

ANTONIO PANTIÓN PÉREZ (1898 – 1974), PARADIGMA DEL *RONDÓ* EN LA MARCHA PROCESIONAL Y NUEVOS DATOS BIOGRÁFICOS

Antonio Pantión Pérez (1898-1974), paradigm of the *rondó* in
the processional march and new biographical data

**José Luis de la Torre Castellano, Consejería de Educación –
Junta de Andalucía**

Fecha recepción: 11/02/2023.

Fecha aceptación: 6/04/2023.

RESUMEN:

El surgimiento de la marcha de procesión para banda de música a finales del siglo XIX y principios del siglo XX trae consigo, en Andalucía, el establecimiento de unos parámetros básicos para su composición, sobre todo, de la mano de Manuel López Farfán. Sin embargo, el auge de este género a partir de mediados del siglo XX va a propiciar que diversos autores experimenten alejándose de esas pautas compositivas. Este es el caso de Antonio Pantión Pérez, pianista, compositor y pedagogo sevillano que aportará una nueva visión de las marchas procesionales con un estilo propio muy característico, utilizando la forma *rondó* en las mismas. En las siguientes líneas intentaremos ordenar y aportar nuevos datos biográficos acerca del autor y abordaremos un análisis de una de sus primeras composiciones, *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* (1955), para observar ese estilo tan personal.

PALABRAS CLAVE: Semana Santa, música, marchas de procesión, Antonio Pantión, Sevilla, bandas de música.

ABSTRACT:

The emergence of the processional march for wind band at the end of the 19th and beginning of the 20th century brought with it, in Andalusia, the establishment of some basic parameters for its composition, especially by Manuel López Farfán. However, the rise of this genre from the mid-twentieth century onwards led various composers to experiment by moving away from these compositional guidelines. This is the case of Antonio Pantión Pérez, pianist, composer and pedagogue from Seville, who will bring a new vision of processional marches with his own very characteristic style, using the *rondó* form in them. In the following lines we will try to organize and provide new biographical information about the author and we will analyse one of his first compositions, *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* (1955), in order to observe his very personal style.

KEYWORDS: Holly Week, Music, Processional Marches, Antonio Pantión, Seville, Wind Bands.

INTRODUCCIÓN

La evolución del género procesional andaluz para banda de música desde el último cuarto del siglo XIX e inicios del siglo XX, tiene su eco en las marchas de procesión de mediados del siglo XX. La importante transición de la música para los actos de culto interno como motetes, coplas, etc.; hacia las marchas de procesión más propias del culto externo, refleja la importancia que va a alcanzar este género para el esplendor de los desfiles procesionales en este lapso de tiempo en Andalucía (Sánchez Herrero, 2000: 64-65).

Del mismo modo, los diferentes músicos y compositores que dedican sus esfuerzos al género cofrade para banda de música durante gran parte del siglo XX, van a contar con varios referentes como fuente de inspiración. Para ello, el establecimiento de unas pautas básicas para este tipo de composiciones es fundamental en el devenir de las marchas de procesión.

Sin embargo, no todos los músicos y compositores van a transitar los mismos caminos en este tipo de composiciones a pesar de provenir de una misma raíz. Así, encontramos autores más propios de la carrera militar que centran su atención, aunque con variaciones y aportaciones propias, en las composiciones más afamadas de Manuel López Farfán (1872-1944) del año 1925, especialmente *La Estrella Sublime* (Castroviejo, 2016: 191). Esta fuente de inspiración permitirá absorber elementos tan trascendentales como la forma, los cambios armónicos, la instrumentación o el ritmo (Gutiérrez Juan, 2009: 87). De igual modo, otros compositores deciden romper los moldes utilizados por los músicos de la esfera militar y buscar otras fórmulas en las que se van a encontrar más cómodos por su formación o por su cercanía con su actividad profesional.

Es en este contexto donde encontramos al autor que centra la atención de la presente investigación: Antonio Pantió n Pérez. Pantió n, músico sevillano, va a experimentar con la forma y la estructura en sus marchas de procesión, legándonos un catálogo de composiciones con unas características muy propias.

De la órbita académica, lo cierto es que, a lo largo de los años, no se ha prestado demasiada atención a los aspectos biográficos ni a su gran aportación al género cofrade, sobre todo si tenemos en cuenta su profunda formación musical que, entre otros aspectos, le lleva a experimentar con la música del culto interno y externo de las hermandades de Sevilla en un momento de cambios y transiciones.

Durante la década de los años cincuenta, en Sevilla, y ya como profesor del Conservatorio de música de la ciudad, Pantió n se acerca al género procesional para banda de música, introduciendo desde estas primeras composiciones, sus modificaciones más personales.

Contemporáneo de Luis Lerate, compañero en el Conservatorio de Sevilla (De la Torre, 2020: 59-60); de Pedro Braña, director de la Banda de Música Municipal de Sevilla (De la Torre, 2021: 74-77), o de Juan Vicente Más Quiles, director de la Música del Regimiento Soria N° 9 (Castroviejo, 2016: 287-290); Pantió n desarrolló un estilo muy personal presente en este tipo de composiciones, alejado de muchas de las reglas establecidas y de larga tradición en el género.

Trataremos, a lo largo de las siguientes l3neas, ofrecer nuevos datos biogr3ficos acerca del autor, ordenando la escasa bibliograf3a existente; y estudiar en profundidad algunas importantes caracter3sticas sobre sus marchas de procesi3n, ejemplificadas en la marcha procesional titulada *Sant3simo Cristo de las Siete Palabras*, de 1955, la tercera en su cat3logo de marchas de procesi3n.

ANTONIO PANTI3N P3REZ (1898-1974): NUEVOS DATOS BIOGR3FICOS



Fig. 1: Antonio Panti3n P3rez (1898-1974). Tomado de Carmona Rodr3guez, 1993, p. 195.

La figura de Antonio Panti3n P3rez (Fig. 1) est3 rodeada de ciertas lagunas en lo que a datos biogr3ficos se refiere. Son escasos y dispersos los textos que aportan informaci3n acerca de su biograf3a m3s all3 de sus composiciones m3s afamadas o su papel como pedagogo en el Conservatorio de Sevilla. Por eso, en las siguientes l3neas nos proponemos ordenar y aportar nuevos datos a la biograf3a del pianista, compositor y pedagogo sevillano.

Antonio Panti3n P3rez nace el 1 de febrero de 1898 en la ciudad de Sevilla (Carmona, 1993: 207) en el seno de una familia de m3sicos ligada a la vida musical sevillana de principios del siglo XX (3lvarez Ca3ibano, 1999: 442) (Fig. 2). Sus hermanos, Diego y Manuel, tambi3n contribuyeron a consolidar el apellido dentro de la escena musical sevillana (Pineda Arjona, 2015: 48). Manuel

Panti3n fue un consumado compositor que, a pesar de su prematura muerte y sus problemas de ceguera, desempe3n3 importantes cargos musicales, como el de organista de la Capilla Real; y nos dej3 importantes composiciones, como las *Coplas a Nuestra Se3ora de la Esperanza de Triana*, las *Coplas a Nuestro Padre Jes3s Nazareno* para la Hermandad del Silencio de Sevilla (Otero Nieto, 1997, 400-405) o su 3nica marcha de procesi3n de 1954, *Nuestra Se3ora de la Esperanza de Triana* (Castroviejo, 2016: 296). Tambi3n por la prensa hist3rica, que nos aporta este nuevo dato, sabemos que fue un importante concertador, participando en diferentes eventos. El diario *Patria* de la Falange Espa3ola en Granada, fundado entre agosto de 1936 y junio de 1937 sobre los restos del diario lerrouxista *La Publicidad* (Checa, 2011: 455), publicaba una noticia en noviembre de 1937 sobre la participaci3n en Granada de Manuel Panti3n como concertador en una representaci3n zarzuel3stica:

La inmortal zarzuela del maestro Serrano «La Dolorosa» se pondr3 en escena, con todo esmero y fastuosidad, para lo cual y exclusivamente para ello, llegar3 de Sevilla la Compa3a de zarzuela Gali3n y Compa3a, en la cual, entre otros elementos de gran nombre y val3a, figuraran el divo-tenor Eduardo Barr3n; la tiple se3orita Rosario Cayuso,

y Antonia Poveda; el barítono G. Galián; el maestro concertador Manuel Pantión, y otros elementos de gran valía, cuyos nombres daremos a conocer¹.

De Diego Pantión, por su parte, sabemos que fue violinista y que formó parte de la Orquesta Bética de Cámara, fundada en 1924 por Manuel de Falla, Eduardo Torres y Segismundo Romero; como violín segundo y desde el concierto inaugural (García, 2021: 171).

Con todo, Antonio Pantión inicia sus estudios de la mano de su padre, Diego Pantión García y, posteriormente, marcharía a Madrid para completar su formación de la mano de Joaquín Turina (1882-1949), Conrado del Campo (1878-1953) o Emilio Vega (1877-1943) (Carmona, 1993: 207).

En esta investigación hemos constatado que la prensa histórica se hace eco de algunos de los viajes que realiza el joven Pantión para seguir formándose en Madrid. Así, el diario conservador fundado en 1852 en Jerez de la Frontera, *El Guadalete* (Checa, 2011: 118), incluye la siguiente noticia:

Ha regresado a Madrid el músico sevillano D. Antonio Pantión, que estudia en la corte con el insigne maestro Turina.²



Fig. 2: Antonio Pantión Pérez (primero por la derecha en segundo plano) junto a su hermano (a la izquierda de este), Francisca Lerate Santaella y Telmo Vela. Tomado de Otero Nieto, 1997.

Una vez completados estos estudios, regresa a Sevilla donde, en sus primeros años profesionales, la década de los años veinte, logra estrenar diversas zarzuelas en

¹ *Patria*: «Grandioso espectáculo a beneficio del Aguinaldo del Soldado», sábado 27 de noviembre de 1937, p. 2.

² *El Guadalete*: «noticias sevillanas», miércoles, 2 de enero de 1929, p. 1.

teatros sevillanos como el Teatro del Duque con temática andalucista y popular, dentro de la corriente imperante (Álvarez Cañibano, 1999: 442); además de diferentes piezas para el culto religioso de diversas hermandades (Gutiérrez Juan, 2009: 84).

En el plano religioso, Pantión fue un reputado organista y director de capillas de música sacra (Otero Nieto, 1997: 397), que participaban en los cultos solemnes de las hermandades (García, 2015: 47). Dirigió durante las primeras décadas del siglo XX una agrupación dedicada exclusivamente a la interpretación de música sacra para los cultos de las diferentes iglesias o cofradías y hermandades de la ciudad (Pineda Arjona, 2015: 46-49). Fruto del maridaje entre composición y música sacra surgirán sus *Coplas a Jesús Nazareno* (1926) en Re menor (Fig. 3), para la Hermandad del Silencio de Sevilla (Otero Nieto, 1997: 397-400); y las *Coplas a Nuestro Padre Jesús de las Penas* (1959) para orquesta u órgano, coro y barítono solista, para la Hermandad de las Penas de San Vicente de Sevilla (Otero Nieto, 1997: 480-484).

Durante su formación también experimenta con la composición audiovisual para el NO-DO (Noticiario Cinematográfico del régimen franquista) y, fruto de este proceso, nacería en 1943 la que es, sin duda, su composición cofrade más afamada: *Jesús de las Penas*. Escrita inicialmente para teclado y lejos de la ciudad de Sevilla (Otero Nieto, 1995: 300), fue instrumentada posteriormente por su compañero y amigo José Olmedo (Carmona, 1993: 207), y alcanzaría tal relevancia que, a partir de 1959, se interpretará a la salida del paso de Jesús de las Penas desde la Iglesia de San Vicente de Sevilla, propiciando que otros pasos de Cristo que procesionan en silencio o con otro tipo de formación musical distinta a la banda de música, lo hagan de la misma forma, a los sones de una marcha de procesión con banda de música (Castroviejo, 2016: 264).

Fig. 3: Detalle del inicio de las Coplas a Jesús Nazareno (arriba y en Re Mayor) y del inicio de la intervención del tenor (abajo y en Re menor). Tomado de Otero Nieto, 1997: 398.

Aunque tradicionalmente se ha asociado la figura de Antonio Pantión con su perfil pedagógico ligado al piano, paralelamente a su formación académica, nuestro personaje desarrolla, como hemos constatado en la organización de la información biográfica en la presente investigación, una importante labor y carrera concertística con otro instrumento en la Sevilla de los años veinte. Con todo, parece que aprendió a tocar la viola, ya que participa en diversos conciertos como violista, como por ejemplo en las audiciones cuartetísticas que se desarrollan en la temporada 1920-1921 en la Sección de Música del Ateneo de Sevilla, bajo la dirección de otro de los nombres propios de la marcha procesional andaluza, Vicente Gómez-Zarzuela (1870-1956). Así, participa como viola y como pianista en esta temporada junto a Segismundo Romero (1886-1974) al violonchelo y Fernando Palatín (1852-1927) y Francisco Infante al violín (García, 2017: 43), en varias audiciones fechadas entre el 26 de febrero y el 28 de abril de 1921. En estas audiciones se abordan programas y repertorios relacionados con obras clásicas europeas de autores como Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven o Mendelssohn; o compositores españoles más contemporáneos como Joaquín Turina o Eduardo Torres (1872-1934), en un total de cuatro apariciones (Zalduondo, 1997: 658). Podemos demostrar así en la presente investigación, que Pantión debía de contar con una técnica y conocimientos suficientes del instrumento de cuerda como para enfrentarse a un repertorio tan exigente junto a instrumentistas de tan alto nivel.

En este contexto concertístico y camerístico, Pantión formará parte de otra agrupación durante los años veinte, el Trío Hispalense. Esta formación camerística, donde volverá a coincidir con Francisco Infante al violín y Segismundo Romero al violonchelo, y donde nuestro autor cambiará la viola por el piano; nace paralelamente al inicio de las emisiones del Radio Club Sevillano en 1924. Aunque inicialmente estas emisiones se harían de forma clandestina, posteriormente, en 1925, se oficializarían y el Trío figuraría como inscrito para ocupar el espacio de la emisión musical en vivo durante la programación diaria. Pese a que se habían inscrito como trío, a partir del verano de 1925, podemos encontrar a los miembros del mismo formando parte del quinteto o del sexteto en la programación de la estación. Además, entre 1925 y 1926, esta formación sería la encargada de estrenar algunas de las composiciones de Pantión, como, por ejemplo, su tango *Kiriki* (García Alcantarilla, 2018: 332-335).

De nuevo, hemos constatado en la presente investigación que la prensa histórica deja constancia de algunas interpretaciones de la Orquesta de la Estación de obras del propio Pantión. Por ejemplo, el ya mencionado diario *El Guadalete*, publica entre mayo y agosto de 1929 interpretaciones de obras como el anteriormente visto tango *Kiriki*³ o los pasodobles *Rosita*⁴ y *Rosariyo*⁵.

La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 tuvo como gran protagonista la música “en una gran variedad de escenarios, multitud de fiestas, conciertos, espectáculos y representaciones” (Pulla, 2018: 137). Así pues, los pabellones, restaurantes e incluso el Teatro de la Exposición, acogieron a diferentes agrupaciones

³ *El Guadalete*: «De radio», martes, 20 de agosto de 1929, p. 4.

⁴ *El Guadalete*: «De radio», jueves, 30 de mayo de 1929, p. 4.

⁵ *El Guadalete*: «De radio», jueves, 9 de mayo de 1929, p. 4.

y repertorios que amenizaban tertulias, animaban el baile y diversificaban el repertorio (García, 2018a: 155). Con todo, aunque no tenemos certeza absoluta de cuál de los dos hermanos se trata, encontramos a un Pantión participando en alguno de los conciertos celebrados en este efeméride iberoamericana, como el concierto inaugural de la Semana de Brasil, que tuvo lugar del 11 al 15 de noviembre, con la Orquesta Ibérica (García, 2018a: 177). Además, el Ateneo de Sevilla organizaría una serie de veladas musicales donde participará Pantión junto a nombres propios de la escena musical sevillana, como Luis Lerate o Manuel Navarro; en un foro donde años antes había hecho su debut con catorce años Joaquín Turina (Pineda, 2015: 40-42).

También en la década de los años veinte, durante la Dictadura de Primo de Rivera, Pantión continuó su actividad como concertista, apareciendo en varios eventos. A finales de la década, en Sevilla encontramos unas capas marginales hacia las que los poderes públicos dirigían su atención con diversos actos benéficos. El salón aristocrático Pathé Cinema acogió varios de estos actos donde, en el último de los conocidos “jueves benéficos”, el 29 de marzo de 1928, participó Pantión como pianista acompañante del tenor Pedro Chezsán y su profesora Magdalena Díaz, interpretando obras de Gluck, Caccini, Bamberg, Massenet, Gounod, Padilla y Bizet (García, 2021: 214-216),

En este mismo período, en Sevilla se celebraron setenta funciones de compañías de ópera italiana en el Teatro San Fernando. Al final de la temporada de 1925-1926, con el empresario Vicente Llorens al cargo del mismo, este decide invitar a un almuerzo en la Venta de Eritaña a todas las personas que habían contribuido al éxito artístico de la compañía lírica y musical. En el transcurso de esa velada, los comensales, entre los que encontramos a Eduardo Torres (1872-1934) o Ernesto Halffter (1905-1989), pudieron escuchar a Antonio Pantión al piano interpretando las *Danzas Siberianas* de Fernando Díaz Giles (1887-1860), también presente en la sala, junto a otros intérpretes que interpretaron otras obras de Falla (1876-1946), Halffter o Francisco Alonso (1887-1948) (García, 2021: 231-245).

En cuanto a su etapa pedagógica, en la presente investigación hemos constatado que el primer contacto de Pantión con el Conservatorio de Sevilla se produce en 1942, cuando la titular de la plaza de acompañamiento de piano, Clara Peralto, que había accedido a esta responsabilidad en el proceso de selección de personal para el recién inaugurado conservatorio a principios de 1935 procedente de la Academia Filarmónica de Sevilla (Cansino, 2018: 169-170), y que se ocupaba inicialmente de las clases para las señoritas (García, 2018b, 179), obtiene la cátedra de Piano superior, sacándose la plaza anterior a concurso-oposición. Este proceso se verifica en Madrid y Pantión obtiene la mejor nota eligiendo la capital sevillana como nuevo destino (Pineda Arjona, 2015: 49); a continuación, en 1943, según la Orden de 11 de junio, publicada el 18 del mismo mes, Pantión es nombrado Catedrático interino de «Solfeo y Piano» del Conservatorio de Música y Declamación de Córdoba, por fallecimiento del titular y generación de plaza vacante, con un sueldo anual de seis mil pesetas⁶. Posteriormente, según la Orden de 21 de julio de 1943, es nombrado

⁶ Boletín Oficial del Estado. Viernes 18 de Junio de 1943. Orden de 11 de julio de 1943, p. 5897.

Catedrático interino de «Solfeo» del Conservatorio de Música y Declamación de Sevilla⁷. De estas publicaciones inferimos que, finalmente, Pantión no ejercería como tal en Córdoba y que, presumiblemente, se incorporaría a su plaza interina en Sevilla en 1943.

Más tarde, según la Orden de 13 de enero de 1945⁸, Pantión cesa como profesor interino de «Solfeo» para desempeñar los servicios de profesor interino de «Solfeo y Teoría de la Música». Finalmente, tras un proceso de concurso-oposición en el que es admitido según el BOE de 2 de mayo de 1949⁹, consigue en 1950 la plaza de Catedrático numerario de Acompañamiento de Piano del Conservatorio Profesional de Música y Declamación de Sevilla, según la Orden de 20 de junio de 1950¹⁰.

Pedagógicamente, bajo la tutela de Pantión encontramos a célebres personajes de la esfera musical sevillana. Así pues, entre sus alumnos más destacados hallamos a uno de los nombres propios del panorama musical de finales del siglo XX en Andalucía y, más concretamente, en Sevilla: Manuel Castillo (1930-2005). Aunque Castillo ya había tenido otros profesores anteriormente (Pineda, 2015: 46), lo cierto es que este considera su primer gran maestro a Pantión, que además le impulsó su dedicación a la música y lo guió en sus primeros pasos. Rápidamente Pantión se dio cuenta de las posibilidades de su joven alumno y le animó a seguir su formación junto a Norberto Almandoz (1893-1970) (Pineda, 2014: 163). También fue profesor del pianista flamenco y compositor Arturo Pavón (1930-2005), hijo del cantaor Arturo Pavón Cruz y de la bailaora Eloísa Albéniz, y sobrino de La Niña de Los Peines y Tomás Pavón (Trancoso, 2012: 179-180).

Ya establecido en su puesto de Catedrático, al año siguiente se convoca una plaza por concurso-oposición para la cátedra de «Danza Folklórica Andaluza» en el Conservatorio de Sevilla y Pantión es nombrado vocal suplente del tribunal que habría de juzgar dicho proceso, según la Orden de 5 de julio de 1951¹¹. Entendemos que, finalmente, no habría de cubrir dicho proceso al encontrarse como suplente.

En cuanto a sus composiciones, a pesar de contar con una gran producción compositiva, como las ya citadas coplas o algunas de sus obras interpretadas en Radio Sevilla, Pantión destaca por sus marchas de procesión, muy especialmente la celebrada y ya mencionada *Jesús de las Penas* (1943) (Pineda, 2015: 47-49). Su catálogo cofrade lo componen un total de 12 marchas de procesión escritas entre 1943 y 1973: *Jesús de las Penas* (1943), *Nuestra Señora de Montserrat* (1955), *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* (1955), *Nuestra Señora de los Ángeles* (1960), *Expirando en tu Rosario* (1968), *Nuestra Señora de Guadalupe* (1968), *Tus Dolores son mis Penas* (1970), *Esperanza Trinitaria* (1971), *Madre de Dios del Rosario (De los Costaleros)* (1971), *María Santísima de las Penas* (1973), *Nuestra Señora de la Cabeza* (1973) y *Rosario de la Aurora* (1973)¹².

⁷ Boletín Oficial del Estado. Jueves 19 de Agosto de 1943. Orden de 21 de julio de 1943, p. 8060.

⁸ Boletín Oficial del Estado. Domingo 21 de Enero de 1945. Orden de 13 de enero de 1945, p. 683.

⁹ Boletín Oficial del Estado. Lunes 2 de Mayo de 1949. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, p. 2013.

¹⁰ Boletín Oficial del Estado. Sábado 8 de julio de 1950. Orden de 20 de junio de 1950, pp. 2976-2977.

¹¹ Boletín Oficial del Estado. Martes 24 de Junio de 1951. Orden de 5 de julio de 1951, p. 3511.

¹² PATRIMONIO MUSICAL. «Antonio Pantión Pérez». <<http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-36>> [Consulta 20/12/2022].

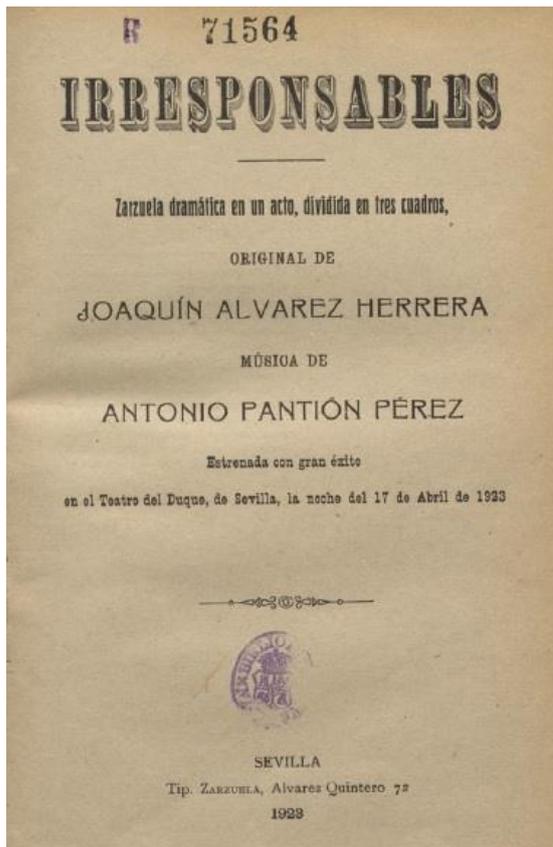


Fig. 4: Portada de la zarzuela *Irresponsables* (1923). Fuente: Biblioteca Nacional de España, T/27968.

También compuso piezas de capilla para la Hermandad del Silencio, la Vera Cruz o la Soledad de San Buenaventura, con la capilla musical que dirigió durante más de treinta años. Además, cuenta su catálogo con zarzuelas como *Los Cabezones* (s.f.), *El alma del cortijo* (s.f.), *Macarena* (s.f.) e *Irresponsables* (1923) (Carmona, 1993: 208), con libreto de Joaquín Álvarez Herrera y estrenada en el Teatro del Duque el 17 de abril (Fig. 4). Incluso puede haber constancia de una zarzuela más, pues el ya citado diario jerezano *El Guadalete* publica, el 25 de diciembre de 1917, la siguiente noticia:

En el Duque de Sevilla se han [sic.] estrenado, gustando mucho, el sainete lírico «La sombra del otro», original de los Sres. Medina y Milla, música del maestro Pantión.¹³

No podemos afirmar a ciencia cierta que se trate de nuestro personaje, ya que ha sido imposible localizar dato alguno sobre este sainete lírico. Sin embargo, todo hace indicar que se trate de nuestro autor, habida cuenta que, salvo Manuel Pantión, que compuso algunas coplas ya referenciadas, ningún otro se dedicaría a la composición.

Finalmente, después de una vida de éxitos y reconocimientos dentro de la vida musical sevillana y con una amplia experiencia formativa, una dilatada carrera concertística y una importante labor docente, Antonio Pantión muere en Sevilla el 28 de noviembre de 1974 (Carmona, 1993: 207).

¹³ *El Guadalete*: «Teatros y Artistas», martes 25 de Diciembre de 1917, p. 3.

EL RONDÓ EN LA MARCHA PROCESIONAL: *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* (1955)

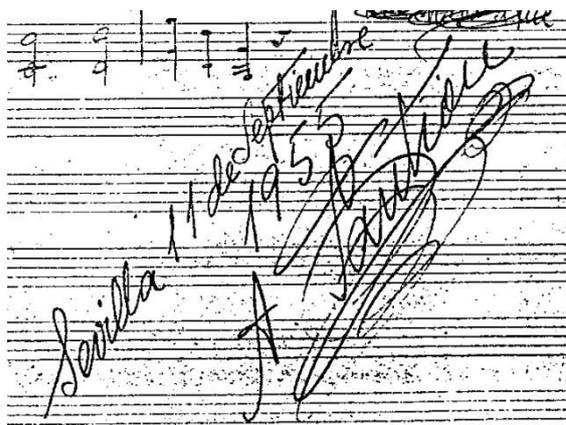


Fig. 5: Detalle de la fecha y lugar de finalización de la composición. Se aprecia también la firma del autor. Fuente: Manuscrito del autor.

La composición *Santísimo Cristo de las Siete Palabras*, dedicada a la hermandad y titular homónimos, ocupa el tercer lugar en el catálogo de marchas de procesión de Antonio Pantión. Firmada el 11 de septiembre de 1955 (Fig. 5), nuestro autor ya había experimentado en el género con dos grandes composiciones, como *Jesús de las Penas* y *Nuestra Señora de Montserrat*, esta última del mismo año y fechada en febrero (Gutiérrez Juan, 2009: 376). Con todo, 1955 será un año prolífico en este género, junto con los años 1968, 1971 y 1973. Esta marcha de procesión se incorporará rápidamente a los repertorios, atestiguándose en el repertorio de la banda del Maestro Tejera desde el año 1960 (Castroviejo, 2016: 354).

Por esta época, la Real e Ilustre Hermandad Sacramental de Nuestra Señora del Rosario, Ánimas Benditas del Purgatorio y Primitiva Archicofradía del Sagrado Corazón y Clavos de Jesús, Nuestro Padre Jesús de la Divina Misericordia, Santísimo Cristo de las Siete Palabras, María Santísima de los Remedios, Nuestra Señora de la Cabeza y San Juan Evangelista; contaba, hasta 1957, tan solo con el paso de misterio, compuesto por el Santísimo Cristo de las Siete Palabras y María Santísima de los Remedios, siendo acompañado en esta década por la Banda de Música del Maestro Tejera, Santa Cecilia de Sanlúcar la Mayor, Carrión de los Céspedes y Cornetas y Tambores *La Giralda*. Posteriormente, en 1958 se incorpora el paso de palio de la Virgen de la Cabeza, siendo acompañado por la banda del Maestro Tejera a partir de 1959; y el paso del Nazareno de la Divina Providencia en 1977, de carácter silente o con música de capilla (Castroviejo, 2016: 60-62).

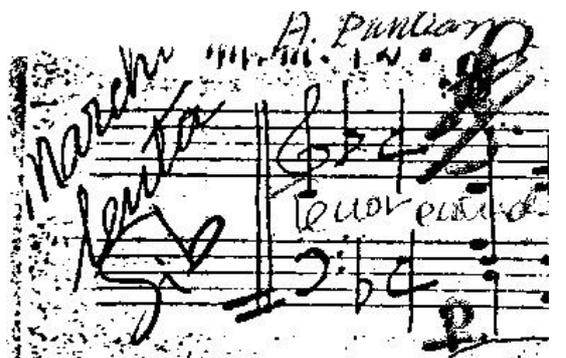


Fig. 6: Detalle de la indicación “marcha lenta” al inicio de la composición *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* (1955). Fuente: Manuscrito del autor.

Inicialmente, la composición se presenta como “marcha lenta”, al igual que ocurre con *Jesús de las Penas*, o a diferencia de lo indicado en *Nuestra Señora de Montserrat*, donde escribe “marcha fúnebre” (Gutiérrez, 2009: 84) (Fig. 6).

Para la estructura, Pantión utiliza una forma con la que ya había experimentado inicialmente en su anterior composición para la Hermandad de Montserrat: la forma *rondó* (Gutiérrez Juan, 376-379) Sin embargo, con respecto a la anterior marcha de procesión, nuestro autor incluye algunas modificaciones que veremos a continuación.

El *rondó*, definido actualmente como una forma instrumental individual integrante de una composición en varios movimientos de mayor entidad llamada “suite barroca”, tiene un origen francés y debemos retrotraernos al siglo XIII con el movimiento trovero y trovadoresco para encontrar su génesis y sus primeros usos musicales. A efectos prácticos, diremos que consiste en la alternancia entre un estribillo fijo en la tonalidad principal con una serie de estrofas que pueden variar en contenido y tonalidad. Normalmente sigue el esquema: A – B – A – C – A – D – etc. (De Pedro, 1993: 53-58). Por simplificación, podemos resumirlo como una alternancia de estribillo y copla.

En efecto, Pantión utilizará esta forma de origen medieval en gran parte de su catálogo de marchas de procesión, aunque con sutiles variaciones en cada composición (Gutiérrez, 2009: 360-400). Además, dentro del género cofrade son varias las composiciones que utilizan esta forma dentro de las marchas procesionales. Este es el caso de *Reina del Carmelo* (1920) y *Cristo de la Expiración* (1921) de German Álvarez-Beigbeder (1882-1968), o *Regina Pacis* de Manuel Borrego Hernández (1899-1958) (Gutiérrez Juan, 2009: 275-283), compuesta en torno a 1945 (Castroviejo, 2016: 295).

Con todo, la composición que nos ocupa sigue más o menos fielmente la estructura de la forma *rondó*. La misma se inicia sin introducción alguna, algo que sí ocurre en *Tus Dolores son mis Penas* (1970) del mismo autor, o en *María Santísima del Dulce Nombre* (1955), de su compañero de claustro en el Conservatorio de Sevilla, Luis Lerate Santaella (1910-1994) (De la Torre, 2020: 64). También es frecuente encontrar este tipo de sección bien establecida y con entidad propia en composiciones de cofrades para banda de música del ámbito militar, como el caso de Pedro Morales (De la Torre, 2019: 57). Por otro lado, hay autores contemporáneos que la obvian, como Pedro Braña (1902-1995) en *Coronación de la Macarena* (1963) o *La Asunción de Cantillana* (1971) (De la Torre, 2021: 79), entre otros muchos ejemplos.

Al no existir esta sección, la marcha procesional se inicia con lo que vamos a denominar Tema A. Se trata de una sección importante en la composición, pues articulará la misma. Consta de una frase que se repite de ocho compases dividida en dos semifrases según la fórmula 4+4. A continuación, el Tema B consta de un período binario con un total de dieciocho compases, dividido en dos frases de diez y ocho compases respectivamente, según la fórmula de semifrases internas 5+5 y 4+4.

Seguidamente se reexpone el Tema A al completo utilizando para ello el tradicional recurso de salto de signo a farol (Fig. 7).



Fig. 7: Detalle de las indicaciones de saltos de signo a farol de la composición *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* (1955). Fuente: Gutiérrez Juan, 2009: 308.

En esta composición, a diferencia de las anteriores, utiliza dos elementos temáticos para lo que denominamos Trío: el Tema C o trío propiamente dicho, y un segundo tema o Tema D de carácter muy modulante y transicional. Este patrón lo repetirá años después en *Madre de Dios del Rosario* y *Esperanza Trinitaria*, ambas de 1971 (Gutiérrez Juan, 2009: 371-375). El Tema C, un período binario, consta de quince compases, divididos en dos frases de ocho y siete compases respectivamente, con una subdivisión interna en semifrases de 4+4 y 4+3. Por su parte, el Tema D es otro período binario de dieciséis compases, con dos frases bien diferenciadas de ocho compases cada una y dos semifrases de 4+4 compases para cada frase.

Para la vuelta al Tema A, Pantión hace la indicación, de nuevo, del salto del signo al farol, incluyendo en este caso el salto hasta la pequeña coda final de dos compases que resuelve la composición (Fig. 8), recurso que utiliza en otras composiciones como en la composición *Expirando en tu Rosarios* de 1974¹⁴ (Gutiérrez Juan, 2009: 359-361). Sin entrar en el debate sobre dicha reexposición y los cambios o mutilaciones producidos a lo largo de los años en las particellas a los que se refiere Gutiérrez Juan (Gutiérrez Juan, 2009: 380-382), lo cierto es que, si se cumple lo que aparece en los manuscritos, modificados o no, la forma *rondó* queda claramente establecida, con un Trío de dos elementos temáticos (Tema C y Tema D). Por tanto, un Trío de doble extensión con respecto al resto de las secciones, como viene siendo habitual en la forma marcha establecida por Manuel López Farfán (1872-1944) (De la Torre, 2018: 172-173) con *La Estrella Sublime* (1925).



Fig. 8: Detalle de la coda final de la composición *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* (1955). Fuente: Manuscrito del autor.

¹⁴ La fecha de composición de la marcha de procesión se sitúa en 1968. Sin embargo, en 1974 Pantión cambia el título inicial, *Virgo Dolorosissima*, al actual con motivo de la dedicatoria a la Hermandad de la Expiración de Córdoba. Ver: HERMANDAD EXPIRACIÓN DE CÓRDOBA. «Patrimonio Musical». -<http://expiracioncordoba.es/musical/>- [Consultado 07/06/2023].

Así pues, atendiendo a la definición de período, frase y semifrase que realiza Llaçer Pla (Llaçer Pla, 2001: 14), la estructura de la composición quedaría de la siguiente forma:

Tema A	Tema B	Tema A	Tema C y Tema D (Trío)		Tema A	Coda
4+4 c.	(5+5)(4+4)c.	4+4 c.	(4+4) (4+3) c.	(4+4) (4+4) c.	4+4 c.	2 c.

En lo que a instrumentación se refiere, a pesar de que su primera marcha procesional fue instrumentada para banda de música por su amigo Olmedo, a partir de la segunda, Pantión se hizo cargo de este proceso, utilizando una plantilla básica para banda de música (De la Torre, 2018: 173-174). Así, la marcha de procesión que nos ocupa, se encuentra instrumentada para la siguiente plantilla: flauta, oboe, requinto, cuatro partes de clarinetes (principal, 1º, 2º y 3º), dos saxos altos (1º y 2º), saxo tenor y saxo barítono, dos partes de trompas y dos de trompetas (1ª y 2ª), tres partes de trombones (1º, 2º y 3º), dos fliscornos y dos bombardinos (1º y 2º), bajos, caja, bombo y platos:

Viento Madera	Viento Metal	Percusión
Flauta	Trompas (1ª y 2ª)	Caja
Oboe	Trompetas (1ª y 2ª)	Bombo
Requinto	Trombones (1º, 2º y 3º)	Platos
Clarinetes (pral., 1º, 2º y 3º)	Fliscornos (1º y 2º)	
Saxos Altos (1º y 2º)	Bombardinos (1º y 2º)	
Saxo Tenor	Bajo	
Saxo Barítono		

Llama la atención en esta instrumentación la ausencia de timbales en la percusión, fagot o clarinete bajo en el viento madera y, sobre todo, la corneta, instrumento cofrade ligado a las marchas procesionales para banda de música de origen militar (De la Chica, 1999: 253-256).

En efecto, el hecho de la ausencia de este instrumento de viento metal en las marchas de nuestro autor queda reafirmado por las propias palabras de Pantión en una entrevista en *El Correo de Andalucía* de 1959. Opinaba así (Castroviejo, 2016: 327):

Veo una gran diferencia entre las marchas de Cristo y las de palio. Las primeras deben llevar llamadas por instrumentos de metal, y las de Virgen tienen que ser más melódicas, con contrastes definidos. Compongo indistintamente con dos o tres temas o partes, y no es de mi gusto que intervengan las cornetas y tambores. Me agradan más las líneas melódicas de las marchas fúnebres, que sirven para expresarnos mejor que nada los misterios de la Pasión.

Este fragmento de esa entrevista es ciertamente revelador en cuanto a las intenciones de nuestro autor en lo que al género cofrade se refiere. No solo acerca de la instrumentación, sino también sobre la tipología de composición y su dedicatoria. Pantión distingue entre marchas de Cristo y de palio. Y es que, efectivamente, contrariamente a lo que ocurre en la actualidad, donde las marchas de procesión para banda de música se suelen dedicar a titulares marianas; décadas atrás, incluyendo los años cincuenta del siglo XX, las bandas de música podían acompañar a los pasos de Cristo o de misterio y, por tanto, parte de las composiciones cofrades podrían estar dedicadas a los mismos (De la Torre, 2021: 71-72). No obstante, a pesar de estas palabras, Pantión hará uso de las cornetas en marchas como *Madre de Dios del Rosario* (1971) (Gutiérrez Juan, 2009: 363-364) o *Esperanza Trinitaria* (1971) (Gutiérrez Juan, 2009: 375).



Fig. 9: Detalle del Tema A de la composición *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* (1955). Fuente: Manuscrito del autor.

Con todo, en cuanto a la melodía, Pantión también hace una interesante revelación, refiriéndose a una mayor intervención de los metales en las dedicadas a titulares cristíferos, como es nuestro caso.

Así, el Tema A tiene un carácter netamente coral, con una textura casi homorrítmica (Larue, 1989: 20) y una melodía que se mueve por grados conjuntos, contrariamente a lo que ocurre en *Nuestra Señora de Guadalupe* (1968) (Gutiérrez Juan, 2009: 368). En el caso que nos ocupa, utiliza figuras de negras y corcheas en tres diseños que se repiten cada dos compases al principio, y cada compás en la segunda semifrase de cuatro compases (Fig. 9). En esta sección interviene toda la instrumentación, salvo trompas, bombardino 2º y bajo, que se encargan del sustento rítmico-armónico.

El Tema B es totalmente contrastante y recuerda, en cierto modo, al famoso “fuerte de graves” de otras composiciones del género (De la Torre, 2018: 173). En este caso, tiene forma de fanfarria, entendida esta como una sección donde predominan los instrumentos de viento metal con carácter festivo o ceremonial (Gallego, 2013: 47-51). En nuestro caso, Pantión vuelve a utilizar de nuevo la homorrítmia y el carácter acórdico y coral en toda la instrumentación, con un diseño de tresillos de corchea, corchea con puntillo y semicorchea, negras y redondas (Fig. 10); tan solo roto por la tuba con diseños de negra en partes fuertes del compás durante las redondas ligadas o por un diseño rítmico de la caja. La segunda parte de esta sección es más rica en figuración ya que incluye negras con puntillo y dos semicorcheas.



Fig. 10: Detalle del Tema B de la composici3n *Sant3simo Cristo de las Siete Palabras* (1955). Fuente: Manuscrito del autor.

En el Tema C la melod3a adquiere otra dimensi3n. Pasamos de una textura homorr3tmica, ac3rdica y casi coral de los temas anteriores, a otra de melod3a acompa1ada (Larue, 1989: 20). La l3nea mel3dica se expande llegando a la octava y, donde antes encontr3bamos una sucesi3n por grados conjuntos, ahora observamos saltos de tercera. La figuraci3n cambia y encontramos negras con puntillo y corcheas que finalizan en blancas y redondas est3ticas, donde se produce un peque1o dise1o contrapunt3stico ausente en el resto de temas (Fig. 12). En este caso, la melod3a propiamente est3 encomendada al viento madera con el apoyo del fliscorno.

Por su parte, el Tema D, dentro de lo que hemos denominado Tr3o, tiene un car3cter netamente modulante y vuelve al dise1o fanf3rrico homorr3tmico, tan solo roto por un peque1o dise1o contrapunt3stico en los graves cuando la melod3a permanece est3tica. Adquiere tambi3n cierto car3cter coral con dise1os de blancas, redondas y negras con puntillo y corcheas (Fig. 11). En cuanto a la instrumentaci3n, participa toda la plantilla, predominando la secci3n de viento metal.



Fig. 11: Detalle del Tema D de la composici3n *Sant3simo Cristo de las Siete Palabras* (1955). Fuente: Manuscrito del autor.

Por 3ltimo, la coda final, que consta de dos compases, es un peque1o fragmento coral y homorr3tmico para finalizar la composici3n con la cadencia.

Los signos de expresi3n (Herrera, 2009a: 30-32) de la composici3n no son excesivamente ricos. El Tema A se articula en torno al matiz *piano* con reguladores expresivos abriendo y cerrando cada dos compases. Por su parte, el car3cter fanf3rrico del Tema B hace que el matiz sea *forte* o *fort3simo* durante toda la secci3n, sin el uso de cualquier otro signo de expresi3n m3s. A continuaci3n, para el Tema C vuelve a hacer uso del matiz *piano* sin m3s indicaciones, hasta llegar al Tema D donde recupera el *forte*, haci3ndolo reiterativo en las diferentes frases y semifrases.

Todas las frases tienen inicio t3tico, es decir, coincidiendo con el acento m3trico; y un final femenino, produci3ndose con posterioridad al acento m3trico. Por su parte, la composici3n en su conjunto finaliza de forma masculina en la coda, esto es, coincidiendo con el acento m3trico (De Pedro, 2014b: 12-13). En cuanto a la

articulación y fraseo, solo nos vamos a encontrar diferentes ligaduras de expresión (De Pedro, 2014a: 162-166), sobre todo en el Tema C.

Armónicamente la partitura es rica en recursos y en modulaciones, entendidas estas como cambios de unas tonalidades a otras que, casi siempre se llevan a cabo a tonalidades vecinas y mediante acorde “pivote” (Herrera, 2009b: 35-41). No podemos establecer un único centro tonal ya que Pantión modula en cada uno de los temas e, incluso, dentro de los mismos.

Así pues, el Tema A lo encontramos enteramente en Do menor, visualizando en la armadura tres bemoles. Utiliza un ritmo armónico (De Pedro, 2014: 8) fluido con, prácticamente, un acorde por parte del compás, haciendo uso de acordes en estado fundamental y algunas inversiones, sobre todo primera o acordes de sexta (De Pedro, 2014b: 35-39). Utiliza la semicadencia antes de la repetición de la sección y la cadencia perfecta (De Pedro, 2014b: 50) para finalizar la misma.

Por su parte, el Tema B se inicia en Do Mayor donde, sin modificar la armadura, observamos becuadros en las notas Mi, Si y La. Seguidamente la sección comienza a modular de forma directa (Herrera, 2009b: 35-38), primero a La menor, después a Fa Mayor, para volver finalmente a Do menor en el final de la sección. En este caso, Pantión hace una especie de arpeggio descendente: Do-La-Fa-Do. A diferencia de la anterior sección, hace uso de acordes en segunda inversión y numerosos desplazamientos a la región de la dominante, para culminar con una semicadencia todo el tema.

Para iniciar el Tema C encontramos una modulación directa o cambio de tono hacia La B Mayor, utilizando una armonía convencional de acordes de las tres regiones tonales (Herrera, 2009a: 47-52) con escasas inversiones. Más adelante observamos un movimiento hacia la dominante de la tonalidad y lo que podríamos decir Mi b Mayor. Culmina de nuevo la sección con una cadencia perfecta en forma de sexta-cuarta cadencial (De Pedro, 2014b: 54) y una semicadencia en la primera frase.

Por último, el Tema D es netamente modulante, con suspensiones sobre el V grado recurrentes, uso de acordes de novena de dominante y dominantes secundarias, y vuelta a la tonalidad de La b Mayor en la repetición. Utiliza la semicadencia y la cadencia perfecta al final de la sección antes de la reexposición del Tema A.

La coda es un despliegue de tres acordes con una cadencia perfecta en Do menor para finalizar la composición.

El contrapunto, como esa melodía auxiliar que se “contrapone” o complementa a la principal (De la Torre, 2018: 173), solo está presente en el Tema C y con un diseño de corcheas muy sutil mientras la melodía principal se mantiene estática. También encontramos pequeñas células de respuesta a la melodía principal caracterizada por corchea en parte débil del compás ligada a negra. Ambos diseños los encontramos instrumentados en clarinetes 3º, saxos tenores y bombardino 1º. Este diseño de corcheas por grados conjuntos mientras la melodía principal permanece estática también lo encontramos en la segunda frase del Tema D, apoyado igualmente en este caso por el saxo barítono, trombón 3º, tuba, fliscorno, saxos altos y clarinetes 2º (Fig. 12).



Fig. 12: Detalle de la melodía, el contrapunto y el ritmo en el Tema C de la composición *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* (1955). Fuente: Manuscrito del autor.

El ritmo de *Santísimo Cristo de las Siete Palabras* se subyuga a la propia melodía en los temas A, B y D, siendo parte de esa textura homorrítmica y de ese carácter coral y fanfarrónico. Sin embargo, en el Tema C, el ritmo se hace presente en la famosa fórmula de negras en parte fuerte del compás por parte de la sección más grave de la instrumentación, siendo respondido con negras en parte débil, con el despliegue del acorde, encomendado a secciones más agudas del viento metal y parte del viento madera (Fig. 12). Por su parte, el compás que utiliza Pantión, referido a la unidad de tiempo en la que se divide la composición, es el de compasillo a binario (Herrera, 2009a: 15-17).

Por último, esta marcha de procesión cuenta con un total de tres grabaciones diferentes. La primera de ellas tiene lugar en 1971 con la banda de Soria 9 bajo la dirección de Pedro Morales y la casa PAX, bajo el título *Nuevas marchas de la Semana Santa de Sevilla*, llevándose a cabo una importante labor de difusión del nuevo patrimonio musical cofrade de la época (Castroviejo, 2016: 323). Las siguientes grabaciones tienen lugar ya en nuestro siglo, de la mano de la Banda de Música “Nuestra Señora de la Oliva” de la localidad sevillana de Salteras en el año 2005 y en el álbum titulado *Mektub “Estaba Escrito”* (Fig. 13); y con la Banda de Música Municipal de Coria en 2007, en el álbum titulado *Música procesional*¹⁵.

Fig. 13: Portada del trabajo discográfico *Mektub “Estaba Escrito”* (2005) de la Sociedad Filarmónica Nuestra Señora de la Oliva de Salteras. Fuente: Sociedad Filarmónica Ntra. Sra. de la Oliva de Salteras. Discografía. - <https://laolivadesalteras.com/discografia/> - (Consultado 28/12/2022).



¹⁵ PATRIMONIO MUSICAL. «Antonio Pantión Pérez». - <http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-36> - [Consulta 26/12/2022].

CONCLUSIONES

En conclusión, hemos observado como el surgimiento de la marcha de procesión para banda de música a finales del siglo XIX y el establecimiento de ciertos parámetros marco para su composición a inicios del siglo XX gracias a Manuel López Farfán y la esfera militar, no es un condicionante para otros autores que deciden salirse de los cánones establecidos.

Este es el caso de Antonio Pantión Pérez, pianista, compositor y pedagogo sevillano que, en un extenso catálogo de marchas de procesión, demuestra el alejamiento con respecto a estos parámetros establecidos para la composición de marchas de procesión para banda de música.

Nuestro autor, que como hemos visto también fue intérprete de viola, llevó a cabo una importante carrera concertística, sobre todo en las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX; manteniendo una prolífica formación musical desde los primeros años de su vida, llegando a formarse en Madrid con músicos de la talla de Joaquín Turina o Conrado del Campo. Del mismo modo, se acercó a la composición muy tempranamente, dejándonos diferentes zarzuelas de carácter costumbrista, música de capilla y para los cultos internos de las hermandades de Sevilla, y piezas menores, como su tango *Kirikí*.

Llegó a Catedrático del Conservatorio de Sevilla en 1950, después de más de ocho años de relación de forma interina en diferentes especialidades. Bajo su tutela pedagógica encontramos a figuras tan importantes como Manuel Castillo o Arturo Pavón.

En el ámbito cofrade, cuenta con un total de doce marchas procesionales escritas entre 1943 y 1973, siendo *Jesús de las Penas* la primera y más afamada, aunque inicialmente fuera compuesta para el NODO.

En este sentido, a finales de 1955 ve la luz su tercera composición cofrade, *Santísimo Cristo de las Siete Palabras*, dedicada a la hermandad sevillana homónima y a un titular cristífero, hecho relevante en la época de su composición. En esta marcha de procesión temprana de su catálogo se resumen gran parte de los elementos que serán recurrentes en este tipo de composiciones.

En primer lugar, llama la atención el uso de la forma *rondó*, estructura musical que hunde sus raíces en la tradición medieval, como marco para la composición y como elemento que repetirá en el resto de marchas posteriores. Así, la estructura queda de la siguiente manera: A-B-A-(CD)-A, con un Tema A que hace de nexo de toda la composición y un Tema D que amplía el Trío con un carácter modulante y transicional. Además, utiliza para la instrumentación la plantilla básica de la banda de música, omitiendo la corneta.

Armónicamente no funciona con un centro tonal, sino que va modulando constantemente entre los diferentes elementos temáticos y dentro de los mismos, con secciones netamente modulantes, como el Tema D. Hace uso de un ritmo armónico fluido, con una armonía simple, rota tan solo en algunas secciones donde observamos acordes más complejos. Del mismo modo, el contrapunto solo está presente en

algunos detalles en corcheas en los temas C y D cuando la melodía permanece estática.

En cuanto a la melodía, podemos especificar que la encontramos mejor desarrollada en el Tema C, donde la textura de melodía acompañada permite hacer uso de más recursos melódicos. En el Tema A, con una textura homorrítmica y casi coral, la melodía se mueve por grados conjuntos. Por su parte, tanto el Tema B como el D, tienen carácter fanfarrico, también con textura homorrítmica.

El ritmo solo está presente como tal en el Tema C con diseños de negras en cada parte, mientras que en el resto de temas se encuentra subyugado a la propia textura y carácter de la sección.

La composición se incorpora rápidamente a los repertorios bandísticos, teniendo constancia en los mismos desde 1960. Del mismo modo, se verá incluida en diversos trabajos discográficos desde 1971 hasta los primeros años del siglo XXI.

En definitiva, encontramos una composición que marca claramente las características del estilo propio de un autor en las marchas de procesión y el camino que tomaría en adelante en las siguientes composiciones cofrades para banda de música.

BIBLIOGRAFÍA

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.

CANSINO GONZÁLEZ, J. I. (2018). “La creación del Conservatorio de Música de Sevilla desde el germen de la Real Sociedad Económica de Amigos del País (1926-1933)”, en López-Fernández, M. (ed.): *La música en Sevilla en el siglo XX*. Granada: Editorial Libargo, pp. 151-176.

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.

CHECA GODOY, A. (2011). *Historia de la prensa andaluza*. Sevilla: Alfar.

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: 27/12/2019], - <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: 27/12/2022], - <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 23/12/2022], -<https://bit.ly/3vsuDDn>-

DE LA TORRE CASTELLANO, J. L. Pedro Braña Martínez (1902-1995) y sus marchas de procesión dedicadas a titulares cristíferos de la Semana Santa de Sevilla. *Revista Arte y Patrimonio "Hurtado Izquierdo"*, N° 6 (2021), pp. 70-94, -<https://bit.ly/33qi40D>- [Consulta: 12/12/2022].

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.

GALLEGO GALLEGU, 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 ALCANTARILLA, A. (2018). "El Trío Hispalense en el Radio Club Sevillano (1925-26): otra vía de difusión del Teatro Lírico", en Suárez García, J. I.; Sobrino Sánchez, R. y Cortizo Rodríguez, M. E. (ed.): *Música lírica y prensa en España (1868-1936)*, (pp. 331-33). Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo.

GARCÍA LÓPEZ, O. (2015). *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur: historia de un músico en Sevilla*. Granada: Editorial Libargo.

GARCÍA LÓPEZ, O. (2018a). "Los conciertos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929-1930): un acercamiento a través de la prensa", en Graciani García A. y Barrientos Bueno, M. (coord.): *Imagen, escenografía y espectáculo en la Exposición Iberoamericana* (pp. 155-182). Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

GARCÍA LÓPEZ, O. (2018b). "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). Granada: Editorial Libargo.

GARCÍA LÓPEZ, O. (2021). *Resonancias de una ciudad en disputa: música en Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

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

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.

OTERO NIETO, I. (1995) “La música litúrgica y procesional de las hermandades”, en AA.VV. *Sevilla penitente*, t. I. (pp. 271-302). Sevilla: Editorial Gever, S.A.

OTERO NIETO, I. (1997). *La música en las cofradías de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.

PINEDA ARJONA, J. (2015) *El Corpus Guitarrístico de Manuel Castillo*. González Jiménez, C. y Arañó Gisbert, J. C., dir. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla.

PINEDA ARJONA, J. Aproximación analítico-pedagógica sobre la música de Manuel Castillo. *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, N° 28 (2014), pp. 161-180.

PULLA ESCOBAR, E. (2018). “La música y sus intérpretes en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Una crónica sonora”, en Graciani García A. y Barrientos Bueno, M. (coord.): *Imagen, escenografía y espectáculo en la Exposición Iberoamericana* (pp. 137-154). Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

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.

TRANCOSO GONZÁLEZ, J. (2012) “Arturo Pavón, desde sus inicios con Pepe Pinto hasta la añoranza a Manolo Caracol”, en Díaz-Báñez, J. M., Escobar Borrego, F. J. y Ventura Molina, I. (coord.), *Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral* (pp. 179-190). Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

ZALDUONDO PÉREZ, G. El auge de la música en Sevilla durante los años veinte, *Revista de Musicología*, Vol. 20, N° 1 (1997), pp.: 655-668.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

El Guadalete: «Teatros y Artistas», martes 25 de diciembre de 1917, p. 3.

El Guadalete: «noticias sevillanas», miércoles, 2 de enero de 1929, p. 1.

El Guadalete: «De radio», jueves, 9 de mayo de 1929, p. 4.

El Guadalete: «De radio», jueves, 30 de mayo de 1929, p. 4.

El Guadalete: «De radio», martes, 20 de agosto de 1929, p. 4.

Patria: «Grandioso espectáculo a beneficio del Aguinaldo del Soldado», sábado 27 de noviembre de 1937, p. 2.

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO

Boletín Oficial del Estado. Viernes 18 de junio de 1943. Orden de 11 de julio de 1943, p. 5897.

Boletín Oficial del Estado. Jueves 19 de agosto de 1943. Orden de 21 de julio de 1943, p. 8060.

Boletín Oficial del Estado. Domingo 21 de enero de 1945. Orden de 13 de enero de 1945, p. 683.

Boletín Oficial del Estado. Lunes 2 de mayo de 1949. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, p. 2013.

Boletín Oficial del Estado. Sábado 8 de julio de 1950. Orden de 20 de junio de 1950, pp. 2976-2977.

Boletín Oficial del Estado. Martes 24 de junio de 1951. Orden de 5 de julio de 1951, p. 3511.

WEBGRAFÍA

HERMANDAD EXPIRACIÓN DE CÓRDOBA. «Patrimonio Musical». - <http://expiracioncordoba.es/musical/>- [Consultado 07/06/2023].

PATRIMONIO MUSICAL. «Antonio Pantión Pérez». - <http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-36-> [Consulta 22/12/2022].

Sociedad Filarmónica Ntra. Sra. de la Oliva de Salteras. Discografía. - <https://laolivadesalteras.com/discografia/>- [Consultado 28/12/2022].