del minué de la suite barroca (De Pedro, 2013, 56-57) de composiciones de Lerate (De la Torre, 2020: 64-65) o Pantión; composiciones que Braña conocía perfectamente de su etapa al frente de la municipal sevillana y por las modificaciones que él mismo introdujo en su interpretación (Gutiérrez Juan, 2009: 353-359). Resulta destacable que, en el caso de estas composiciones, todas presenten una sección introductoria, habida cuenta de que otras composiciones de su catálogo mucho más afamadas e interpretadas y de corte más alegre, como la ya citada *Coronación de la Macarena* (1963) o *La Asunción de Cantillana* (1971), carecen de la misma. También es cierto que estas composiciones son posteriores a las que estudiamos en este artículo.



Fig. 3: Detalle de la melodía inicial en los graves (Bombardino y Tubas) en la introducción de *Santísimo Cristo del Amor*. Partitura General. Manuscrito del Autor.

Así pues, todas presentan una introducción, siendo la más corta en duración la de *Stmo. Cristo del Amor*, con una longitud de cuatro compases con un diseño melódico en *legato* (De Pedro, 2014a: 164) confiado a los graves de cada sección y un acorde final en *tutti* (**Fig. 3**). Estas secciones en las otras dos composiciones son más elaboradas. La dedicada al “Cachorro” consta de seis compases iniciales a modo de

fanfarria (Gallego, 2013: 47-51) solo interrumpida por la percusión, cuatro compases melódicos y dos finales de ritmo para enlazar con la siguiente sección. *Stmo. Cristo de las Misericordias* presenta una introducción de seis compases, de los cuales los cuatro primeros actúan a modo fanfárrico donde las distintas voces se contestan entre sí, y los dos últimos son rítmicos de enlace a la siguiente sección.

El Tema A (De Pedro, 2013: 17-18) presenta un compaseado regular de ocho compases, que se repiten en el caso de *Stmo. Cristo del Amor*, y más irregular en el caso de las otras dos. En la dedicada a la Hdad. de Santa Cruz, éste se distribuye en ocho compases iniciales de una primera frase musical (Llaçer Pla, 2001: 16-18) y una segunda frase de otros ocho compases que se repiten, mostrando una pauta de pregunta-respuesta entre ambas partes (Llaçer Pla, 2001, 17). Por último, la dedicada a la hermandad trianera es la que presenta un compaseado más irregular, ya que observamos dos frases de ocho compases a modo de pregunta-respuesta y un añadido de frase de seis compases a modo de recapitulación del tema y modulación hacia la nueva sección.

Ninguna de estas composiciones presenta transición o enlace a la siguiente sección, el Tema B. En este caso, la sección es mucho más estable que la anterior, siendo de nuevo el compaseado más sencillo y reducido en *Stmo. Cristo del Amor*, con un total de ocho compases. En la dedicada a la Hdad. de la calle Castilla de Triana (Sánchez, 1999: 59), el Tema B se compone de dos frases de ocho compases cada una. Por último, la composición que lleva por título el Crucificado de la Hdad. de Santa Cruz, posee un Tema B más irregular en el compaseado, con una frase inicial anacrúsica más fanfárrica de cuatro compases en *forte* (Herrera, 2009a: 30); y una segunda frase de ocho compases dividida en dos semifrases (De Pedro, 2013: 12) de cuatro compases cada una con un carácter coral y en matiz *piano* (Herrera, 2009a: 30).



Fig. 4: Detalle del enlace coral en la sección de la madera en *Santísimo Cristo del Amor*. Partitura General. Manuscrito del autor.

A continuación, encontramos en todas las composiciones unos compases de enlace que, por otro lado, rompen con la simetría de la estructura en las composiciones que analizamos, pues, nos llevan a recorrer sendas diferentes. En el

caso de *Stmo. Cristo de las Misericordias* se trata de un breve compás rítmico que nos lleva al Trío. Por su parte, *Stmo. Cristo de la Expiración* presenta cuatro compases fanfárricos con predominio de la sección de metal y respuesta de los graves y madera que dan paso al Trío. Por último, *Stmo. Cristo del Amor* rompe el esquema presentando un enlace de cuatro compases corales en la sección de la madera (**Fig. 4**) para conducirnos a una reexposición del Tema A reducido a la mitad, es decir, mostrando los ocho compases de forma conclusiva.

El Trío de estas composiciones, como cabría esperar, es de mayor longitud en el compaseado que el resto de las secciones. *Stmo. Cristo de las Misericordias* y *Stmo. Cristo del Amor* presentan ambas dos frases de dieciséis compases cada una divididas en dos semifrases de ocho compases, para dar como resultado un período binario que se ajusta a la sección completa, con una primera frase suspensiva y una segunda conclusiva (De Pedro, 2013: 13-16). *Stmo. Cristo de la Expiración* muestra un compaseado más irregular, con un período binario dividido en una frase inicial de diez compases y una segunda frase de ocho compases. La primera de esas frases a su vez podría ser dividida en dos semifrases de cuatro y seis compases respectivamente; y la segunda en dos semifrases de cuatro compases cada una.

Por último, todas las composiciones presentan una coda final con extensión variable. La coda es un fragmento no esencial que sirve para redondear el final de una composición y que puede tener extensión variable (Zamacois, 1959: 23). Braña hace uso de ella en varias de sus composiciones, sobre todo las de corte serio o fúnebre, como son las que nos ocupan.

Stmo. Cristo de la Expiración (**Fig. 5**) y *Stmo. Cristo del Amor* presentan una coda de cuatro compases, que, en el caso de la primera tiene un carácter fanfárrico culminando con unas notas con subrayado y *staccato* (De Pedro, 2014a: 159-163); y en el de la segunda, una textura homofónica y homorrítmica de acordes (Larue, 1989: 20).



Fig. 5: Detalle de la coda en la sección de metal de *Santísimo Cristo de la Expiración*. Partitura General. Manuscrito del Autor.

Por su parte, *Stmo. Cristo de las Misericordias* muestra una coda mucho más elaborada de catorce compases divididos en cinco iniciales, que presentan material fanfarrico de la introducción; y nueve finales que, además de la cadencia final, recapitulan material coral del Tema A.

<i>Santísimo Cristo de las Misericordias y Santísimo Cristo de la Expiración</i>					
Introducción	Tema A	Tema B	Enlace	Trío	Coda
<i>Santísimo Cristo del Amor</i>					
Introducción	Tema A	Tema B	Enlace + Tema A	Trío	Coda

• ARMONÍA

Armónicamente las tres composiciones tienen una elevada complejidad en comparación con otras producciones musicales del género. Lo que en otros autores, e incluso en otras composiciones del propio Braña, se convierte en una sucesión de acordes simples de la región de la tónica, dominante y, en menor medida, subdominante (Herrera, 2009a: 47-52); estas tres composiciones se construyen gracias a un entramado complejo de acordes en el que intervienen todos los agentes musicales: la melodía, el contrapunto, la textura, la instrumentación y el ritmo.

Ninguna de estas tres composiciones comparte tonalidad o centro tonal. En el caso de *Stmo. Cristo de la Expiración* utiliza la tonalidad de Fa menor para la introducción, el inicio de la coda y la primera parte del Tema A, una leve modulación al final de este tema a La Bemol Mayor que se mantienen durante todo el Tema B, y Fa Mayor para el Trío y la cadencia final de la composición. En *Stmo. Cristo de las Misericordias* utiliza el centro tonal de Sol, con Sol menor para la introducción, inicio de la coda y Temas A y B, aunque con algunos desplazamientos al centro tonal de Do en éste último. El Trío de esta composición se construye entero en Sol Mayor con una sucesión simple de acordes. Por último, en *Stmo. Cristo del Amor* usa el centro tonal de Do, con Do menor para la introducción y el Tema A, desplazamiento a la región de Fa y Sol en el Tema B y Do Mayor para el Trío con un desplazamiento suspensivo hacia Sol Mayor y vuelta al tono principal.

Observamos como se consolida el uso del modo menor (Herrera, 2009a: 107-114) para la introducción, la primera sección de la coda y, principalmente, el Tema A de todas las composiciones. El modo mayor (Herrera, 2009a: 34-38), sin embargo, se asienta en su uso para el Trío y el final de las composiciones, aunque pueda aparecer también en el Tema B de alguna de ellas o como desplazamientos pasajeros en alguna otra sección. Las modulaciones, por tanto, se producen a tonos vecinos o al relativo mayor o menor (Herrera, 2009b: 43-46). En el caso de cambio de Tema A hacia Tema B, suelen ser modulaciones pasajeras; mientras que la modulación hacia el Trío es definitiva. Todas las modulaciones en las tres composiciones son simples, es decir, pasamos de una tonalidad a otra de forma directa (Llaçer Pla, 2001: 20).

Es frecuente en todas las secciones introductorias que el autor haga giros a la dominante o a la subdominante con la inclusión de acordes de tensión o pedales armónicos (Herrera, 2009b: 115-116).

Por su parte, en el Tema A son frecuentes los acordes de séptima de dominante o de novena, algunos de ellos sin fundamental (Herrera, 2009b: 11-14) y las dominantes secundarias (Herrera, 2009a: 82-84); todo ello para crear sensación de tensión. El Tema B comparte algunas de las características de su antecesor, aunque en las nuevas tonalidades. También es frecuente que esta sección culmine de forma suspensiva (Zamacois, 1959: 15) para dar paso al enlace que nos llevará, o bien al Trío, o bien de nuevo al Tema A (**Fig. 6**).

Los enlaces tienen un carácter netamente modulante, ya sea para conducirnos al Trío o para retornar al Tema A como en el caso de *Stmo. Cristo del Amor*. Por lo general, este pequeño fragmento musical se sitúa en la región de la dominante para cadenciar en la siguiente sección de forma conclusiva (De Pedro, 2014b: 50) y en la nueva tonalidad.

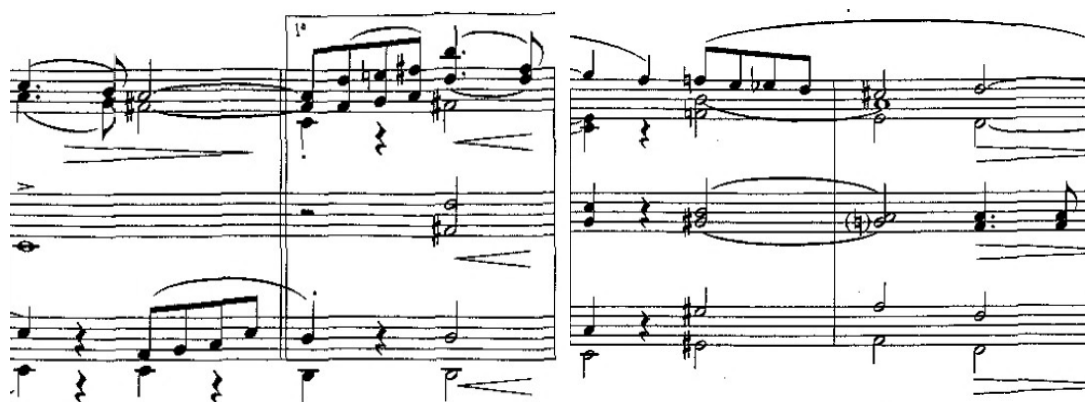


Fig. 6: Detalle de acordes en inversiones, con séptima de dominante, con novena y dominantes secundarias en Tema A y Trío de *Santísimo Cristo de las Misericordias*. Guion editado.

El Trío es mucho más estable en cuanto a la armonía que el resto de las secciones, destacando en *Stmo. Cristo del Amor* y *Stmo. Cristo de la Expiración* la alternancia de grados I y V y algunas modulaciones pasajeras. También encontramos abundantes dominantes secundarias en *Stmo. Cristo de las Misericordias* y, en menor medida, en las otras dos composiciones.

La última sección, la coda, de menor extensión que el resto, presenta, sin embargo, una armonía muy rica y compleja. Todas culminan con una cadencia perfecta (De Pedro, 2014b: 50) en el tono del Trío. En la composición para el “Cachorro” y en la composición para el Cristo de las Misericordias, encontramos armonías de las dos tonalidades principales. Por su parte, en la marcha para la Hdad. del Amor, podemos ver una alternancia de grados entre el I y el V de la tonalidad del Trío. En todas las composiciones encontramos un acorde de séptima disminuida (Herrera, 2009b: 11-12) en la coda, para generar tensión antes de la cadencia perfecta final.

Son frecuentes en todas las secciones las apariciones de acordes en distintas inversiones, tanto acorde de tríadas como de cuatríadas, en las diferentes inversiones

(De Pedro, 2014b: 39). Y en cuanto a las cadencias, encontramos semicadencias en la mitad de cada sección y cadencias perfectas o auténticas para finalizar las secciones y las propias composiciones, encontrando procesos cadenciales completos, con la inclusión del acorde de subdominante antes que el de dominante y posterior tónica (Herrera, 2009a: 75-80).

- MELODÍA, ELEMENTOS TEMÁTICOS Y TEXTURA

La melodía de estas tres composiciones está íntimamente ligada al resto de elementos musicales: armonía, contrapunto, ritmo y textura.

En la introducción de *Stmo. Cristo del Amor* encontramos un elemento melódico de cuatro compases en la sección grave de la banda en la dominante armónica, en *forte*, que culmina en un gran acorde en el cuarto grado de todos los instrumentos en final femenino (De Pedro, 2013: 20) (**Fig. 3**). Encontramos, en este caso, una textura monódica (Larue, 1989: 20-21). En *Stmo. Cristo de la Expiración*, la textura es homofónica y homorrítmica para toda la instrumentación, en matiz *fortísimo* (De Pedro, 2014a: 155) con algunos acordes desplegados en la sección de la madera para unir la primera parte con la segunda. Por su parte, los últimos cuatro compases de esta introducción son de un diseño melódico en las maderas y fliscornos, prácticamente monódico y homorrítmico con final masculino (De Pedro, 2013: 20) (**Fig. 7**).



Fig. 7: Detalle de la introducción en sección de saxos y fagot de *Santísimo Cristo de la Expiración*. Textura homofónica y homorrítmica. Partitura General. Manuscrito del Autor.

La introducción más compleja la encontramos en *Stmo. Cristo de las Misericordias*, donde observamos una primera parte de tipo fanfarrónico con textura homofónica y homorrítmica en las maderas, que es contestada por un tresillo de negras a octava por los graves en matiz *forte*. La segunda parte de esta introducción es un entramado contrapuntístico instrumental en *piano*, donde predominan las apoyaturas y retardos melódicos y armónicos (De Pedro, 2014b: 48-49), con numerosos reguladores y *sforzando* (De Pedro, 2014a: 160), acentuaciones en las

partes débiles del compás en textura de melodía acompañada (Larue, 1989: 20-21) (Fig. 8).



Fig. 8: Detalle de la introducción fanfárrica de *Santísimo Cristo de las Misericordias*. Guión editado.

Todas las introducciones tienen un inicio tético (De Pedro, 2013: 20) y final masculino, a excepción de *Stmo. Cristo del Amor* que presenta final femenino.

En el Tema A de todas las composiciones la textura es de melodía acompañada con mayor o menor complejidad y todas presentan inicio tético. En *Stmo. Cristo de las Misericordias*, esa textura se acentúa con algunas respuestas contrapuntísticas y pasa a ser homofónica y homorrítmica al final de la sección. *Stmo. Cristo del Amor* presenta además restos de textura monódica en la melodía propiamente dicha con un diseño melódico grave en las maderas. Ambas se mueven en la región del *piano* o *mezzopiano* en toda la sección, con numerosos elementos de agógica (*cresc.*, reguladores, etc.) (De Pedro, 2014a: 156-158), con final en *forte* y, en el caso de ésta última, unas llamadas de trompetas y trombones.

Por su parte, *Stmo. Cristo de la Expiración* también acentúa la textura de melodía acompañada y añade algunos pasajes corales y acórdicos. La melodía, encomendada a las maderas y fliscornos con el resto de la plantilla en labores armónicas y de acompañamiento y ritmo, presenta diseños de blancas y negras, en matiz *mezzoforte* y culminación en *forte* en los cambios de texturas. La agógica aquí es menos pronunciada.

El Tema B en *Stmo. Cristo de las Misericordias* es anacrúsico, fanfárrico en toda la instrumentación, homofónico y casi homorrítmico, y *fortísimo* en la primera frase; y coral de melodía acompañada, tético, *dolce* (De Pedro, 2014a: 167) y *piano* en la segunda. En las otras dos composiciones el inicio es tético, predomina el matiz *piano* o *mezzoforte* con algunos detalles en *forte* o *crescendos*. Son melodías mucho más *legato* (De Pedro, 2014a: 162-164) que la sección anterior, con predominio de la melodía en la madera y uso de notas de adorno, como *grupetos* (De Pedro, 2014a: 202-206). En ambas, la figuración es mucho más animada, con la inclusión de tresillos (Herrera, 2009a: 20), corcheas y notas de adorno (Fig. 9).



Fig. 9: Detalle de la melodía del Tema B con *grupos* y *tresillos* en *Santísimo Cristo del Amor*. Partitura General. Partes de flautas, oboe y clarinete principal. Manuscrito del autor.

En estas tres composiciones, Braña no utiliza el famoso fuerte de graves en el Tema B tan característico de otras marchas de procesión, incluso de su catálogo, que se instrumenta para los metales y que suele tener carácter marcial y *forte* (De la Torre, 2018: 173).

El enlace en *Stmo. Cristo de las Misericordias* es netamente rítmico; en *Stmo. Cristo de la Expiración* presenta diseños acentuados de tresillos en *forte* en el metal y respuesta en la madera con textura cuasi homorrítmica; y coral con textura de melodía acompañada destinada a la madera con refuerzo rítmico de la caja y en matiz *mf* en *Stmo. Cristo del Amor*.

El Trío solo comienza en anacrusa en *Stmo. Cristo del Amor* y todas presentan una primera parte en matiz *mp* o *mf*, que, solo en el caso de *Stmo. Cristo del Amor* pasa a *f* en la reexposición. La textura en todas es de melodía acompañada, con pasajes en *dolce* y elementos agógicos como reguladores y *cresc.* La melodía se confía principalmente a la madera con el apoyo armónico de trompas y saxos, y ritmo en los graves. La figuración más estática y homogénea de la melodía se observa en *Stmo. Cristo de las Misericordias*, mientras que, en el resto, tenemos una figuración más heterogénea con el uso de recursos mucho más variados para construir la misma. Todas presentan un final masculino (Fig. 10).



Fig. 10: (Izq.) Detalle de inicio anacrúsico de la melodía del Trío en *Stmo. Cristo del Amor*. Partitura General. Partes de saxos altos y tenores. Manuscrito del autor. (Der.) Inicio *espressivo* del Trío en *Stmo. Cristo de las Misericordias*. Guion editado.

Por último, la coda comienza en *f* en las tres composiciones y, tan solo en *Stmo. Cristo de las Misericordias* lo hace en anacrusa. En *Stmo. Cristo de la Expiración* y *Stmo. Cristo del Amor* utiliza una textura homofónica y homorrítmica para unos compases fanfárricos con toda la instrumentación que, finalmente, resuelven en *p* en ésta última. En *Stmo. Cristo de las Misericordias* utiliza parcialmente material de otras secciones, como la introducción, con detalles de arpeggios desplegados en la madera; y del tema A, en este caso mucho más homorrítmico y con la presencia de toda la instrumentación.

Por lo general, observamos melodías que se mueven por grados conjuntos, con escasos saltos de más de una cuarta, con ámbitos reducidos que tienden a no superar la octava y que, en ocasiones, describen arcos melódicos (**Fig. 11**). En algún momento podemos encontrar saltos más abruptos que pueden deberse a cambios en la instrumentación, a despliegue ascendente o descendente de arpeggios o a simples necesidades melódicas.

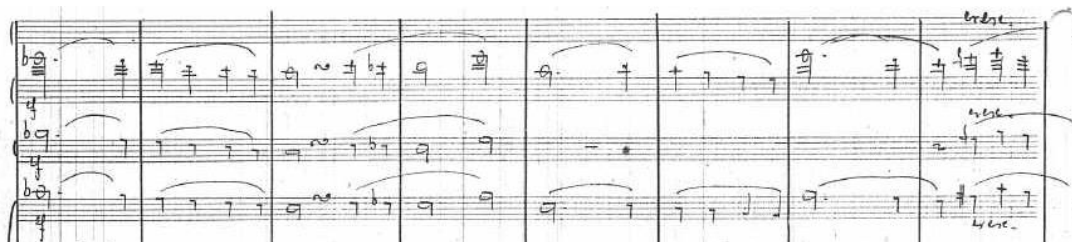


Fig. 11: Detalle de melodía característica en *Stmo. Cristo de la Expiración*. Partitura General. Partes de flauta, oboe y clarinete principal. Manuscrito del autor.

• CONTRAPUNTO

El contrapunto de estas tres composiciones, entendido como una melodía auxiliar que se contrapone a la principal, que la complementa y que sirve de segunda línea melódica coetánea pero de menor entidad y encomendada a diferentes grupos instrumentales, es un elemento que encaja también dentro del análisis textural y una de las características de la música procesional (De la Torre, 2019: 66). Cuando alcanza entidad propia se localiza en lugares muy concretos, a saber: Tema B de *Stmo. Cristo de la Expiración*; reexposición del Trío en *Stmo. Cristo de las Misericordias*; y Tema B y Trío de *Stmo. Cristo del Amor*.

En la primera de ellas, observamos un diseño melódico ascendente de blancas y negras que, más adelante, pasa a corcheas, en matiz *mf*, encomendado únicamente a saxos tenores y bombardinos.

En *Stmo. Cristo de las Misericordias* encontramos el contrapunto en saxos altos, bombardinos y, en menor medida, saxos tenores; con un diseño melódico descendente y ascendente en forma de arco, alternando blancas, negras y corcheas; en matiz *mf* y con numerosas apoyaturas, retardos y floreos (De Pedro, 2014b: 46-47), tanto armónicos como melódicos (**Fig. 12**).

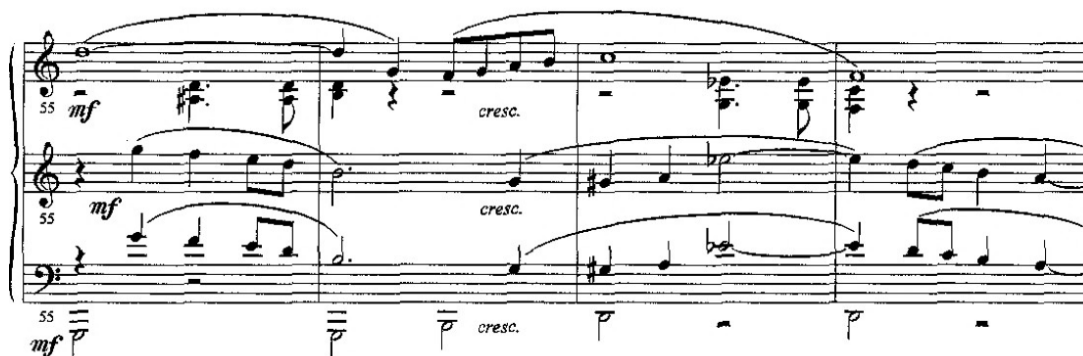


Fig. 12: Detalle de la melodía y el contrapunto en la reexposición del Trío de *Stmo. Cristo de las Misericordias*. Guion editado.

La última de ellas presenta un diseño de corcheas en el contrapunto del Tema B, cuando este ya está establecido, en *f*, con numerosas alteraciones accidentales y destinado a bombardinos, saxos tenores y saxos altos segundos. En la reexposición del Trío, de nuevo con la misma instrumentación, destaca una melodía que responde directamente a la principal cuando ésta permanece estática (**Fig. 13**). También debemos destacar en esta parte unas llamadas simples de trompetas con diseños rítmicos.



Fig. 13: Detalle de la melodía y el contrapunto en la reexposición del Trío (arriba) y del Tema B (abajo) de *Stmo. Cristo del Amor*. Partitura General. Partes de saxofones. Manuscrito del autor.

• RITMO

El ritmo en estas tres composiciones tiene entidad propia y forma parte del entramado armónico y textural, además de servir de soporte para la melodía. Está

confiado a los graves de cada sección: clarinete bajo, bombardinos, tubas, trombones, fagot, saxo barítono y a trompas.

Sin duda, los diseños más sencillos de ritmo los encontramos en *Stmo. Cristo de las Misericordias*, donde encontramos blancas y redondas que sirven de soporte armónico y melódico y el típico diseño de negras en las partes fuertes del compás en tuba, bombardino, fagot, saxo barítono y clarinete bajo; y negras en las partes débiles en trombones y trompas principalmente.

Estos diseños son un poco más complejos en *Stmo. Cristo de la Expiración* donde, además de lo visto anteriormente, incorpora diseños melódicos de negras que acompañan a la armonía y blancas en las dos últimas partes del compás (**Fig. 14**). Los trombones y trompas se sitúan en las partes débiles del compás y, en ocasiones interpretan diseños de corchea con puntillo y semicorchea, muy típicos de ritmos militares.



Fig. 14: Detalle de diseños rítmicos de *Stmo. Cristo de la Expiración*. Partitura General. Partes de trombones, bombardino y tuba. Manuscrito del autor.

Por último, el ritmo más elaborado lo encontramos en *Stmo. Cristo del Amor*, lo cual no es de extrañar, pues es la última de las tres composiciones que nos ocupan. En ésta, utiliza todos los recursos ya vistos, alternando entre las blancas, las negras en parte fuerte, los diseños de negras melódicos, blancas en parte débil e, incluso, combinación de todos ellos (**Fig. 15**).



Fig. 15: Detalle de diseños rítmicos de *Stmo. Cristo del Amor*. Partitura General. Partes de trombones, bombardino y tuba. Manuscrito del autor.

Sin duda, diseños mucho más elaborados que los que cabrían esperar o los que encontraríamos en otras composiciones coetáneas del género y que presentan diseños mucho más sencillos.

CONCLUSIONES

En conclusión, las marchas procesionales para banda de música no siempre se han circunscrito a advocaciones marianas como actualmente. Antes de que los cortejos se organizaran tal y como los conocemos hoy en día y distribuyeran las diferentes formaciones musicales en sus lugares actuales, las bandas de música, con predominio de las militares, acompañaban a los pasos procesionales independientemente de su advocación, lo que dio lugar a la composición de marchas procesionales dedicadas a los diferentes titulares, tanto cristíferos como marianos.

En este contexto, nuestro autor, Pedro Braña Martínez, llega a Sevilla en 1945 para ponerse al frente de la banda municipal hispalense con una sólida formación académica iniciada en su Asturias natal, proseguida en Madrid y consolidada y ampliada en el norte de Italia. Fruto de ese maridaje y de su vasta formación, verán la luz diversas composiciones cofrades para su Semana Santa de diferentes estilos.

Las composiciones escogidas se encuentran dentro del grupo de las marchas procesionales dedicadas a titulares cristíferos, en nuestro caso, crucificados. Todas ellas ven la luz en la década de los años cincuenta, cuando ya ha consolidado su estilo personal en las diferentes variantes de la marcha procesional y cuando su producción ya ha alcanzado el beneplácito y la admiración del pueblo sevillano.

En cuanto a la instrumentación, utiliza como base la plantilla de la municipal sevillana con algunos toques personales de la formación. Por ejemplo, omite el papel de requinto; incluye en todas el fagot y el saxo soprano; y presenta los timbales solo en *Stmo. Cristo de la Expiración*. Por último, omite en las tres composiciones el papel de corneta, instrumento cofrade por antonomasia que, sin embargo, si utiliza en otros títulos de su catálogo.

Estructuralmente, las tres composiciones siguen el esquema básico de la marcha de procesión para banda de música instituido décadas atrás por diferentes autores. Todas cuentan con una introducción y una coda de compaseado variable; Tema A y Tema B con diferentes estructuras, seguidos de enlaces de diversa consideración; y el Trío, de doble extensión que los temas anteriores. En *Stmo. Cristo del Amor* el enlace nos lleva a una reexposición parcial del Tema A en lugar de acercarnos al Trío, probablemente debido a la menor extensión del Tema B. El Tema A en *Stmo. Cristo de la Expiración* presenta tres frases, la última de ellas modulante; el Trío de esta composición es el más irregular en compaseado y presenta la introducción más larga. La coda más extensa aparece en *Stmo. Cristo de las Misericordias* y ésta también presenta un Tema B muy irregular en compaseado.

La armonía de estas tres composiciones es bastante más compleja que otras composiciones coetáneas del género y cada una presenta una tonalidad o centro tonal diferente. El modo menor se utiliza preferentemente para la introducción, primera parte de la coda, Tema A y B; y el modo mayor para el Trío. Sin embargo, dentro de esta generalidad, podemos encontrar movimientos a tonos vecinos en cada una de las secciones, siendo más enfatizados en el Tema B. Es frecuente el uso de acordes de séptima y novena, algunos sin fundamental; dominantes secundarias, la utilización profusa de inversiones en los acordes y un acorde de séptima disminuida que aparece en la coda de las tres composiciones. Las cadencias son perfectas al final

de sección y de composición y semicadencias en mitad de cada sección si no hay modulación al tono vecino.

La melodía está íntimamente ligada al resto de elementos constitutivos de la música, con predominio de las texturas homofónica, homorrítmica, acórdica y, sobre todo, melodía acompañada. Utiliza una amplia gama de matices y de elementos agógicos y tan sólo en algunas secciones de *Stmo. Cristo de las Misericordias* comienza las melodías en anacrusa. Las melodías se reservan para la madera, aunque algunas veces en el registro grave; mientras que el resto de elementos se instrumentan para el resto de la plantilla. Tan solo en la introducción de *Stmo. Cristo del Amor* confía la melodía a la sección grave de la banda. Predominan los metales en el enlace al trío de *Stmo. Cristo de la Expiración* y el uso de llamadas de trompetas y trombones aisladas en éstas dos composiciones. Son melodías que se mueven por grados conjuntos, con escasos saltos de más de una cuarta, con ámbitos reducidos que tienden a no superar la octava y que, en ocasiones, describen arcos melódicos.

El contrapunto encaja dentro del análisis textural de las composiciones y se circunscribe al Tema B de *Stmo. Cristo de la Expiración*, reexposición del Trío en *Stmo. Cristo de las Misericordias*, y Tema B y Trío de *Stmo. Cristo del Amor*. Está instrumentado para saxos tenores, saxos altos y bombardinos, en matiz *mf* y *f*, con distintos diseños de figuras y respondiendo a la melodía principal cuando esta queda estática fundamentalmente. Debemos notar las llamadas de trompetas con diseños rítmicos en la reexposición del Trío de *Stmo. Cristo del Amor*.

El ritmo en estas composiciones es más elaborado y alterna los diseños rítmicos típicos de las partes débiles y fuertes, el uso de blancas en las partes débiles, la utilización de redondas y blancas como soporte armónico y melódico o diseños de negras que tienen connotación melódica. El ritmo forma parte del entramado armónico, melódico y textural y, en *Stmo. Cristo de la Expiración* incluye diseños de corchea con puntillo y semicorchea, típicos de la música militar.

BIBLIOGRAFÍA

ARGÜELLES ÁLVAREZ, B. (2001) “Música y cine. La aportación de Pedro Braña Martínez” en LOLO, Begoña (ed.). *Campos interdisciplinarios de la musicología*, vol.1, (pp. 761-770). Madrid: Sociedad Española de Musicología.

AYALA HERRERA, I. Música de Palio: aproximación a la música para banda de la Semana Santa andaluza, *Cum fratre: Anuario de la Federación de Cofradías de Semana Santa de Guadix*, nº 1 (2007), pp. 70-81.

CAPARRÓS, J. M. y PORTER, M. (1981). *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

CARMONA RODRÍGUEZ, M. (1993). *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*. Sevilla: Ediciones Castilleja de la Cuesta.

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

- DE LA CAMPA CARMONA, R. (2010) “El universo simbólico del cortejo penitencial en la Semana Santa Hispalense”, en ALONSO, J. L. *et al* (coord.). *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica II* (pp153-160). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- DE LA CHICA, J. (1999). *La música procesional granadina*. Granada: Editorial Comares.
- DE LA TORRE CASTELLANO, J. L. Francisco Higuero Rosado (1933-2016): una aproximación a su biografía y a sus marchas de procesión, *Revista Arte y Patrimonio “Hurtado Izquierdo”*, N° 3 (2018), pp.: 169-189, [Consulta: 27/11/2020], - <https://bit.ly/2C9F7LY>-
- DE LA TORRE CASTELLANO, J. L. Pedro Morales Muñoz (1923-2017) y *Esperanza Macarena*, paradigma de un estilo, *Revista Arte y Patrimonio “Hurtado Izquierdo”*, N° 4 (2019), pp.: 49-72, [Consulta: 27/11/2020], - <https://bit.ly/2n3PfBR>-
- DE LA TORRE CASTELLANO, J. L. Luis Lerate Santaella (1910-1994): el *Academicismo* en la marcha procesional, *Revista Arte y Patrimonio “Hurtado Izquierdo”*, N° 5 (2020), pp.: 54-80, [Consulta 29/12/2020], -<https://bit.ly/38OXcAw>-
- DE PEDRO, D. (2013). *Manual de Formas Musicales*. Madrid: Real Musical.
- DE PEDRO, D. (2014a). *Teoría Completa de la Música, Vol. I*. Madrid: Real Musical.
- DE PEDRO, D. (2014b). *Teoría Completa de la Música, Vol. II*. Madrid: Real Musical.
- FERNÁNDEZ DE LATORRE, F. (2014). *Historia de la música militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa – Centro de Publicaciones.
- FRAILE PRIETO, T. *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Olarte Martínez, M., dir. Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, 2008.
- GALLEGO GALLEGO, A. Datos para el análisis de “Fanfare sobre el nombre de Arbós” de Manuel de Falla. *Quodlibet: revista de especialización musical*, n° 53 (2013), pp.: 45-67.
- GARCÍA LÓPEZ, O. Norberto Almandoz (1893-1970), figura central de la vida musical sevillana. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, Tomo 99, n° 300-302 (2016), pp. 367-390.
- GONZÁLEZ COBAS, M. (1999). *Braña Martínez, Pedro*, en CASARES RODICIO, E. (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. (p. 674) Madrid: SGAE, vol. 2.
- GUTIÉRREZ JUAN, F. J. (2009). *La Forma Marcha*. Sevilla: Álvarez Beigbeder Editores y Consultores.
- GUTIÉRREZ CORDERO, R. y ROJAS RODRÍGUEZ, D. La inauguración del Parque de María Luisa: contexto social y musical en la Sevilla de principios del siglo XX. Un aporte a la educación no formal. *Espacio y Tiempo. Revista de Ciencias de la Educación, Artes y Humanidades*, n° 28 (2014), pp.: 121-146.

HERRERA, E. (2009a). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. I*. Barcelona: Antoni Bosch.

HERRERA, E. (2009b). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II*. Barcelona: Antoni Bosch.

LARUE, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona: Editorial Labor.

LLAÇER PLA, F. (2001). *Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes*. Madrid: Real Musical.

LÓPEZ GONZÁLEZ, J. *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Martín Moreno, A., dir. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2009.

LORITE CRUZ, P. J. Las iconografías fundamentales de la Semana Santa. *Religiosidad Popular: Cofradías de penitencia*, Vol. 2 (2017), pp.: 847-864.

ORIOLA VELLÓ, F. Las bandas militares en la España de la Restauración (1874-1931). *Nasarre: Revista aragonesa de musicología*, nº 30 (2014), pp.: 163-194.

OTERO NIETO, I. (1995) “La música litúrgica y procesional de las hermandades”, en RODRÍGUEZ GÓMEZ, J. (coord.): *Sevilla Penitente*, Tomo I (pp.: 271-302). Sevilla: Editorial Gerver S. A.

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

PALOMINO ARJONA, M. (2019). *Dramaturgia contemporánea asturiana*. Lulu.com.

ZAMACOIS, J. (1959). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor.

WEBGRAFÍA

COMAS, J. (en línea): *La Banda Municipal recupera una obra de Braña*, en ABC Pasión de Sevilla - <https://bit.ly/2Km6qe0> - [Consultado 29/12/2020].

GARCÍA-AVELLO HERRERO, R. (en línea): *Pedro Braña Martínez*, en Biblioteca Nacional de España - <http://dbe.rah.es/biografias/34279/pedro-brana-martinez>- [Consultado 28/11/2020].

PATRIMONIO MUSICAL (en línea): *Pedro Braña Martínez*, - <http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-18>- [Consultado 23/12/2020].

ANEXO 1

Santísimo Cristo de la Expiración *Marcha de Colradia* P. Braña

Marcha de Colradia

Flautin
Flautas
Oboes
Clarineto Sob.
id 1.^a
id 2.^a
id 3.^a
id Bajo
Soprano
Saxo alto mi b
id tenor
id baritono
Fagot
Trompas en fa
Trombones 1.^o
id 2.^o
Trompetas si b
Trombones 1.^o y 2.^o
id 3.^o
Bombardino
Bajos
Zimbales FA-DO
Caja
Bumbo y Plato

Anexo 1: Inicio de *Santísimo Cristo de la Expiración* de Pedro Braña. Ejemplo de instrumentación. Partitura General. Manuscrito del compositor.