

LUIS LERATE SANTAELLA (1910-1994): EL ACADEMICISMO EN LA MARCHA PROCESIONAL

Luis Lerate Santaella (1910-1994): the *academicism* on the processional march

**José Luis de la Torre Castellano, Titulado Superior en
Música**

Fecha de Recepción: 09/01/2020

Fecha de Aceptación: 26/03/2020

RESUMEN: Las aportaciones de los músicos y bandas de música militares a la Semana Santa van más allá del surgimiento de la propia marcha de procesión. Los distintos directores y compositores han creado todo un catálogo de marchas de procesión vigentes aún hoy día. Sin embargo, fuera de este ámbito, existen otra serie de compositores que se han encargado de aportar un nuevo estilo en la marcha procesional un tanto alejado de los parámetros establecidos por el espectro castrense. En este caso, nos planteamos un acercamiento al sevillano Luis Lerate Santaella (1910-1994) quien, desde su faceta academicista nos ha legado una serie de composiciones que, no tanto por la cantidad, sino por la calidad, han logrado perpetuarse en el repertorio bandístico de la Semana Santa y han sido sello inequívoco de una variante dentro de la marcha procesional.

Palabras Clave: Semana Santa, Banda de Música, Sevilla, Marcha de Procesión, Luis Lerate, Análisis Musical, Academicismo.

ABSTRACT: The contributions of musicians and military winds bands to Holy Week go beyond the appearance of processional march. The many conductors and composers have created a big catalog of processional marches still current today. However, on the other hand, there are others composers who have been responsible for providing a new style in the processional march away from the established parameters by the military world. In this case, we propose an approach to the sevillian Luis Lerate Santaella (1910-1994) who, from his academic side has left us a several compositions that, perhaps not quantity, but quality, have achieved to perpetuate themselves in the wind band repertoire of Holy Week and have been unequivocal signature of a type of processional march.

Key Words: Holy Week, Wind Band, Sevilla, Processional March, Luis Lerate, Musical Analysis, Academicism.

INTRODUCCIÓN

Existe cierta aceptación de que el surgimiento de la marcha de procesión está ligado en parte a la música militar de finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, durante el siglo XX emanan ciertas variantes que se alejan del ámbito castrense para adquirir su rasgo propio dentro de los límites de un género poco variable.

Así, diferentes ejemplos de compositores del ámbito militar nos muestran la clara relación entre lo castrense y lo cofrade, destacando figuras de la Semana Santa de Granada, con Francisco Higuero Rosado (De la Torre, 2018: 169-189) y de Sevilla, con Pedro Morales Muñoz (De la Torre, 2019: 49-72), entre otros muchos.

Y es que, la música militar ayudó y contribuyó en gran medida a la consolidación del género cofrade en Andalucía, con especial mención a la ciudad de Sevilla y a los músicos militares que allí desempeñaban sus servicios. No sólo los acompañamientos musicales, sino también la ingente cantidad de marchas procesionales que han salido de las manos de compositores castrenses de la talla de Manuel López Farfán (1872-1944) (Otero Nieto, 2012: 248-253), Pedro Gámez Laserna (1907-1987) (Fernández de Latorre, 2014: 558), Pedro Morales Muñoz (1923-2017) (De la Torre, 2019: 49-72), Abel Moreno Gómez (1944) (Fernández de Latorre, 2014: 603-604), o la saga familiar de los Font (López Ramírez, 2018: 553), por citar los más destacados.

Sin embargo, no debemos perder de vista la existencia de otras corrientes al margen del ámbito militar dentro de la música cofrade que nos han ofrecido también grandes páginas de la música para la Semana Santa bien entrados en el siglo XX. Músicos ligados a las distintas formaciones civiles de las capitales o municipios andaluces, como el caso de Pedro Braña Martínez (1902-1995), director de la Banda Municipal de Sevilla (Otero Nieto, 2006: 172-183); de Juan Velázquez Sánchez (1942-2019), músico de la misma formación (Carmona, 2000: 218-219); o de Emilio Cebrián Ruíz (1900-1943), director de la Banda Municipal de Jaén (López Ramírez, 2018: 554-555). Músicos ligados a una vertiente más orquestal, como es el caso de José de la Vega Sánchez (1929-2010), violinista de la Orquesta Filarmónica de Madrid y de la OSRTVE¹ (Carmona, 2000: 178); o el de José Martínez Peralto (1898-1974), violinista y miembro de la Junta de Gobierno de la Hermandad de la Hiniesta (Carmona 2000: 197).

En este caso, queremos resaltar la figura de los compositores de la corriente más academicista, es decir, aquellos que, desde el ámbito académico reglado y sin estar ligados al mundo militar, también aportaron sus composiciones a esta festividad. Así, las décadas centrales y finales del siglo XX, como hemos visto, fueron especialmente prolíficas para la composición cofrade en el ámbito académico sevillano, y dos figuras clave destacaron por encima del resto: Antonio Pantión Pérez (1898-1974) (Álvarez Cañibano, 1999: 442) y Luis Lerate Santaella (1910-1994). Autores que nacieron al albor del surgimiento de la marcha procesional, que

¹ Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española.

compartieron aulas en el recién creado Conservatorio Superior de Música de Sevilla y que aportaron al género cofrade célebres composiciones que aún hoy día perduran en los repertorios de las bandas de música que acompañan los desfiles procesionales. En nuestro caso, nos centraremos en la figura del segundo, para analizar un estilo muy particular que presenta variaciones con respecto a algunos aspectos de la marcha procesional ya establecida.

APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA

La bibliografía y las referencias a la biografía del músico y compositor son bastante escasas y se encuentran muy dispersas. Por lo tanto, en esta aproximación biográfica trataremos de ordenar toda esta información, consiguiendo un discurso cronológico en torno a la vida de nuestro autor.

Parece bastante claro que Luis Lerate Santaella nace y muere en la misma ciudad: Sevilla. Nace el 20 de octubre de 1910 y muere el 23 de marzo de 1994 (Carmona, 2000: 191). Proviene de una familia de músicos de Cádiz por parte de padre. Así, según fuentes familiares, dos de sus tías fueron miembros de la Orquesta Nacional de Madrid y, según crónicas de la época, parece ser que su abuelo paterno, Agustín María Lerate, ostentó ciertos cargos en la Academia Filarmónica de Santa Cecilia, fue profesor de piano y obtuvo un Real Permiso para la construcción de arpas a pedales, regentando, además, una tienda de música en Sevilla. También escribió y editó un método de solfeo y otro de canto (Aguilar, 2017: 76-77). Con su padre, Agustín Lerate y Castro (1877-1931), profesor de piano en la Academia Filarmónica Santa Cecilia de Cádiz (De la Rosa, 2014: 262-264), comenzaría los estudios musicales de solfeo y violín a una corta edad.



Foto 1. Doña Francisca Lerate Santaella (¿-1977). En primer plano junto a seis de la catedral de Sevilla, Telmo Vela y los hermanos Manuel y Diego Pantión, entre otros. Tomada de Otero Nieto, 1997.

De su hermana, Francisca Lerate Santaella (¿ - 1977)², sabemos poco de momento. Tenemos constancia de que fue una reputada violinista de la época³, que consiguió numerosos premios y que actuó como solista en diferentes recitales interpretando, entre otras, obras de su hermano (García López, 2018: 182-183). Además, consiguió la plaza de Auxiliar Numeraria de Violín en el Conservatorio Profesional de Sevilla en 1965 según la Orden de 16 de febrero del Ministerio de Educación Nacional publicada en BOE en marzo⁴.

En 1918 inicia sus estudios de violín con el concertista Fernando Palatín y Garfias (1852-1927) cuando éste vuelve de París y se dedica a la docencia en la Academia de Música de la Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País (Medina, 1999: 387), creada en 1892 con una clara misión pedagógica junto con otras instituciones de Sevilla que fueron los polos de atracción de la actividad musical de principios del siglo XX (Zalduondo, 1997: 656-657); siendo Lerate uno de los alumnos más brillantes del célebre concertista. Celebra su primer concierto público a la edad de 13 años el 10 de mayo de 1924, organizado por la Sección de Música del Ateneo de Sevilla, actuando en uno de los dos conciertos que organizaría la entidad entre mayo de 1924 y enero de 1925 para promoción de compositores e intérpretes sevillanos (Zalduondo, 1997: 658). Más tarde, el 30 de mayo de 1925, ganaría por oposición el premio Falla en el mismo Ateneo, instituido por la Sociedad Sevillana de Conciertos (Muñoz-Torrero, 2017: 154-155) y creado ese mismo año con el objetivo de promocionar a los jóvenes músicos sevillanos dentro de esa labor pedagógica y de interconexión con el resto de instituciones musicales sevillanas (García López, 2014: 126-127).

A partir de 1925, Lerate continuaría su formación musical en las áreas de armonía y contrapunto con los maestros de capilla de la Catedral de Sevilla, Eduardo Torres (1872-1934) y Norberto Almandoz (1893-1970), este último también organista por oposición (Sagaseta, 1999: 298); y profesores ambos de la Academia de Música (García López, 2015: 108). Curiosamente, ambos contribuyeron al género cofrade con obras litúrgicas para los cultos de la sevillana Hermandad de Pasión entre 1927 y 1929, en el momento en el que instruían a Lerate (Justo Estebanz, 2019: 354); y para las hermandades de la Amargura y San Isidoro en el caso de Torres, y Candelaria en el caso de Almandoz (Melguizo, 1992: 132). En este sentido, resulta llamativo que, a pesar de la relación con sus dos principales maestros en Sevilla, y a pesar de la enorme importancia que cobró Torres en la composición litúrgica y coplas para las hermandades sevillanas (Otero Nieto, 1997: 354), la obra de Lerate no tenga mayor recorrido en este tipo de composiciones.

² ABC, domingo 10 de abril de 1977, p. 41.

³ ABC, Sevilla, martes 19 de octubre de 1937, p. 17 y ABC, Sevilla, miércoles 23 de noviembre de 1938, p. 21.

⁴ ORDEN de 16 de febrero de 1965 por la que se nombra a doña Francisca Lerate Santaella Auxiliar numeraria de «Violín» del Conservatorio Profesional de Música de Sevilla, en *BOE*, nº 64, 16/03/1965, p. 4011.



Foto 2. Don Norberto Almandoz (1893-1970), junto a parte de la Capilla de la Catedral de Sevilla en una de las procesiones anuales organizadas por el Cabildo Metropolitano. Tomada de Otero Nieto, 1997.

En 1928, tras las oposiciones de octubre, conseguiría una beca otorgada por el Ayuntamiento de Sevilla para estudiar en Madrid, ingresando en su Real Conservatorio. Allí continua sus estudios de solfeo con José Robles; violín con José del Hierro (1864-1933); historia de la música con José Forns (1898-1952); armonía con Pedro Fontanilla, alumno predilecto de Emilio Arrieta (Iglesias, 1999: 213), y Conrado del Campo (1878-1953); y música de cámara con Rogelio del Villar (1875-1937) (Muñoz-Torrero, 2017: 155).

Tan solo dos años después, Lerate regresaba a su Sevilla natal para pasar el verano con los Diplomas de 1ª clase de Música de Cámara y de Violín por el Real Conservatorio de Madrid y con el prestigioso Premio Sarasate que convocaba el centro para los alumnos de violín (Muñoz-Torrero, 2017: 156). La prensa sevillana de la época se hace eco de este prestigioso galardón:

“Don Luis Lerate Santaella, alumno del ilustre profesor D. José del Hierro, ha sido uno de los cuatro discípulos del CMonsevatorio a quienes se han concedido, distribuyéndolo, el premio Sarasate”.⁵

“[...] Agregó⁶ que le había visitado el joven músico D. Luis Lerate Santaella, pensionado por nuestro ayuntamiento mediante oposición, para darle gracias por el valioso apoyo que le había prestado.

⁵ ABC, Madrid, Edición de la Mañana, jueves 3 de julio de 1930, p. 38. En dicha noticia aparece la errata en el vocablo “CMonsevatorio” en lugar de “Conservatorio”, que sería la palabra correcta.

⁶ El alcalde de Sevilla sería el que recibiría a D. Luis Lerate.

Para demostrar el aprovechamiento con que ha hecho sus estudios, presentó al conde de Halcón las notas de sobresaliente, obtenidas en los exámenes de dos cursos, habiendo ganado el Premio Sarasate y diploma de primera clase en Música de salón.

*El alcalde se congratuló de los éxitos del joven pensionado por el Ayuntamiento sevillano, expresándole su felicitación. [...]*⁷

Posteriormente, en octubre, Lerate decide marchar a París y, a pesar de no obtener la beca de la Diputación de Sevilla, consigue de nuevo un estipendio del Ayuntamiento de Sevilla para continuar sus estudios, en este caso, en la Escuela Normal de Música de París, con nombres propios del panorama musical parisino, como el de Nadia Boulanger (Muñoz-Torrero, 2017: 156).

De forma activa participa en conciertos y recitales, tanto en París como en su Sevilla natal, como solista o acompañado de otros compañeros o de su propio profesor, tal y como atestiguan diferentes crónicas en prensa de la época:

*“A las nueve y media de la noche del jueves 29 del corriente se celebrará el séptimo concierto del presente curso y en el que nuestro paisano el violinista D. Luis Lerate, acompañado al piano por D. Manuel Navarro [...]*⁸

Incluía este concierto obras de Franck y Manuel de Falla, dando muestra de la vanguardia musical española y las reminiscencias de la música francesa tras su paso por la capital parisina.

En 1936, es nombrado por el director del Conservatorio de Música de Sevilla Ernesto Halffter, sustituto de Norberto Almandoz como catedrático de composición durante dos cursos consecutivos, quien a su vez había ocupado dicho cargo en sustitución de Eduardo Torres tras el fallecimiento de éste (García López, 2015: 109). En 1941, es nombrado profesor auxiliar interino de Música de Cámara, obteniendo finalmente esta plaza como numerario en 1945 por concurso-oposición⁹. Además, en 1948 fue nombrado profesor especial de solfeo de forma interina, obteniendo, de nuevo por concurso-oposición, la plaza definitiva en 1950¹⁰. Finalmente, en 1961 accedería a su último puesto en dicha institución como Catedrático de Música de Cámara por oposición¹¹, habiendo ocupado el puesto de forma interina desde 1959 (Muñoz-Torrero, 2017: 156-157).

A este respecto debemos notar que la entrada del maestro Lerate en dicha institución se produjo en el único año en el que Halffter ejerció de Director del centro

⁷ ABC, Madrid, Edición de Andalucía, domingo 20 de julio de 1930, pp. 27-28.

⁸ ABC, Madrid, Edición de Andalucía, martes 27 de enero de 1931, p. 31.

⁹ ORDEN de 28 de marzo de 1945 por la que se nombra Profesor auxiliar numerario de «Música de Cámara» del Conservatorio de Música y Declamación de Sevilla a don Luis Lerate Santaella, con el sueldo o gratificación anual de 4000 pesetas., en BOE, nº 106, 16/04/1945, p. 3021.

¹⁰ ORDEN de 20 de junio de 1950 por que se nombra a don Luis Lerate Santaella, mediante concurso-oposición, Profesor Especial de «Solfeo y Teoría Musical» del Conservatorio Profesional de Música y Declamación de Sevilla, en BOE, nº 186, 05/07/1950, pp. 2940-2941.

¹¹ ORDEN de 18 de abril de 1961 por la que se nombra a don Luis Lerate Santaella Catedrático numerario de «Música de Cámara» del Conservatorio Profesional de Música de Sevilla en virtud de concurso-oposición, en BOE, nº 115, 15/05/1961, p. 7320.

y, probablemente no se debió únicamente a éste, pues Halffter fue suspendido de sus funciones según decreto de 8 de noviembre de 1936 y, además, ni siquiera se encontraba en Sevilla durante el inicio del curso (García López, 2017: 198-202). Tras las oposiciones abiertas y públicas celebradas en 1935, algunas plazas quedaron desiertas, con lo que no es descabellado pensar que Almandoz, nombrado en 1934 Catedrático de Contrapunto y Fuga y director de hecho del centro tras la destitución de Halffter (García López, 2014: 133-137), fuera el verdadero valedor de Lerate para su inclusión en el claustro. De todos modos, no podemos descartar tampoco que Halffter hubiera pensado en el músico sevillano, pues coincidieron en la etapa en la que el compositor estuvo al frente de la Orquesta Bética de Cámara (García López, 2017: 188) y Lerate actuaba como violín en la misma hacia 1924 antes de partir hacia París.

Paralelamente a esta actividad en el Conservatorio de Sevilla, lleva a cabo otras labores docentes en diferentes instituciones, como el puesto de ayudante de clases prácticas de música del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza San Isidoro de Sevilla, donde también fue director de coro entre 1963 y 1969. Fue nombrado profesor de la Cátedra de Violín del Hogar de San Fernando del Ayuntamiento de Sevilla como interino en 1942, ocupando más tarde en propiedad dicha plaza tras las oposiciones de 1946. Y en 1956 sería nombrado profesor titular de Música de la Universidad Laboral de Sevilla por concurso de méritos (Muñoz-Torrero, 2017: 157).



Foto 3. Don Luis Lerate Santaella (1910-1994) –primero por la izquierda en segundo plano- junto a otros músicos de la época. Tomada de Otero Nieto, 1997.

Precisamente, en uno de sus muchos conciertos en colaboración con diversas entidades, y gracias a la buena relación de Almandoz con Mota (Rector de la Universidad de Sevilla), Lerate participa en un concierto celebrado el 28 de enero de

1937 estrenando su obra *A Ravel. Improvisación*, a la cual Almandoz recrimina sus aires *debussynianos* (García López, 2018: 190-191), lo que nos lleva a pensar que Lerate desarrolló esas vanguardias musicales en su obra camerística.

Así mismo, compagina su actividad docente y concertista solista con la música de cámara y orquestal en diferentes instituciones. Fue Concertino de la Capilla Musical de la Catedral de Sevilla, violinista fundador de la Orquesta Clásica de Madrid, socio fundador y concertino de la Orquesta Bética de Cámara y fundador del Trío Clásico de Sevilla (Muñoz-Torrero, 2017: 156). Este aspecto de colaboración en varias instituciones no debe extrañarnos habida cuenta de que ya desde la década de los años veinte la interrelación entre instituciones musicales en Sevilla era más que frecuente, siendo su profesor Eduardo Torres uno de los máximos exponentes (Zalduondo, 1997: 659-660).

Finalmente, se jubilaría del Conservatorio Superior de Música de Sevilla como Catedrático de Música de Cámara el 20 de octubre de 1980.

Con independencia de la actividad docente, Lerate trabajaría también en el mundo de la composición. Así, nos legaría más de cien obras de cámara, entre las que destacamos su *Fantasia* para violín y piano (1961), ganadora del Premio de Composición José María Izquierdo del Ateneo de Sevilla, o su obra *Scherzo Bético* (1948) sobre dos motivos andaluces, que recibiría la mención honorífica en el mismo certamen¹².

Como instrumentista, además de los conciertos como solista cabe destacar los premios obtenidos, como el otorgado por la Unión Radio de Sevilla en 1935, que obtendría antes de su labor docente y otros ya citados.

El 22 de noviembre de 1939, curiosamente día de Santa Cecilia, Patrona de los Músicos, Luis Lerate contrae matrimonio con Dña. María Teresa de Castro Quirós en la Iglesia Parroquial de Santa Ana, actuando como testigos del enlace Juan Lerate, Antonio F. de la Torre, Antonio Lerate y Víctor Aguilar; y como padrinos los padres de la novia, José R. de Castro y Antonia Quirós¹³. Fruto de dicho enlace matrimonial nacen sus tres hijos, que a día de hoy son la guarda y custodia de su memoria y su obra.

Fallece en 23 de marzo de 1994 en Sevilla.

¹² GUTIÉRREZ JUAN, F. J.: «Del pregón del 48 al Miércoles Santo» en *El Correo de Andalucía* [en línea], 3 de abril de 2012, <<https://bit.ly/37AC5hK>> [Consultado 18/12/2019].

¹³ ABC, Madrid, Edición de Andalucía, sábado 25 de noviembre de 1939, p. 13.



Foto 4. Don Luis Lerate Santaella (1910-1994). Fotografía cedida por la familia.

OBRA PROCESIONAL

Las composiciones de música procesional de Luis Lerate son reducidas frente a sus composiciones para música de cámara, a saber: *Cristo del Buen Fin* (1948), *María Santísima del Dulce Nombre* (1955), *Nuestra Señora de las Mercedes* (1957), *Cristo del Mayor Dolor* (1989) y *Jesús Ante Anás* (1992). Todas ellas compuestas aproximadamente en la segunda mitad del siglo XX, ocupando ya la plaza de Catedrático en el Conservatorio de Sevilla, con un amplio lapso de tiempo cercano al medio siglo entre la primera y la última, y en un momento de auge de la marcha procesional en Sevilla (Sánchez, 1992: 64-65).

Dentro de su obra, es evidente que, por su trabajo y dedicación, la música de cámara ocupará un lugar privilegiado. En esta faceta caben destacar obras de cámara compuestas para voces mixtas con acompañamientos de piano o guitarra; violín y piano, cuartetos de cuerda, sextetos de cuerda con piano; clarinete y piano o un motete para oboe, clarinete y fagot; entre otras ya citadas. Además, destacamos las interpretadas por su hermana en el concierto celebrado en el Conservatorio de Sevilla en marzo de 1948¹⁴, cuya crítica en el periódico del día 17 de ese mes firma Almandoz (García López, 2016: 385-386): *Gavota*, *Minueto*, *Capricho* y *Danza Miniatura*, para violín y piano; y *Fantasia* y *Scherzo* para quinteto; haciendo referencia a las reminiscencias de la música *debussiniana* y vanguardista parisina en dichas composiciones.

Podemos citar también el “Himno de los Boinas Rojas” compuesto en colaboración con Antonio Sáenz y letra de M. Casado Rubio, que tuvo cierta

¹⁴ ABC, Sevilla, “Conservatorio. Concierto de obras de Luis Lerat”, miércoles 17 de marzo de 1948, p. 11.

importancia en el inicio del franquismo tras la Guerra Civil (García Merino, 2015: 237).

Así pues, las composiciones cofrades de Lerate no destacan por su cantidad, sino por la calidad de las mismas, guardando todas ellas una fuerte relación en ciertos aspectos musicales, como la estructura, la armonía, la melodía, el contrapunto, etc.

Cronológicamente, como ya hemos visto, *Cristo del Buen Fin*¹⁵ fue su primera marcha procesional. Se compuso en 1948 a instancias del pregonero Miguel García¹⁶, y se estrena ese mismo año por la Banda Municipal de Sevilla en el pregón de la Semana Santa, siendo dedicada a la hermandad homónima (Castroviejo, 2016: 293). El propio autor revisa e instrumenta la marcha febrero de 1981 para adaptarla a la plantilla de la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla, apareciendo el subtítulo de “marcha procesional” (Gutiérrez Juan, 2009: 81).

Unos años más tarde, en 1955, vería la luz la que es, sin duda, su marcha más conocida y celebrada: *María Santísima del Dulce Nombre*¹⁷. Dedicada a la hermandad del Martes Santo radicada en la iglesia parroquial de San Lorenzo Mártir, fue instrumentada por su amigo Vicente Mas Quiles, en ese momento director de Soria 9, y estrenada por esta formación en la Semana Santa de 1956 (Castroviejo 2016: 293-294). En este caso, en el primer compás de la partitura se puede leer “solemne” (Gutiérrez Juan, 2009: 81-82).

Su hermano, Antonio Lerate fue uno de los fundadores de la hermandad del Tiro de Línea, además de su Hermano Mayor. Es quizás esa la razón por la que su Titular Mariana diera nombre a su siguiente composición cofrade, *Nuestra Señora de las Mercedes*¹⁸, compuesta en 1957 y estrenada en la primera Estación de Penitencia en 1958 (Castroviejo, 2016: 294). El propio autor la revisaría también en 1981 para adaptarla, de nuevo, a la plantilla de la municipal sevillana (Gutiérrez Juan, 2009: 81).

De sus dos últimas marchas existen pocas referencias. Quizás por el tiempo que transcurrió hasta su composición, quizás por ser eclipsadas por su segunda marcha, quizás por el volumen de composiciones que ya veían la luz en el final de siglo cofrade sevillano; lo cierto es que poco conocimiento se tiene de las mismas en cuestiones históricas.

Así pues, pasarían más de treinta años hasta que vieran la luz sus últimas composiciones cofrades: *Cristo del Mayor Dolor*¹⁹, en febrero de 1989, y *Jesús ante*

¹⁵ BANDA DE MÚSICA NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES DE OLIVARES - TEMA, *Cristo del Buen Fin* [YouTube video], 5 de febrero de 2016. <<https://youtu.be/keY-DojBetY>> [Consultado 06/12/2019].

¹⁶ GUTIÉRREZ JUAN, F. J.: «Música, a pesar de lo cofrade», en *Diario de Sevilla* [en línea], <<https://bit.ly/37jOZsC>> [Consultado 12/12/2019].

¹⁷ PABLO RAMÍREZ, *María Santísima del Dulce Nombre* [YouTube video], 25 de julio de 2016. <<https://youtu.be/87Xyuy65Mak>> [Consultado 06/12/2019].

¹⁸ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Nuestra Señora de las Mercedes – Luis Lerate Santaella [BM]* [YouTube video], 15 de febrero de 2015. <<https://youtu.be/3PSxBvF9OMY>> [Consultado 07/12/2019].

¹⁹ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Cristo del Mayor Dolor – Luis Lerate Santaella [BM]* [YouTube video], 9 de abril de 2009. <<https://youtu.be/xhetuFfz7iA>> [Consultado 07/12/2019].

*Anás*²⁰, de mayo de 1992 (Gutiérrez Juan, 2009: 82). De la primera de éstas sabemos que existe una versión para orquesta de cámara, probablemente la primitiva, y que fue instrumentada más adelante para banda de música por José Albero Francés, adaptándola a la más que probable plantilla de la municipal sevillana.

• ESTRUCTURA

La estructura es, quizás, uno de los elementos más distintivos y característicos de la producción cofrade de Lerate, ya que es común a sus cinco composiciones y se mantiene invariable a lo largo de las mismas, a pesar del tiempo que transcurre entre su primera y última composición.

Podríamos decir que la estructura básica de sus marchas procesionales responde a una forma ternaria con estructura A-B-A' (De Pedro, 1993: 34-36) y, más concretamente, heredera de la tradición del Minué de la Suite Barroca que, a su vez, deriva de las danzas cortesanas francesas en ritmo binario que tanto agradaban a Luis XIV en los siglos XVII y XVIII (Llaçer Plá, 2001: 72-73). Así, podríamos decir que, emparentada con la tradición clásica, la estructura se corresponde con: *Minué I – Minué II (Trio) – Minué I* (Gutiérrez Juan, 2009: 151).

Sin embargo, a esta estructura clásica, el maestro Lerate le añade algunos elementos que ayudan a rematar la composición desde el punto de vista cofrade.

Inicialmente, en cuatro de sus composiciones aparece una introducción de compaseado variable. La única que carece de este elemento es *Cristo del Mayor Dolor*. *Cristo del Buen Fin* y *María Santísima del Dulce Nombre* cuentan con ocho compases introductorios. En la primera de éstas, el compaseado es regular con cuatro compases que se repiten idénticamente, en una especie de intento de recrear una atmosfera inicial con notas tenidas, trémolos, *staccatos* (Herrera, 2009: 31) y acordes acentuados. En la segunda, los cuatro compases se dividen en forma de pregunta-respuesta (Llaçer Pla, 2001: 17), iniciando dicha secuencia los graves en matiz *forte* con gran profundidad y homofónicamente, y respondiendo la madera en matiz *piano* de forma delicada, coral y en *legato* (De Pedro, 2014a: 164).

En contraste, *Nuestra Señora de las Mercedes* y *Jesús ante Anás* muestran una introducción de seis compases. En el caso de la primera, esta introducción funciona como una anticipación del tema principal en matiz *piano*; mientras que, en la última de sus composiciones, esta sección tiene un carácter marcadamente rítmico.

Podemos decir que todas sus composiciones, sin excepción, comienzan con un inicio tético, alejándose así del inicio anacrúsico (De Pedro, 1993: 19) que es frecuente en algunas composiciones cofrades.

Así pues, la estructura de las marchas quedaría de forma definitiva de la siguiente manera:

Introducción	Tema A	Tema B	Tema A'
--------------	--------	--------	---------

²⁰ MARCHAS DE PROCESIÓN, *Jesús ante Anás – Luis Lerate Santaella [BM]* [YouTube video], 30 de septiembre de 2015. <<https://youtu.be/k7SYtzA3Vbc>> [Consultado 07/12/2019].

Sin embargo, *María Santísima del Dulce Nombre* presenta una particularidad con respecto al resto de composiciones: añade una coda final (De Pedro, 2014a: 37). Este pequeño añadido de cuatro compases finales recuerda la introducción de la composición, modificando sutilmente el final para concluir la marcha procesional. Así, la estructura de esta marcha quedaría de la siguiente forma:

Introducción	Tema A	Tema B	Tema A'	Coda
--------------	--------	--------	---------	------

Por último, uno de los elementos que también llaman la atención es, precisamente, la sección A'. La variación que introduce con respecto a la A inicial es el compaseado, es decir, la repetición del propio tema. En este sentido, el propio Lerate, en sus tres primeras composiciones, omite la repetición del tema A en la reexposición, quedando, por tanto, este tema reducido a la mitad. Este fenómeno puede deberse a diversos motivos que, por otro lado, afectaron también a su compañero Pantión. Éste, se vio obligado a reducir la reexposición en su marcha más afamada, *Jesús de las Penas* (1943)²¹, por consideración de Pedro Braña, director de la Banda Municipal de Sevilla. La principal hipótesis es la de acortar su duración (Gutiérrez Juan, 2009: 356-359). Quizás, por este motivo, Lerate años más tarde, adoptara la decisión desde el inicio de hacer el *da capo* o vuelta al signo (Herrera, 2009: 22) como 2ª (Fig. 1); salvo en sus dos últimas composiciones, donde mantiene la estructura completa.

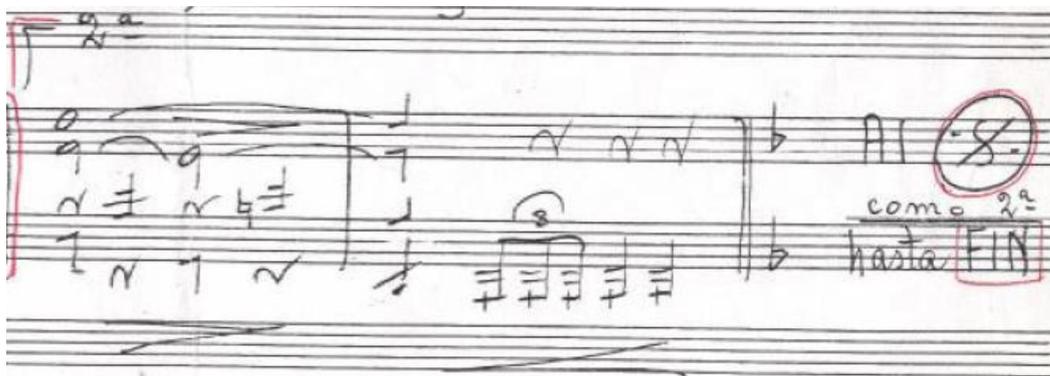


Fig. 1. Detalle de la vuelta al signo como 2ª de *Cristo del Buen Fin*. Manuscrito del autor.

Signo → F

• ARMONÍA

La armonía utilizada por Lerate en sus marchas de procesión dista bastante de los recursos armónicos utilizados en la capital parisina donde el maestro había estado estudiando becado. Las vanguardias musicales que imperaban en la capital francesa a finales del siglo XIX y principios del XX, representadas por Fauré y Franck (Grout, et al., 2008: 825-828), Ravel o Debussy (Salvetti, 1986: 43-58), Satie (Grout, et al., 2008: 886-888) o el Stravinsky neoclasicista (Grout, et al., 2008: 919-922)

²¹ ANTONIO CABRAL, *Jesús de las Penas – Banda Maestro Tejera* [YouTube video], 27 de enero de 2014. <<https://youtu.be/Q0DGYaPBYTs>> [Consultado 23/12/2019].

parece que no influyeron en la música cofrade del sevillano, aunque sí están presentes en su música de cámara, como ya hemos visto.

Así pues, podríamos decir que utiliza una armonía muy convencional y cercana al resto de las composiciones cofrades que ya estaban más que establecidas, aunque con un toque muy personal como, por ejemplo, los innumerables giros hacia el cuarto grado (Herrera, 2009: 48), muy identificativo de la cultura flamenca andaluza (Otero Nieto, 1995: 298). Si bien, no se observan rasgos ni del modo frigio, tan popular en el flamenco; ni de la típica cadencia andaluza (De Pedro, 2014b: 54).

Podemos, por tanto, clasificar las marchas de Lerate en dos grandes grupos, atendiendo a la utilización de tonalidades o modos. Así, tendríamos, un primer grupo que incluiría sus tres primeras composiciones, que abarcarían hasta 1957; y un segundo grupo con sus dos últimas composiciones.

La principal característica de este primer grupo es la utilización de un único centro tonal, jugando únicamente con la modalidad (Herrera, 2009: 23-24) para las diferentes secciones. Así, utiliza el modo menor para las introducciones y los Temas A; y el modo mayor para el Tema B. Los centros tonales utilizados son Re, para *Cristo del Buen Fin*, y Do, para *María Santísima del Dulce Nombre* y *Nuestra Señora de las Mercedes*.

En la primera de sus marchas, utiliza unas tonalidades un tanto atípicas en las composiciones cofrades: Re menor y Re Mayor, con el modo menor para la introducción y el Tema A y el modo Mayor para el Tema B. Es frecuente el uso de cromatismos, tanto en el aspecto melódico como en el armónico. Además, estos cromatismos enfatizan secciones en matiz *forte* (De Pedro, 2014a: 30) (**Fig. 2**). También es frecuente el uso de acordes con 7ª menor y 7ª Mayor (Herrera, 2009: 55-58) o, incluso, de 9ª (De Pedro, 2014b: 43) (**Fig. 4**) y algunos giros a Sol Mayor, sobre todo en el Tema B, cuando ya nos encontramos en la tonalidad de Re Mayor. Predominan las cadencias perfectas (De Pedro, 2014b: 50) para los cambios de secciones (**Fig. 3**).

Fig. 2. Detalle de la introducción y parte del Tema A de *Cristo del Buen Fin*. Manuscrito del autor. 1.- Tonalidad. 2 y 3.- Detalle de cromatismos melódico y armónico.

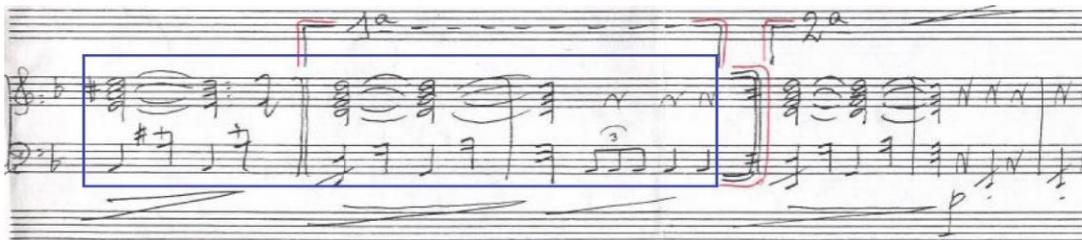


Fig. 3. Detalle del final del Tema A con Cadencia Perfecta de *Cristo del Buen Fin*. Manuscrito del autor.

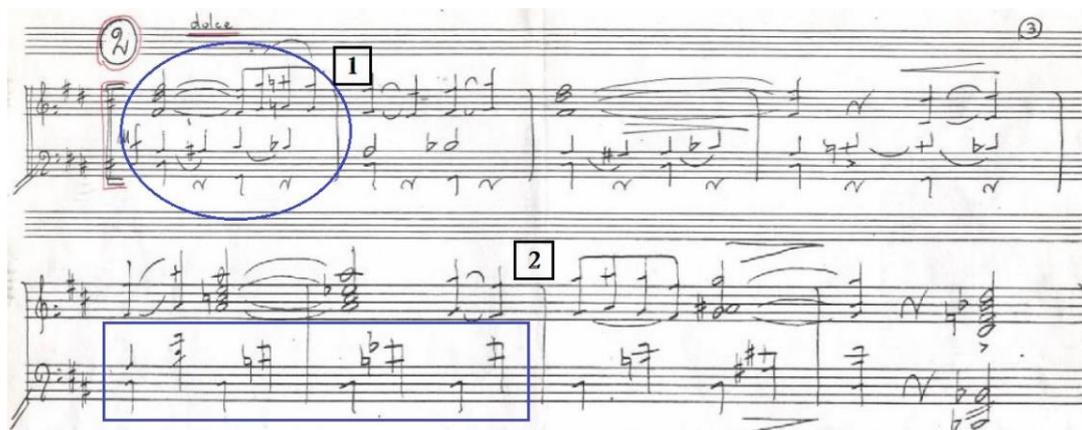


Fig. 4. Detalle del Tema B de *Cristo del Buen Fin*. Manuscrito del autor. 1.- Cromatismos en la armonía y la melodía. 2.- Acordes de 7ª y 9ª.



Fig. 5: Detalle de las cadencias finales, plagal y perfecta, de cada sección de *María Stma. del Dulce Nombre*. Partitura Editada. 1.- Tema A, Cad. Plagal; 2.- Tema B, Cad. Perfecta; 3.- Final, Cad. Plagal. Partes de Trombones, Bombardino y Tuba.

Por su parte, las dos siguientes composiciones comparten un único centro tonal: Do. De nuevo, en estas, los cromatismos son utilizados para enfatizar secciones, en este caso, más de tipo melódico que armónico. También se empiezan a apreciar claramente los giros hacia el cuarto grado, sobre todo en el Tema B de ambas composiciones, muy enfatizado en la primera de estas, donde además, hace un giro completo al cuarto grado, pero en modo menor (**Fig. 6**). Quizás, lo más destacable de estas dos composiciones sea el uso de la cadencia plagal (De Pedro, 2014b: 51-52) al final de las secciones. En *María Stma. del Dulce Nombre* la utiliza de forma conclusiva al final; mientras que en la dedicada a la Hdad. de Santa Genoveva, la usa para concluir cada sección (**Figs. 5 y 7**). Por lo que podemos apreciar una clara evolución en este sentido desde su primera composición hasta la tercera.

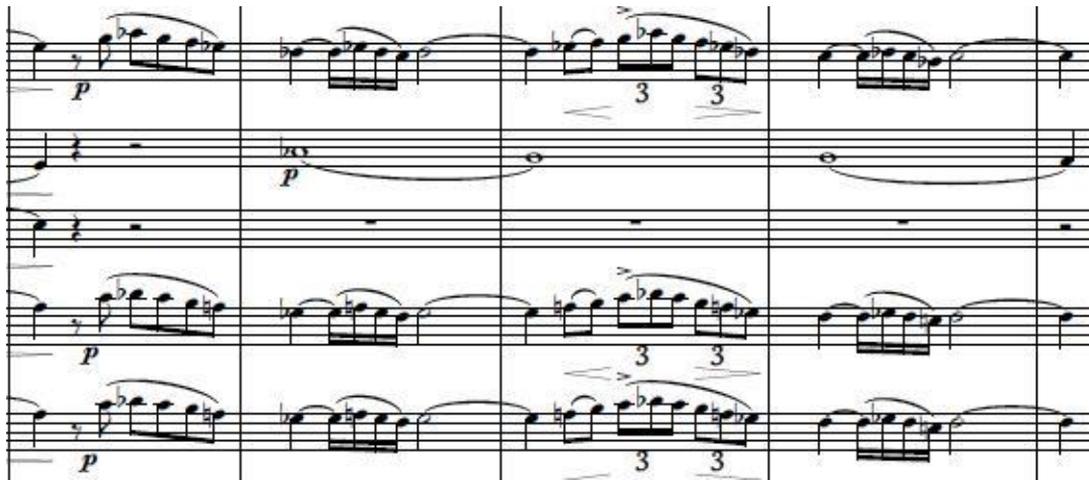


Fig. 6. Detalle de giros melódicos hacia el cuarto grado menor de *María Stma. del Dulce Nombre*. Partitura Editada. Partes de clarinetes.



Fig. 7. Detalle de las cadencias plagales finales de cada sección de *Nuestra Señora de las Mercedes*. Partitura Editada. 1.- Tema A; 2.- Tema B; 3.- Final. Partes de Bombardino y Tuba.

Las dos últimas composiciones cofrades comparten una misma armonía. Ambas utilizan la tonalidad de Do menor para la introducción y el Tema A, y la tonalidad de La bemol Mayor para el Tema B. Continúan los cromatismos en la melodía y, como novedad, en la última de sus composiciones, introduce alguna disonancia armónica para enfatizar ciertos elementos melódicos o, de nuevo, acordes de novena (**Fig. 8**). Se siguen observando los giros hacia el cuarto grado. Continúa utilizando la cadencia plagal como cadencia preferente y, novedosamente, introduce, para finalizar *Jesús Ante Anás*, una cadencia completa, esto es, una cadencia que

incluye la plagal y la perfecta (De Pedro, 2014b: 52) (**Fig. 9**). También, sobre todo en esta última marcha, enfatiza la cadencia plagal sobre un segundo grado en primera inversión (De Pedro, 2014b: 39-40).



Fig. 8. Detalle de disonancias y acordes de novena de *Jesús Ante Anás*. Manuscrito del Autor. 1.- Acorde disonante en la introducción; 2.- Acordes de novena en el Tema A.



Fig. 9. Detalle de la cadencia completa para finalizar *Jesús Ante Anás*. Partitura editada.

• MELODÍA Y ELEMENTOS TEMÁTICOS

La melodía en las composiciones de Lerate está claramente ligada a la estructura de las mismas. Así, cada sección tiene unas características que se pueden extrapolar a todas las composiciones en mayor o menor medida. Por ejemplo, la melodía suele ser más contundente y en matiz superior en el Tema A que en el Tema B, mientras que, en el Tema B se utiliza una agógica más comedida y elementos temáticos más corales y dulces. También, aparece un contrapunto más definido, amplía el ámbito melódico y existe un compaseado más regular. La melodía en todas las composiciones se mueve por grados conjuntos y, rara vez, podemos ver un salto de más de una tercera. Sin embargo, el ámbito sí que se modifica de unas composiciones a otras o, incluso, dentro de la propia composición.

Así, en *Cristo del Buen Fin* o en *Jesús Ante Anás*, encontramos una introducción melódica muy rítmica, con detalles cromáticos y disonantes que intenta, en la primera de éstas, emular una atmosfera misteriosa antes de dar paso al tema principal. Por su parte, en *María Stma. del Dulce Nombre*, vemos una introducción dividida en dos partes claramente de cuatro compases cada una: una primera parte en matiz *forte* muy contundente con claro predominio de los metales en textura

homorrítmica (LaRue, 1989: 20); y una segunda mucho más coral y en matiz *piano* ligada a la madera con textura cercana al contrapunto. Por último, la introducción en *Ntra. Sra. de las Mercedes* ejemplifica un claro anticipo al tema principal, de forma homofónica en la madera, acompañado por el ritmo en los metales y graves.

El Tema A, por lo general, suele ser mucho más rítmico que el Tema B. Además, suele caracterizarse también por melodías por grados conjuntos, estáticas, con ámbitos reducidos en torno a la octava, predominio de los matices fuertes, con textura predominante de melodía acompañada, aunque con algunos momentos de textura homofónica (La Rue, 1989: 20), y ausencia de un contrapunto destacado. Sin embargo, son algunas las variaciones que existen de unas composiciones a otras. Así, por ejemplo, en *Cristo del Mayor Dolor* utiliza una célula rítmica compuesta por una blanca y cuatro corcheas que se repiten y varían un poco en la segunda frase. Son frecuentes los cromatismos melódicos en esta parte en *Cristo del Buen Fin* y el uso de contrastes de matices dentro de la misma frase en *María Stma. del Dulce Nombre*, con una primera semifrase de cuatro compases en matiz *forte* y muy rítmica, y otra semifrase en matiz *piano* predominando la sección de madera en una interpretación mucho más *dolce* y coral. Por su parte, *Ntra. Sra. de las Mercedes* presenta un enlace de un compás en el que la madera realiza un ascenso cromático para volver al tema principal (**Fig. 10b**).

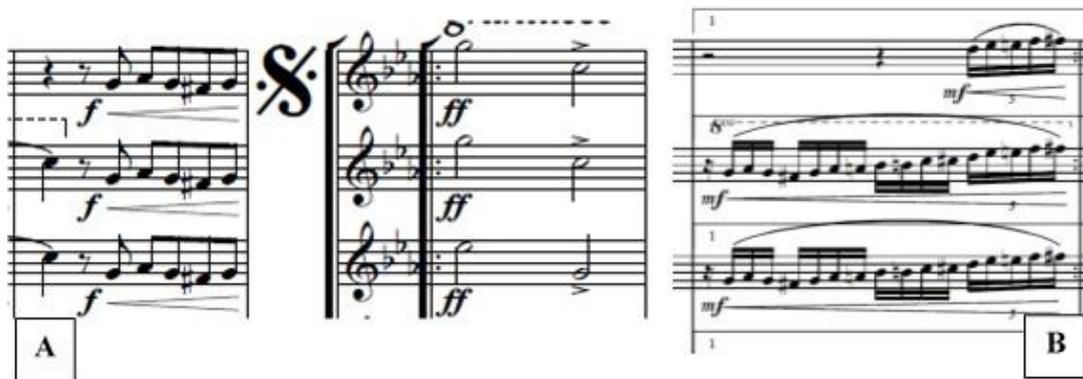


Fig. 10. (A) Detalle del inicio anacrúsico del Tema A de *María Santísima del Dulce Nombre*, y (B) enlace cromático ascendente dentro del Tema A de *Nuestra Señora de las Mercedes*. Partituras editadas.

En este caso, todos los inicios son téticos, salvo el de *María Stma. del Dulce Nombre* que es anacrúsico (De Pedro, 2014b: 12) (**Fig. 10a**). El compaseado suele ser bastante regular, salvo en *Cristo del Buen Fin*, encontrándonos con frases de ocho compases que se repiten con algún alargamiento de uno o dos compases que sirven de nexo en la repetición. La marcha que presenta un compaseado más largo en esta sección es *Jesús Ante Anás*, con dieciséis compases que se repiten con dos de alargamiento. Quizás la marcha que presente un compaseado más regular en todas sus secciones sea *María Santísima del Dulce Nombre*.

Normalmente, los enlaces entre un tema y otro no suelen estar presentes en las composiciones cofrades de Lerate. Sin embargo, sí que suele usar pequeños motivos rítmicos para enlazar dichos temas. Estos motivos rítmicos suelen estar confiados a la caja, como es el caso de *Nuestra Señora de las Mercedes* o *María Santísima del Dulce Nombre* (Fig. 11).

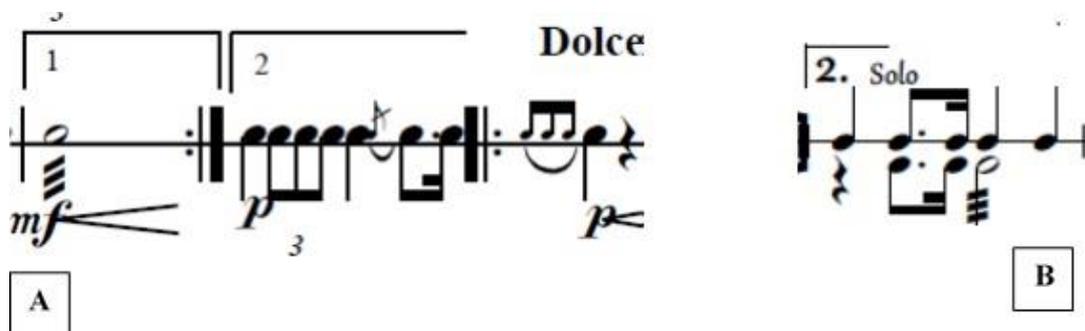


Fig. 11: (A) Detalle de enlace del Tema A al B de *Nuestra Señora de las Mercedes*, y (B) enlace de *Nuestra Señora de las Mercedes*. Partituras editadas. Papel de Caja.

Por su parte, el Tema B se caracteriza sobre todo por ser mucho más elegante y delicado que su antecesor, con un uso más extendido de los reguladores (De Pedro, 2014a: 156-158) y contrastes de intensidad, cambios en la textura predominando la melodía acompañada y con aparición del contrapunto (LaRue, 1989: 20). El ámbito melódico tiende a ser más abierto y, sutilmente, pueden aparecer saltos melódicos en torno a la tercera. En cuanto al compaseado, suele ser bastante más regular que en el Tema A y, salvo el caso de *Cristo del Buen Fin*, este tema empieza de forma tética.

Como característica destacable, el propio Lerate incluye la inscripción de *dolce* (De Pedro, 2014a: 167) para darle un carácter más delicado que al Tema A (Fig. 12).



Fig. 12. Detalle de la anotación de *dolce* en el inicio del Tema B de *Cristo del Buen Fin*. Manuscrito del compositor.

Como hemos visto, el compaseado de ambas secciones es bastante regular y parecido, por lo que no parece que ninguno de los dos temas destaque sobre el otro en este aspecto, hecho que resulta importante con respecto a otras composiciones cofrades. Además, otro elemento distintivo de las composiciones de Lerate es la ausencia de un tema contrastante como el famoso “fuerte de graves”, sección muy característica del género cofrade para banda de música.

Tampoco se han observado elementos claros del impresionismo o simbolismo musical que imperaban en París durante los años en los que Lerate estudió allí. Las mixturas musicales, el uso de escalas pentatónicas o hexátonas o el empleo de escalas modales tan característicos de este movimiento cultural (Salvetti, 1986: 43-47) no parece ser un elemento vertebrador de su obra cofrade. Sin embargo, Lerate debía estar al tanto de todos estos elementos pues, su profesor Eduardo Torres, ya había hecho un intento de introducirlos en la música de cultos de las cofradías (Otero Nieto, 1995: 296).

Por último, la única composición que cuenta con una coda es *María Santísima del Dulce Nombre*, como ya hemos indicado. Esta coda recoge el elemento temático de la introducción con un último acorde en la tónica de Do menor para finalizar la composición.

- CONTRAPUNTO

El contrapunto o, más correctamente contracanto para estas composiciones (De la Torre, 2018: 183), es un elemento casi ausente en las marchas de procesión de Lerate. Tanto es así que, salvo en contadas ocasiones, no podemos referirnos a líneas melódicas paralelas propiamente dichas.

Sin embargo, sí que existen algunos fragmentos que incorporan pequeñas respuestas a la melodía principal que podrían encuadrarse dentro de ese fenómeno compositivo tan usado en este tipo de composiciones.

Por lo general, estos fragmentos suelen ser confiados a la sección compuesta por saxofones, incluyendo altos y tenores; y bombardinos. Además, suelen ser más visibles o audibles en el Tema B, aunque pueden aparecer también en el Tema A, en ambos o, incluso, estar ausente, como en el caso de *Jesús Ante Anás*, *Cristo del Mayor Dolor* o *Ntra. Sra. de las Mercedes*.



Fig. 13. Detalle de contracanto en diseño de corcheas en el Tema A de *Cristo del Buen Fin*. Partitura editada de elaboración propia. Partes de Saxos Altos 1º y 2º y Saxo Tenor 1º.

En *Cristo del Buen Fin*, estos elementos se presentan, sobre todo, en el Tema A, donde, los saxofones y los bombardinos responden a la melodía principal de la madera con un diseño *legato* de corcheas quebradas (**Fig. 13**).

En *María Stma. del Dulce Nombre* estos diseños melódicos, de nuevo encomendados a saxofones y bombardinos, se presentan en ambos temas, siendo más destacados en el Tema B. En ambos casos son una contestación de la melodía principal mientras ésta permanece estática y, en el Tema B son diseños que incluyen las semicorcheas (**Fig. 14**).

The image shows a musical score for saxophones. The top part consists of two staves with dynamics markings *p* and *mf*. The bottom part shows four staves for Sax. Alto 1º, Sax. Alto 2º, Sax. Ten. 1º, and Sax. Ten. 2º, with dynamics markings *p* and *mf*. The score is in 2/4 time and features a melodic line with eighth notes and rests.

Fig. 14. Detalle de contracanto Tema A (arriba) y Tema B (abajo) de *María Santísima del Dulce Nombre*. Partitura editada. Partes de Saxos Altos 1º y 2º y Saxos Tenores 1º y 2º.

• INSTRUMENTACIÓN

Podemos afirmar que la instrumentación de las marchas procesionales de Lerate no es un elemento diferenciador, bien porque utiliza la plantilla convencional de la banda de música, bien porque no fue Lerate el que instrumentalizó para esta formación algunas de sus composiciones. Sin embargo, podemos mencionar algunos elementos curiosos sobre las mismas.

El primero de ellos es la ausencia de un instrumento cofrade por antonomasia: la corneta. Y es que ninguna de sus composiciones incluye este instrumento.

El segundo es que el propio Lerate instrumentaría algunas de sus composiciones para otros grupos musicales, principalmente, orquesta de cámara. Esto ocurre con *María Stma. del Dulce Nombre*²² o *Cristo del Mayor Dolor* (**Fig. 15**), aunque con la primera de éstas también tenemos constancia de una versión original

²² IMSALGADO, *Real Orquesta Sinfónica De Sevilla María Santísima del Dulce Nombre Luis Lerate* [YouTube video], 30 de marzo de 2011. < <https://youtu.be/47w9By0Tlag> > [Consultado 10/05/2020].

para órgano que Vicente Mas Quiles se encargaría de instrumentar para banda, siendo de nuevo instrumentada por el propio autor años más tarde. (Castroviejo, 2016: 293-294)



Fig. 15: Portada de la versión para orquesta de cámara de *Cristo del Mayor Dolor*. Manuscrito del autor cedido por la familia.

Por último, podemos decir que la instrumentación casi siempre suele ajustarse a la plantilla de la Banda Municipal de Sevilla, siendo ésta la que estrenaría o interpretaría todo su repertorio cofrade, bajo la batuta de diferentes directores. Normalmente, sus marchas suelen adecuarse a las posibilidades interpretativas de los distintos instrumentos y suele respetar tanto los planos sonoros como el balance de cada una de las cuerdas para conseguir una interpretación muy compacta tanto en la calle como en concierto.

• RITMO

El ritmo en las marchas procesionales de Luis Lerate tampoco es un elemento diferenciador ni destacado, aunque tiene ciertas particularidades que se pueden reseñar.

En primer lugar, todas sus composiciones, evidentemente, están en compás cuaternario de cuatro por cuatro, utilizándose indistintamente como compás de compasillo o compasillo a tiempo binario (De Pedro: 2014a: 46-55).

Los inicios de *Cristo del Buen Fin*, *Jesús Ante Anás* y, en menor medida, *María Stma. del Dulce Nombre*, muestran un patrón mucho más rítmico que melódico, por lo que, parece claro que las introducciones a sus marchas tienen esa característica en común (Figs. 2 y 8).

Los ritmos están soportados por la sección de metales graves, percusión y madera grave, esto es, principalmente, trompas, trombones, bombardinos y tubas en la parte del metal; y saxo barítono y saxo tenor en la sección de madera; incluyendo la caja, el bombo y los platos.

Llama la atención el uso de una figuración ternaria sobre ritmo binario en algunas secciones, como en el Tema A de *Cristo del Buen Fin*, el Tema B de *Ntra. Sra. de las Mercedes* o *Jesús Ante Anás* con un diseño de tresillo de corcheas en la segunda parte o de tres corcheas en el Tema A de *Cristo del Mayor Dolor*.

El resto de las secciones suelen tener diseños clásicos de negras en cada parte o la inclusión de corchea con puntillo más semicorchea en la segunda parte.

Mención aparte merece *María Stma. del Dulce Nombre*, con un ritmo más elaborado en el Tema A que hace de soporte de la melodía sobre los acordes fundamentales, encomendado a la sección grave (**Fig. 16**). Mucho más comedido en el Tema B, dejando todo el protagonismo a la melodía sobre una base armónica.

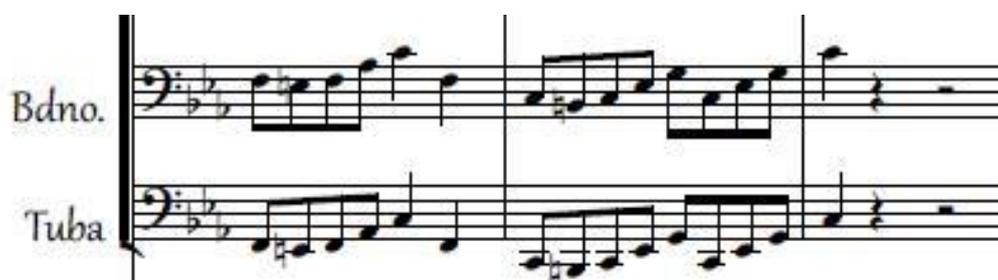


Fig. 16. Detalle de ritmo en el Tema A de *María Santísima del Dulce Nombre*. Partitura editada. Partes de Bombardino y Tuba.

CONCLUSIONES

En conclusión, Luis Lerate fue un músico muy completo que transitó los caminos musicales en varias facetas: compositor, profesor e instrumentista. Con una clara influencia musical familiar, Lerate labraría su futuro a base de esfuerzo, consiguiendo sucesivas becas para estudiar en Madrid y París con los músicos más destacados, aunque un poco alejado de la vanguardia musical parisina en sus composiciones cofrades, no así en su música de cámara. A su regreso a su Sevilla natal, los conciertos, la docencia y la composición centrarían una vida plagada de menciones y éxitos personales y profesionales. La composición, a la que nos referimos en este artículo, ocupará un lugar importante en la trayectoria del músico andaluz, sobre todo en la música de cámara y la música cofrade.

Como conclusiones musicales, podemos decir que la obra procesional de Luis Lerate se articula en torno a cinco composiciones escritas en un amplio espacio de tiempo entre 1948 y 1992, sin ningún patrón temporal ni causal; siendo estrenadas por diferentes formaciones y directores, y sometidas a revisiones y diversas instrumentaciones en algunos casos.

La estructura para todas sus composiciones se corresponde con una forma ternaria heredada del minué de la suite barroca, esto es, una forma A-B-A', que se mantiene invariable para todas sus marchas de procesión. Las composiciones, a excepción de *Cristo del Mayor Dolor*, presentan una introducción de compaseado variable y tienen un inicio tético. Sin embargo, la coda solo se hace presente en *María Stma. del Dulce Nombre*. En sus tres primeras composiciones utiliza el *da capo* con la repetición como segunda vez, elemento que variará en sus dos últimas marchas de procesión.

En el aspecto armónico, Lerate utiliza una armonía clásica, con ciertos giros al cuarto grado, uso de la cadencia plagal preferentemente y enlaces armónicos clásicos. Hace también uso de numerosos cromatismos armónicos y melódicos y, en su última composición, introduce algunos elementos disonantes junto con acordes de séptima y novena. Las tres primeras composiciones las articula en torno a un único centro tonal, Re en la primera y Do en las dos siguientes. Utiliza el modo menor para el Tema A y la introducción y el modo mayor para el Tema B. Por su parte, para las dos últimas composiciones utiliza dos tonalidades distintas, a saber, Do menor para el Tema A y la introducción y La bemol Mayor para el Tema B.

La melodía de estas composiciones, carentes de los elementos impresionistas o simbolistas que imperaban en París durante la estancia becada de Lerate, se ve influenciada por cada una de las secciones. Una introducción más rítmica que melódica, salvo en el caso de *María Stma. del Dulce Nombre* y *Nuestra Señora de las Mercedes*, da paso a un Tema A caracterizado por melodías por grados conjuntos y estáticas, con ámbitos reducidos en torno a la octava, predominio de los matices fuertes, con textura predominante de melodía acompañada y ausencia de un contrapunto destacado. En contraste, el Tema B se caracteriza sobre todo por ser mucho más elegante y delicado que su antecesor, con un uso más extendido de los reguladores y contrastes de intensidad, con un cambio en la textura a melodía acompañada más acentuado y con aparición del contrapunto.

Para ambas secciones encontramos un compaseado muy regular, ausencia de transiciones o enlaces muy destacados y eliminación del famoso “fuerte de graves” tan presente en otros compositores del estilo.

El contracanto de las composiciones cofrades es casi inexistente y se circunscribe a dos composiciones, en las que, fundamentalmente, esta línea melódica es una simple respuesta en diseño de corcheas ligadas o semicorcheas a la melodía principal mientras ésta permanece estática. Los ejemplos más claros los tenemos en *Cristo del Buen Fin* y en *María Stma. del Dulce Nombre*, en el Tema A de la primera y en ambos temas en la segunda. Estos elementos se confían a los saxofones, tanto altos como tenores y a los bombardinos y constituyen un elemento enriquecedor de la melodía en lugar de una melodía propia como ocurre en otros compositores.

La instrumentación no es un elemento diferenciador. Prescinde de la corneta en todas sus composiciones, instrumenta para orquesta de cámara algunas marchas, se ciñe a la plantilla tradicional de la banda de música, se adapta a las posibilidades interpretativas de los diferentes instrumentos y cuida mucho los balances sonoros para la interpretación de las mismas.

El ritmo tampoco es un elemento diferenciador, aunque tiene algunas características interesantes. Este elemento está confiado a la sección grave de la banda con predominio de los metales. La introducción de algunas composiciones muestra un patrón más rítmico que melódico; también llama la atención los diseños de tresillos o de tres corcheas en la parte débil del compás en algunas secciones. Este elemento de la composición está más desarrollado en las secciones de *María Stma. del Dulce Nombre*.

Por último, aludíamos al inicio y en el título de este artículo al “academicismo” en la marcha procesional. Pues bien, hemos podido comprobar como existen algunos rasgos característicos que apoyan nuestra tesis, aunque no podamos obtener unos patrones claros o extrapolables a todas las composiciones de este ámbito para hablar de una tendencia o un subgénero establecido. Sin embargo, existen pequeñas características que subrayan esta afirmación o esta relación de la marcha procesional.

En primer lugar, la estructura o forma de sus composiciones cofrades se aleja de lo establecido desde otros compositores más ligados al ámbito militar y se acerca más a formas clásicas o más propias de disciplinas académicas como la música de cámara. En segundo lugar, utiliza recursos compositivos tanto en la melodía como en la armonía con numerosos cromatismos que pueden ser más sintomáticos de la composición académica que de la música cofrade. Además, el contracanto se parece mucho más limitado a simples respuestas melódicas a una melodía principal que a una melodía secundaria coetánea con la principal. El ritmo, en algunos casos, parece ser un elemento más de la composición, alejándose del simple cometido de marcar el fluir de la misma. La melodía, bastante estática y una armonía con abundancia de cadencias plagales son también características de su obra. La instrumentación, a veces realizada por otros compositores, a veces revisada por el propio Lerate, se adapta muy bien a cada instrumento, fundiendo con acierto los planos sonoros y las secciones, lo que demuestra, de nuevo, un acercamiento a una música de cámara. Además, omite la corneta de sus composiciones, instrumento cofrade por antonomasia. Por último, en el capítulo de la instrumentación veíamos como el propio Lerate adaptaba algunas de sus composiciones para orquesta de cámara o, incluso, *María Stma. del Dulce Nombre* tenía una versión original para órgano, de nuevo rasgo inequívoco de esa tendencia academicista.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR GASULLA, E. *La música en la basílica arciprestal de Morella*. Tolosa Robledo, L., dir. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2017.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, A (1999). “Pantión Pérez, Antonio”, en CASARES RODICIO, E. (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. (p. 442) Madrid: SGAE, vol. 8.

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 ROSA JIMÉNEZ, J. L. La institucionalización de la enseñanza del piano en Andalucía en tiempos de José Miró (1810-1878): Cádiz, *Revista Música Oral del Sur y Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, nº 11 (2014), pp. 246-273.

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"*, nº 3 (2018), pp. 169-189, <https://bit.ly/2C9F7LY> [Consulta: 27/12/2019].

DE LA TORRE CASTELLANO, J. L. Pedro Morales Muñoz (1923-2017) y *Esperanza Macarena*, paradigma de un estilo, *Revista Arte y Patrimonio "Hurtado Izquierdo"*, nº 4 (2019), pp.: 49-72, <https://bit.ly/2n3PfBR> [Consulta: 27/12/2019].

DE PEDRO, D. (1993). *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.

GARCÍA LÓPEZ, O. La recompensa a un esfuerzo colectivo: el nacimiento del Conservatorio de Música de Sevilla, *Diferencias. Revista del CSM Manuel Castillo de Sevilla*, nº 3 (2014), pp. 119-150.

GARCÍA LÓPEZ, O. (2015). "Norberto Almandoz (1893-1970) y el entramado musical sevillano desde los años veinte al inicio de la Guerra Civil", en LLORENS, A. (edit.): *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de Actas* (pp. 99-112). Madrid: JAM.

GARCÍA LÓPEZ, O. Norberto Almandoz (1893-1970), figura central de la vida musical sevillana. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, Tomo 99, nº 300-302 (2016), pp. 367-390.

GARCÍA LÓPEZ, O. Politizando las aulas de música: la depuración del profesorado del Conservatorio de Sevilla durante la Guerra Civil Española. *Cercles. Revista d'Història Cultural*, nº 20 (2017), pp. 185-208.

GARCÍA LÓPEZ, O. (2018). "Propagandistas y pedagogos: el papel del Conservatorio de Música de Sevilla como dinamizador cultural durante la Guerra Civil española", en LÓPEZ-FERNÁNDEZ, M. (ed.): *Música en Sevilla en el Siglo XX* (pp.: 177-202). Sevilla: Editorial Libargo.

GARCÍA MERINO, J. J. *La educación reglada en Málaga durante el franquismo (1936-1975)*. Grana Gil, I. dir. Tesis Doctoral, Universidad de Málaga, 2015.

GROUT, D., et al. (2008). *Historia de la Música Occidental*. Madrid: Alianza Música.

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

GUTIÉRREZ JUAN, F. J.: “Del pregón del 48 al Miércoles Santo” en *El Correo de Andalucía* (2012), <https://bit.ly/37AC5hK> [Consulta: 18-12-2019].

GUTIÉRREZ JUAN, F. J.: «Música, a pesar de lo cofrade», en *Diario de Sevilla* (2018), <https://bit.ly/37jQZsC> [Consulta: 12-12-2019].

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

IGLESIAS, A (1999). “Fontanilla Miñambres, Pedro”, en CASARES RODICIO, E. (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. (p. 213) Madrid: SGAE, vol. 5.

JUSTO ESTEBARANZ, A. (2019). “El patrimonio musical de la Hermandad de Pasión”, en RODA PEÑA, J. (coord.): *Pasión. Historia y patrimonio artístico* (pp. 347-359). Sevilla: Archicofradía Sacramental de Pasión.

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 RAMÍREZ, J. M. “La música cofrade. Posibilidades de un género”, en FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. (coord.): *Didáctica de la Semana Santa. Pedagogías para la colectividad* (pp. 535-561). Cuenca: Editorial Universitaria Abya-Yala.

MEDINA, A (1999). “7. Palatín y Garfías, Fernando”, en CASARES RODICIO, E. (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. (p. 387) Madrid: SGAE, vol. 8.

MELGUIZO, F. (1992) “La liturgia musical en las Hermandades de Sevilla”, en ÁLVAREZ REY, L. et al., *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX* (pp.: 125-134). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

MUÑOZ-TORRERO, R. *Fernando Palatín y Garfías y su lugar entre los grandes violinistas y compositores del siglo XIX. Catálogo de su obra y edición de su obra para violín y piano*. Justo Estebaranz, A., dir. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2017.

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. (1997). *La música en las cofradías de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.

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.

OTERO NIETO, I. Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla, *Temas de estética y arte*, nº 26 (2012), pp.: 239-258.

SAGASETA, A (1999). “Almandoz Mendizábal, Norberto”, en CASARES RODICIO, E. (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. (pp. 298-300) Madrid: SGAE, vol. 1.

SÁNCHEZ HERRERO, J. (1992) “Las cofradías de Semana Santa de Sevilla entre 1875 y 1990. Su evolución religiosa, benéfica, socio-económica, e implicaciones políticas”, en ÁLVAREZ REY, L. et al., *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX* (pp.: 45-123). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

SALVETTI, G. (1986). *Historia de la Música, 10. El siglo XX (Primera parte)*. Madrid: Ediciones Turner.

ZALDUONDO PÉREZ, G. El auge de la música en Sevilla durante los años veinte, *Revista de Musicología*, Vol. 20, nº 1 (1997), pp.: 655-668.

WEBGRAFÍA

ANTONIO CABRAL, *Jesús de las Penas – Banda Maestro Tejera* [YouTube video], 27 de enero de 2014. <<https://youtu.be/Q0DGyaPBYTs>> [Consultado 23/12/2019].

BANDA DE MÚSICA NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES DE OLIVARES - TEMA, *Cristo del Buen Fin* [YouTube video], 5 de febrero de 2016. <<https://youtu.be/keY-DojBetY>> [Consultado 06/12/2019].

IMSALGADO, *Real Orquesta Sinfónica De Sevilla María Santísima del Dulce Nombre Luis Lerate* [YouTube video], 30 de marzo de 2011. <<https://youtu.be/47w9By0Tlag>> [Consultado 10/05/2020].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Nuestra Señora de las Mercedes – Luis Lerate Santaella [BM]* [YouTube video], 15 de febrero de 2015. <<https://youtu.be/3PSxBvF9OMY>> [Consultado 07/12/2019].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Cristo del Mayor Dolor – Luis Lerate Santaella [BM]* [YouTube video], 9 de abril de 2009. <<https://youtu.be/xhetuFfz7iA>> [Consultado 07/12/2019].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Jesús ante Anás – Luis Lerate Santaella [BM]* [YouTube video], 30 de septiembre de 2015. <<https://youtu.be/k7SYtzA3Vbc>> [Consultado 07/12/2019].

PABLO RAMÍREZ, *María Santísima del Dulce Nombre* [YouTube video], 25 de julio de 2016. <<https://youtu.be/87Xyuy65Mak>> [Consultado 06/12/2019].