

# Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 32, año 2025. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO  
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL  
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-17600-17-4

## Andalucía y Cataluña

Cultura e interacción en las representaciones audiovisuales contemporáneas (2025)

María Jesús Ruiz Muñoz; Francisco Javier Ruiz del Olmo;  
Núria Simelio Solà (editores)

## Separata

## Capítulo 9

### Título del Capítulo

«De José Font Marimont a Joan Manuel Serrat: influencias catalanas en la música procesional andaluza»

### Autoría

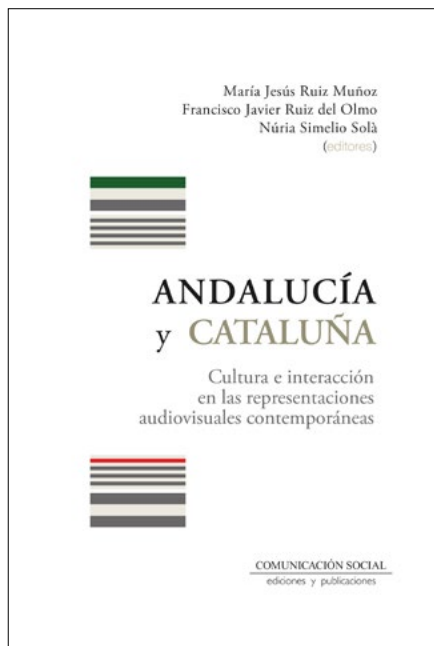
Juan Carlos Galiano Díaz

### Cómo citar este Capítulo

Galiano Díaz, J.C. (2025): «De José Font Marimont a Joan Manuel Serrat: influencias catalanas en la música procesional andaluza». En Ruiz Muñoz, M.J.; Ruiz del Olmo, F.J.; Simelio Solà, N. (eds.), *Andalucía y Cataluña. Cultura e interacción en las representaciones audiovisuales contemporáneas*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-17600-17-4

### D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c9.emcs.32.c47>



El libro *Andalucía y Cataluña. Cultura e interacción en las representaciones audiovisuales contemporáneas* está integrado en la colección «Contextos» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

En este libro se ponen de relieve los estrechos vínculos, la profunda conexión y la amplia cultura compartida entre Andalucía y Cataluña a través del análisis de las representaciones audiovisuales contemporáneas.

*Andalucía y Cataluña. Cultura e interacción en las representaciones audiovisuales contemporáneas* se organiza en torno a tres partes diferenciadas que confluyen en un abordaje integral del tema central que ocupa este volumen:

- las representaciones cinematográficas del intercambio social y cultural entre Andalucía y Cataluña;
- las interacciones entre las identidades andaluza y catalana en la producción de contenidos televisivos;
- y las manifestaciones de la cultura y la memoria compartida entre Andalucía y Cataluña a través de diferentes medios audiovisuales.

# Sumario

<b>Prólogo</b> por Juan Antonio García Galindo	9
<b>Presentación</b> por María Jesús Ruiz Muñoz; Francisco Javier Ruiz del Olmo; Núria Simelio Solà	13
<b>Introducción. Sociedad, cultura y territorio: representaciones y dislocaciones audiovisuales</b> por José Luis Sánchez Noriega	17
1. Las patrias del cine y las tensiones «glocalizadoras»	17
2. Sociedad-cultura-territorio	22
3. Estudio de casos: Moriarti Produksioak y Bodas de sangre	27
Referencias bibliográficas	33

## PRIMERA PARTE

### Representaciones cinematográficas del intercambio social y cultural entre Andalucía y Cataluña

<b>1. El fenómeno de la emigración andaluza a Cataluña a través del cine: <i>La piel quemada</i> (1967), de Josep Maria Forn</b> por María Purificación Subires Mancera	37
1. Introducción	37
2. Objetivos y metodología	39
3. Análisis y resultados	40
4. Discusión y conclusiones	46
Referencias bibliográficas	48
<b>2. Ocaña como personaje cinematográfico: la Andalucía disruptiva en Cataluña</b> por José Patricio Pérez Ruffi	49
Referencias bibliográficas	60

<b>3. Cenizas de un trío intelectual que rompió las normas: Federico García Lorca, Salvador Dalí y Luis Buñuel (<i>Sin límites</i>, Paul Morrison, 2008)</b>	
<i>por María Nieves Corral Rey</i>	<b>63</b>
1. Introducción	63
2. Análisis de las interacciones entre los personajes	64
3. Consideraciones finales	69
Referencias bibliográficas	70
<b>4. La caída del estereotipo andaluz y catalán en la España contemporánea. Un análisis fílmico de <i>Ocho apellidos vascos</i> (2014) y <i>Ocho apellidos catalanes</i> (2015)</b>	
<i>por Antonio A. Caballero Gálvez</i>	<b>71</b>
1. Connotaciones negativas y positivas de los estereotipos culturales	72
2. Identidades culturales dentro de un Estado plurinacional en crisis	74
3. La unión de andaluces, catalanes y vascos a través del humor	75
Referencias bibliográficas	79
SEGUNDA PARTE	
La presencia de interacciones entre las identidades andaluza y catalana en la producción de contenidos televisivos	
<b>5. <i>La Mari</i> y <i>La Mari II</i>: una representación de la simbiosis socio-cultural entre Andalucía y Cataluña</b>	
<i>por Francisco Javier Gómez Pérez</i>	<b>83</b>
1. Cataluña, la novena provincia andaluza	84
2. <i>La Mari</i> , una producción audiovisual catalana-andaluza	87
3. <i>La Mari</i> , el viaje del emigrante, el «viaje de la heroína»	90
4. Conclusiones. «La tierra es igual de buena en todas partes»	95
Referencias bibliográficas	97
<b>6. Andalucía y Cataluña: identidad, cultura e información en las cadenas públicas autonómicas</b>	
<i>por Silvia Olmedo Salar; Carmen del Rocío Monedero Morales</i>	<b>99</b>
1. Introducción	99
2. Rasgos de las identidades culturales andaluza y catalana	100
3. La regulación de los contenidos audiovisuales de los canales autonómicos y su misión de servicio público	103
4. Metodología	106

5. Resultados	108
6. Conclusiones	117
Referencias bibliográficas	119
<b>7. Mujeres fuertes e independientes en las series de ficción: análisis de <i>Malaka</i> y <i>Nit i Dia</i></b>	
<i>por José Luis Torres Martín; Andrea Castro Martínez</i>	<b>123</b>
1. Introducción. Objeto de estudio y objetivos de la investigación	123
2. Marco teórico y metodología	124
3. Resultados	126
4. Conclusiones	132
Referencias bibliográficas	133
<b>8. <i>Bienvenidas al norte, bienvenidas al sur</i> (2018). Agua y aceite</b>	
<i>por Santiago González</i>	<b>135</b>
1. Agua y aceite (Santiago González)	135
2. Personajes de la serie	137
3. Dos comunidades, cuatro capítulos	139
4. Catorce formas de dialogar y entenderse	140
TERCERA PARTE	
Manifestaciones de la cultura y la memoria compartida entre Andalucía y Cataluña a través de diferentes medios y lenguajes	
<b>9. De José Font Marimont a Joan Manuel Serrat: influencias catalanas en la música procesional andaluza</b>	
<i>por Juan Carlos Galiano Díaz</i>	<b>149</b>
1. Introducción: la música procesional y la identidad andaluza	149
2. El gerundense José Font Marimont y el «fuerte de bajos»	151
3. La reutilización de la sardana en la música procesional andaluza	153
4. Joan Manuel Serrat y «La saeta» de Machado	155
5. Conclusiones	158
Referencias bibliográficas	159
<b>10. Influencia de las artistas andaluzas de la copla en la construcción de la identidad de la catalana Rosalía</b>	
<i>por Eduardo Villena Alarcón; Cristina Pérez Ordóñez; Andrea Castro Martínez</i>	<b>163</b>

1. Introducción	163
2. La construcción de la identidad en Rosalía	164
3. Conceptualización de la folclórica y su influencia en Rosalía	165
4. Conclusiones	170
Referencias bibliográficas	171
<b>11. <i>Barnacas II</i>, un proyecto transmedia sobre la memoria barraquista de Barcelona</b>	
<i>por Oscar Dhooge</i>	<b>173</b>
1. Introducción	173
2. Sinopsis	174
2.1. Proyecto transmedia sobre las barracas, la migración y la memoria	174
2.2. Implicación y diversidad del usuario	175
3. Los protagonistas	175
4. Perfiles de los protagonistas	176
5. Localizaciones o universo	177
6. Una escaleta simple	178
7. El formato transmedia	178
8. Material de archivo suplementario	186
9. Reflexión contemporánea	186
Referencias bibliográficas	187
<b>12. La voz de las trabajadoras textiles en Mataró como memoria compartida</b>	
<i>por M<sup>a</sup> Soliña Barreiro González; Aina Fernández Aragonès</i>	<b>189</b>
1. Introducción	189
2. Experiencia, memoria e identidad híbrida	190
3. Reconstrucción documental participativa del patrimonio compartido	196
Referencias bibliográficas	202
<b>13. Representación del diálogo en los medios de comunicación españoles como herramienta de construcción y reconstrucción de la memoria compartida a través de la prensa española entre 2010-2019</b>	
<i>por Emilia Smolak Lozano; Gema Lobillo Mora</i>	<b>203</b>
1. Introducción	203
2. Resultados	205
3. Conclusiones	212
Referencias bibliográficas	214

## De José Font Marimont a Joan Manuel Serrat: influencias catalanas en la música procesional andaluza

*Juan Carlos Galiano Díaz*  
Universidad de Córdoba

### *1. Introducción: la música procesional y la identidad andaluza*

La Semana Santa en Andalucía es una festividad religiosa y popular en la que se dan cita una conjunción de sentimientos, escenas y paisajes que permiten la participación del pueblo a través las «hermandades o como espectador activo. Este carácter popular hace que los elementos festivo-profanos marchen paralelamente, cuando no predominan sobre los elementos puramente festivo-religiosos» (Rodríguez, 1980: 484). Así, la Semana Mayor es para los andaluces, en general, la gran festividad primaveral, una fiesta de claras reminiscencias barrocas donde, además de lo visual, predomina una dimensión tanto sensorial como estético-espacial, como bien pone de manifiesto Isidoro Moreno:

La Semana Santa [...] supone la exaltación de lo sensible, una verdadera fiesta no para el intelecto sino para todos los sentidos, y a través de éstos para la emoción y el sentimiento. [...] Predomina lo visual pero no en forma de contemplación pasiva, como si de una representación teatral o mero desfile se tratara, sino de espectáculo comunitario en el que hay una continua traslación de los papeles de actores-espectadores (Moreno, 1982: 225-227).

Entre las múltiples manifestaciones artísticas, sociales y culturales que se dan cita en la Semana Santa andaluza cabe resaltar el gran y diverso patrimonio musical generado en torno

a esta festividad religiosa. Tanto por su origen y sabor netamente popular como por su presencia en el marco de una de las celebraciones más arraigadas en el sentir de la comunidad, las marchas y las bandas que las interpretan se convierten en sonidos e imágenes representativos de «lo andaluz». A su vez, estos sonidos e imágenes se proyectan al exterior (Martín Rodríguez, 2014), siendo interpretadas en todo el panorama nacional (Valles, 2008) e incluso en Iberoamérica y en otros países europeos como Italia, Malta, Portugal o Alemania.

La ritualización de la Semana Santa andaluza se ha exportado a otros puntos de la geografía nacional. Tal es el caso de la comunidad autónoma de Cataluña, concretamente tras las oleadas migratorias de andaluces a partir de mediados del siglo XX (Puente, 2017). Según ha puesto de manifiesto Emma Martín (1992), la Semana Santa fue el primer acto público que celebraron los andaluces en Cataluña. Por regla general, las diferentes hermandades y cofradías han surgido en centros andaluces, casas de Andalucía, iglesias y parroquias de ciudades como Barcelona, Lérida, Castelldefels, Mataró, Manresa, Santa Coloma de Gramanet, Hospitalet de Llobregat o el Prat, entre otras muchas (García Duarte, 2007). Además de la Semana Santa, otras manifestaciones populares impulsadas por el movimiento asociativo y representativas de la cultura del sur de España, como la Feria de Abril o la romería del Rocío, comenzaron a ser solemnizadas en tierras catalanas a partir de mediados del siglo XX (Aguilar, 2005; Subirats, 2009), teniendo como principal finalidad el refuerzo de la autoestima y la identidad andaluza (Moreno, 1990).

Dado lo expuesto, el presente capítulo tiene como objetivo analizar la influencia que tanto músicos catalanes como elementos del folclore catalán han ejercido sobre la música procesional andaluza a través de tres estudios de caso: a) el músico mayor José Font Marimont; b) la sardana; y c) el cantautor Joan Manuel Serrat. En este sentido, debe aclararse que se entiende por música procesional la práctica musical cuya funcionalidad principal es acompañar los actos de culto externo que realizan las hermandades y cofradías (Melguizo, 1983), es



decir, las procesiones o desfiles de pasos por las calles durante los actos que la liturgia cristiana dedica a la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo (Martín Rodríguez, 2014), y las procesiones de Gloria, esto es, aquellos desfiles procesionales que tienen lugar fuera del periodo de Semana Santa o Cuaresma, como los celebrados en honor de los santos patronos locales. Así, dentro del gran patrimonio musical generado en torno a esta festividad en Andalucía, existen diferentes tipologías y géneros, entre los que destacan las marchas procesionales y las saetas, dos manifestaciones musicales que «aunque muy distintas entre sí, tienen en común el haberse gestado en el marco de la religiosidad popular, de forma que hoy día son parte integrante de los desfiles procesionales o las estaciones de penitencia de la Semana Santa» (Berlanga, 2009: 13).

## 2. *El gerundense José Font Marimont y el «fuerte de bajos»*

El día 2 de abril de 1876 puede considerarse de vital importancia para la historia de la música procesional en Andalucía por la llegada a Sevilla de una familia que marcaría un verdadero punto de inflexión en la evolución del género, la familia Font (Carmona, 1989). Esta stirpe ejerció una enorme influencia, no sólo sobre la música procesional, sino también sobre el devenir de la estética de la Semana Santa andaluza tal cual ha perdurado desde finales del siglo XIX hasta la actualidad:

En este nacimiento de una nueva estética [de la Semana Santa] que ha llegado hasta nuestros días, no sólo Juan Manuel [Rodríguez Ojeda] fue el artífice, como se puede comprender si tenemos en cuenta que la Semana Santa es una gran obra colectiva que participa de casi todas las artes. La música se renovó gracias a las composiciones de músicos de la valía de los Font, esa prolífica dinastía que dejó marchas impagables como *Amarguras* o *Soleá dame la mano*. [...] Y es que la Semana Santa estaba derivando hacia un carácter festivo, brillante, vistoso, acorde con los nuevos tiempos que le tocó vivir (Pastor; Robles; Roldán, 2012: 259).

José Font Marimont (Lladó, Gerona, 1839-Sevilla, 1898) llegó a Sevilla procedente de Tudela al frente de la Banda del Regimiento de Infantería de Soria núm. 9, formación de la que fue nombrado músico mayor el 25 de mayo de 1875 (Archivo General Militar de Segovia, 1895). Durante su estancia en Sevilla, Font Marimont se identificó rápidamente con las costumbres sevillanas, convirtiéndose en un gran entusiasta de la Semana Santa hispalense:

Fue el maestro José Font y Marimont becario y protegido personal de la Reina Isabel II, la que durante su exilio en Sevilla residía en el Palacio de San Telmo con sus hermanos los duques de Montpensier, y muy frecuentemente invitaba al músico catalán para versar sobre temas musicales y escucharle sus magníficas interpretaciones. [...] Se identificó tan perfectamente con nuestras costumbres que fue gran entusiasta de nuestra Semana Santa y, deseando romper con la monotonía de los compases de tambores y trompetas, que por entonces se acompañaban a nuestras imágenes procesionales, comenzó a estudiar el tipo de música idóneo para acompañar a las cofradías en su estación de penitencia (Font, 15 de abril de 1973, p. 15).

La primera marcha compuesta por Font Marimont de la que se tiene noticia es una *Marcha fúnebre* dedicada a la Hermandad de la Carretería de Sevilla (Castroviejo, 2016); sin embargo, se desconoce el paradero de esta partitura. Será ocho años más tarde, en 1895, cuando vea la luz la primera marcha de José Font compuesta para una hermandad que se conserva. Se trata de la obra *Marcha fúnebre*, popularmente conocida como *Quinta Angustia* por su dedicatoria a la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla (Carmona, 1989).

Dos serán las principales características musicales de *Quinta Angustia* que mayor influencia tengan sobre el desarrollo de la marcha procesional andaluz a lo largo del siglo XX: la armonía y la tímbrica. Por un lado, uno de los más destacados rasgos armónicos de *Quinta Angustia* es la presencia del «trío» en la tonalidad homónima mayor del inicio de la marcha. En lo que a la tímbrica se refiere, debe resaltarse la importancia que ad-

quieren instrumentos como el bombardino, los trombones o la tuba en el tema B, caracterizado por ser totalmente rítmico. Esto es reseñable ya que Font Marimont adelanta así uno de los principales atributos de las marchas procesionales surgidas a partir de finales del siglo XIX, el «fuerte de bajos», una sección con clara influencia de la marcha militar:

La razón de que este nuevo tipo se extendiera y llegara hasta hoy la encontramos en que, partiendo de su mismo iniciador, al estar las marchas de las cofradías interpretadas por las Secciones de Música de los distintos Regimientos que guarnecían la capital y conociendo a la perfección sus músicos mayores el arte de la composición —al ser éste uno de los ejercicios fundamentales en las oposiciones para acceder al puesto— han escrito gran número de marchas que, como no puede ser de otra manera, llevan cierta impronta militar, lo que ha hecho que esta divergencia creada por Font Marimont se fuera, no sólo manteniendo, sino acrecentando hasta llegar al estado que hoy conocemos (Otero, 2012: 246).

A lo anterior se suma el hecho de que en la familia Font proliferaron ilustres músicos que dejaron su impronta en la marcha procesional andaluza entre finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX: Manuel Font Fernández de la Herrán (Málaga, 1862-Sevilla, 1943), Manuel Font de Anta (Sevilla, 1889-Madrid, 1936) y José Font de Anta (Sevilla, 1892-1988) (Carmona, 1989). De todos ellos merece especial atención Manuel Font de Anta, creador de populares marchas como *Soleá dame la mano* (1918) o *Amarguras* (1919), himno oficioso de la Semana Santa de Sevilla (Galiano, 2017).

### *3. La reutilización de la sardana en la música procesional andaluza*

Desde finales del siglo XIX, la sardana constituye uno de los símbolos de la identidad y la nacionalidad catalana (Prat, 1991). Se trata de una «danza que se desarrolla en un círcu-

lo con un número indeterminado de participantes de ambos sexos —abierto a quien quiera entrar y salir en cualquier momento—, los cuales bailan entrelazados por las manos al son de la formación musical denominada «*cobla*» (Ayats, 2002: 832). El proceso de conversión de la sardana en «mito nacional» catalán lo inició José Pella y Forgas (Bagur, 1852-Barcelona, 1918), quien consideraba esta danza el baile nacional de Cataluña (Pella, 1883).

A pesar de su fuerte vinculación con la identidad catalana, la sardana va a tener presencia en un género que, *a priori*, poco o nada tiene que ver con Cataluña, como es la música procesional andaluza. Ello se debe a las adaptaciones a marcha procesional que el subteniente Mateo José Martín Martín (Sevilla, 1920-ca.1985) realizó de populares sardanas como *La santa espina* y *Nit de llampecs* (Noche de relámpagos). La primera de ellas forma parte de la zarzuela homónima estrenada en 1907 con partitura de Enric Morera i Viura (Barcelona, 1865-1942) y letra de Ángel Guimerá (Santa Cruz de Tenerife, 1845-Barcelona, 1924). Su interpretación estuvo prohibida durante la dictadura de Primo de Rivera y la posguerra debido a sus connotaciones nacionalistas (Subirana, 2007). A su vez, *Nit de llampecs* es una sardana popular que fue incluida por Martín junto al canto litúrgico *Salve Regina* en la marcha procesional *La salve*. Ambas adaptaciones fueron realizadas en torno a 1970, siendo grabadas por primera vez en el trabajo discográfico *Marchas para las procesiones sevillanas* (Banda de la 2ª Comandancia Móvil de la Guardia Civil de Eritaña, 1972).

Se desconoce cuál fue el motivo por el que Martín Martín transfirió ambas sardanas a marcha procesional. Unos años antes de que las mencionadas adaptaciones vieran la luz, tanto *La santa espina* como *Nit de llampecs* fueron instrumentadas y grabadas por Los Relámpagos (1965 y 1967), popular grupo de *rock* de la España de los 60 y mitad de los 70. Por tanto, el subteniente pudo haber realizado sendos arreglos como fórmula para atraer al público, aprovechando el tirón mediático que ambas piezas habían obtenido gracias a las grabaciones de Los Relámpagos. A pesar de ello, estas adaptaciones tuvieron

grandes detractores, debido a que se trataba de una música que poco o nada tenía que ver con el sentir religioso. Así lo refleja un artículo publicado en el *Boletín de Cofradías de Sevilla*:

No hemos tenido la dicha de observar el mismo celo de repulsa cuando, lamentablemente, en plena Campana, por ejemplo, se han llevado algunos pasos de Cristo al son de una sardana, alborada gallega, temas de ópera y zarzuela e, incluso, música moderna de Juan [Joan] Manuel Serrat y Raphael, ante la lógica indignación del Presidente del Consejo General de Cofradías, que no se ha cansado de llamar la atención día tras día. [...] Cuando falta[n] aún muchos meses para el próximo Domingo de Ramos, nos parece llegado el momento de que le expongamos a cada director las marchas procesionales que deben interpretarse en la Semana Santa de Sevilla y al que no quiera aceptarlas, con la mayor alegría del mundo, decirle que se vaya con la música a otra parte... De no hacerlo así, nada nos extrañaría escuchar el año que viene adaptaciones de *España Cañí* o *Gallito* (Mena, 1977: 14).

Por esta razón, el Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla prohibió la interpretación de toda marcha con aires regionales en una nota emitida en 1981 (Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, 1981). Sin embargo, actualmente las adaptaciones a marcha procesional de ambas sardanas están plenamente aceptadas y ostentan una gran presencia en los repertorios de las agrupaciones musicales que integran la Semana Santa andaluza, especialmente la sardana *Nit de llampecs*, incorporada a la marcha procesional *La salve*.

#### 4. Joan Manuel Serrat y «La saeta» de Machado

Entre 1907 y 1917 fue compuesto el libro *Campos de Castilla*, una de las obras más populares del poeta sevillano Antonio Machado (Sevilla, 1875-Colliure, 1939). En ella se recogen un total de 54 poemas, donde se aprecia la voz del Machado noventayochista (González, 1986), un Machado que en lo

profesional había comenzado en aquella época sus andanzas como profesor de instituto y que en lo sentimental había ya encontrado a Leonor, la que fuera el gran amor de su vida (Cano, 1986).

Décadas más tarde, en 1969, y tras la polémica suscitada en el Festival de Eurovisión de 1968 por la canción «La, La, La», el cantautor catalán Joan Manuel Serrat (Barcelona, 1943), uno de los precursores de la Nova Cançó catalana (Aragüez, 2006), publicó su quinto trabajo discográfico, segundo en castellano, bajo el título *Dedicado a Antonio Machado, poeta*. En él, Serrat homenajea al poeta hispalense mediante la musicalización de algunos de sus poemas, e incluso le dedica la canción «La elegía a Colliure», en referencia al pueblo francés donde falleció el «infeliz poeta exiliado» (Mariñas, 2006: 7). Entre los versos machadianos que incluyó Serrat en el citado trabajo se encontraba «La saeta», poema que forma parte de *Campos de Castilla*. En «La saeta» se intuye a un Machado contrario a la celebración popular de la Semana Santa en Andalucía, que ofrece su visión de la religión y se aleja de las tradiciones arraigadas en la Sevilla que lo vio nacer:

[«La saeta»] remite al cante popular y a la Semana Santa andaluza, pero encerrando un sentido mucho más profundo. En estos versos Machado ofrece su visión particular de la religión, alejándose de esa imagen del Cristo sufriente. Él prefiere al «que anduvo en la mar», es decir, que se decanta por el Jesús hombre, el que realizó los milagros, y no tanto por esa imagen de Cristo sangrante que se rememora cada año en Semana Santa. [...] El poeta se sentía [alejado] de la fe de sus mayores y del propio pensamiento de su hermano Manuel. [...] Se sentía lejos de la ciudad, a la que no dejará de añorar pero a cuya idiosincrasia destinará algún que otro dardo envenenado. Qué maravilla Sevilla sin sevillanos —llegará a expresar—, como apartándose de la ciudad que le vio nacer pero a la que dedicaría sus últimos versos (*estos días azules y este sol de la infancia*), que resumen toda la sustancia lírica de un poeta cuyo sentimiento sevillano sólo puede negarlo alguien como Antonio Burgos (García Gil, s.f.).

Esa negación de la «sevillanía» de Machado, a la que alude la cita anterior, puede apreciarse en un artículo publicado en el *ABC* de Sevilla en 2014, que, fragmentado, se reproduce a continuación:

¿Qué hizo Antonio Machado por Sevilla? [...] ¿La saeta, dice usted, que hasta la tocan las bandas de cornetas y tambores? Pero esa saeta que tocan no es la de Machado: es la de Serrat, el máximo divulgador de sus poemas. Esa saeta, en efecto, habla del Cristo de los Gitanos. ¿Pero de qué Cristo y de qué Gitanos? [...] Debe de ser el Cristo de los Gitanos de otro lugar de Andalucía. Machado habla de una imagen procesional que no es de aquí [...] Machado habla de un Crucificado, no de un Nazareno. No puede ser el Señor de la Salud de Los Gitanos de ninguna manera. [...] Pero la saeta de Machado, en el fondo, implica un profundo desprecio a Sevilla y a su Semana Santa, y nadie lo ha dicho. A Machado no le gustan nuestros Cristos: ni nuestros Nazarenos con la cruz al hombro, ni nuestros Crucificados clavados en ella. Oigan, si les dejan las cornetas y los tambores de la versión serratiana. [...] La saeta de Machado es contra la Semana Santa. Bueno, pues a este texto donde el poeta se declara objetor de Semana Santa se parte la gente las manos aplaudiéndolo cuando lo toca el *corneterío* con música de Serrat, por aquello del izquierdo por delante; en este caso el izquierdoso Antonio Machado por delante poniendo como los líricos trapos a las cofradías, *mecachis* en la mar de Galilea en la que anduvo Jesús. ¿Y a ese poeta objetor de cofradías, que se fue de aquí a los 8 años y no tuvo la delicadeza de volver, le quieren encima levantar un monumento? (Burgos, 2014: 15).

A pesar de ello, y obviando las críticas que hace Machado a la Semana Santa andaluza en general, y a la sevillana en particular, la musicalización de Serrat se convirtió en marcha procesional a partir de la década de 1980. La primera adaptación a dicho género fue titulada «La saeta del madero» e interpretada por la Agrupación Musical Santísimo Cristo de la Buena Muerte de Ayamonte (Huelva) (Carrillo, 2016). Seis años más tarde, la Banda de Cornetas y Tambores «Virgen de las Angustias» de la Hermandad de Los Gitanos de Sevilla grabó otra versión

del poema machadiano musicalizado por Serrat, con arreglos de Antonio Velasco, en su trabajo discográfico *Marchas de Semana Santa* (1986). Sin embargo, fue en 1988, gracias al arreglo que Antonio Amodeo realizó para la Agrupación Musical Nuestro Padre Jesús Despojado de Sevilla, cuando «La saeta» de Machado y Serrat, dando nombre a un trabajo discográfico de esa formación publicado en 1991, alcanzó una gran popularidad como marcha procesional y se convirtió en un icono del patrimonio musical de la Semana Santa andaluza, tal y como recoge García Gil:

«La saeta» que ya es tanto de Serrat como de Machado se erigió desde su primer registro sonoro en pieza antológica del cantautor catalán con su característico crescendo y su expresiva atmósfera. No hay banda de cornetas y tambores que no la haya interpretado como parte indeleble de los sonidos de la Semana Santa andaluza. Suena «La saeta» y nos acordamos de Serrat culminando con ella muchos de sus conciertos, abrazando una y otra vez al Cristo milagroso que caminaba sobre las aguas y no al sangrante Cristo del madero, apoteosis barroca de la Semana Santa andaluza cuya estética y sentimiento conforma el poema y el propio desarrollo armónico de la canción (García Gil, s.f., s.p.).

## 5. Conclusiones

A pesar de que la celebración de la Semana Santa «a la andaluza» se inició en Cataluña a partir de la segunda mitad del siglo XX, la relación entre ambas comunidades, en el ámbito de esta festividad religioso-popular, puede retrotraerse al último cuarto del siglo XIX gracias a la música, concretamente a la figura del músico mayor José Font Marimont y a su influencia armónica y tímbrica en el devenir de la marcha procesional andaluza. Otro ejemplo de esta vinculación entre ambas regiones a través de la música procesional es la inclusión de la marcha *Santa María de Ripoll* (ca. 1923) de Joan Lamote de Grignon



(Barcelona, 1872-1949) en los repertorios procesionales de las bandas andaluzas desde 1929 (Castroviejo, 2016).

Más allá de ser un género identitario de la cultura andaluza, la marcha procesional se ha enriquecido de elementos propios de otras culturas y regiones. Prueba de ello es la resignificación que adquiere la sardana en su reutilización como marcha procesional, pasando de ser la danza nacional de Cataluña a formar parte del repertorio interpretado por las agrupaciones musicales en la Semana Santa andaluza. Ello se ha puesto de manifiesto con las sardanas *La santa espina* y *Nit de llampecs*.

En suma, gracias al intercambio artístico y literario entre Andalucía y Cataluña —entre la literatura de Machado y la música de Serrat—, se ha podido observar cómo el poema «La saeta», cuya letra se muestra contraria a la celebración popular de la Semana Santa en Andalucía, es el origen de una de las marchas procesionales más populares que integran el paisaje sonoro de todos y cada uno de los municipios andaluces.

En definitiva, a través del presente texto se ha pretendido mostrar la influencia que tanto músicos catalanes como elementos del folclore catalán han ejercido sobre la música procesional andaluza, uno de los referentes simbólicos del patrimonio musical andaluz en el ámbito religioso-popular, que ha ejercido un gran poder de atracción y ha tenido una expansión notable a lo largo y ancho del panorama nacional e internacional.

### Referencias bibliográficas

- Agrupación Musical Nuestro Padre Jesús Despojado de sus Vestiduras (1991): «La Saeta», en *La Saeta. Marchas Cofrades* [CD], Sevilla: Senador.
- Aguilar Majarón, Isabel (2005): «La identidad cultural andaluza en Catalunya a través del movimiento asociativo de las Comunidades Andaluzas en el Exterior», *Revista HMIC: història moderna i contemporània*, núm. 3, pp. 69-99.
- Aragüez Rubio, Carlos (2006) «La nova cançó catalana: gènesis, desenvolupament i transcendència de un fenomen cultural en el segon franquisme», *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, núm. 5, pp. 81-98.
- Archivo General Militar de Segovia (1895): *Expediente y hoja de servicio militar de José Font Marimont*, Segovia: Signatura F-1628.

- Ayats, Jaume (2002): «Sardana», en Casares Rodicio, Emilio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, vol. 9, pp. 832-833.
- Banda de Cornetas y Tambores Virgen de las Angustias (1986): «La saeta», en *Marchas de Semana Santa* [LP], Sevilla: Pasarela.
- Banda de la 2ª Comandancia Móvil de la Guardia Civil de Eritaña (1972): *Marchas para las procesiones sevillanas* [LP], Sevilla: Pax.
- Berlanga Fernández, Miguel Ángel (2009a): «Introducción», en Berlanga Fernández, Miguel Ángel (ed.): *Polyfonías tradicionales y otras músicas de la Semana Santa andaluza*, Ciudad Real: Ministerio de Cultura, pp. 12-14.
- Burgos, Antonio (29 de marzo de 2014): «La Saeta de Machado», *ABC de Sevilla*, p. 15.
- Cano, José Luis (1986): *Antonio Machado*, Barcelona: Salvat Editores.
- Carmona Rodríguez, Manuel (1989): *Los Font y Manuel López Farfán en el recuerdo eterno de Sevilla*, Castilleja de la Cuesta: edición de Manuel Carmona.
- Carrillo, Daniel (2016): «La saeta de Serrat (y de Machado y de Semana Santa)» [en línea]. Recuperado de <https://dudas2.wordpress.com/2016/06/14/la-saeta-de-serrat-y-de-machado-y-de-semana-santa/>
- Castroviejo López, José Manuel (2016): *De bandas y repertorios. La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*, Sevilla: Samarcanda.
- Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla (1981): «La preparación», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, núm. 259, pp. 1-2.
- Font Siquemani, Alfonso (15 de abril de 1973): «Tradición familiar y nuestra Semana Mayor. La marcha *Amarguras* y otras noticias de Font de Anta», *ABC de Sevilla*, p. 15.
- Galiano Díaz, Juan Carlos (2017): «*Amarguras* (1919) por carta: creación y recepción de una marcha procesional», en Gallego, A.; López, A.; Pociña, A. (eds.): *La carta: reflexiones interdisciplinarias sobre epistolografía*, Granada: Universidad de Granada, pp. 377-390.
- García Duarte, Francisco (2007): *El ideal de Blas Infante en Cataluña. Propuestas para una historia del andalucismo en la emigración*, Granada: Centro de Estudios Históricos de Andalucía.
- García Gil, Luis (s.f.): «La Saeta de Serrat y Machado» [en línea]. Recuperado de <http://www.luisgarciaGil.com/la-saeta-de-serrat-y-machado/>
- González, Ángel (1986): *Antonio Machado*, Madrid: Ediciones Júcar.
- Los Relámpagos (1965): «Nit de llampecs», en *Los Relámpagos 1965* [LP], Madrid: Novola.
- Los Relámpagos (1967): «La santa espina», en *La santa espina/El torneo* [Single en vinilo], Madrid: Novola.
- Machado, Antonio (1907-1917) [2008]: *Campos de Castilla*, Madrid: Cátedra.
- Mariñas, Eva (2006): «Lo popular: música y literatura, voz de autor, cultura de masas», *Culturas Populares. Revista electrónica*, núm. 3, pp. 1-12.
- Martín Díaz, Emma (1992): *La emigración andaluza a Cataluña. Identidad cultural y papel político*, Sevilla: Fundación Blas de Infante.
- Martín Rodríguez, Luis Carlos (2014): «La imagen de Andalucía en la música cofrade», en García Gallardo, Francisco José; Arredondo Pérez, Herminia (eds.): *Andalucía en la música expresión de comunidad, construcción de identidad*, Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, pp. 205-221.
- Melguizo Fernández, Francisco (1983): «Eco y compás de la penitencia: la música procesional», en Delgado

- Alba, Juan (ed.): *Semana Santa en Sevilla*, Sevilla: Editorial Gemisa, vol. 3, pp. 212-229.
- Mena Martagón, José (1977): «Con la música a otra parte», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, núm. 214, p. 14.
- Moreno Navarro, Isidoro (1982): *La Semana Santa de Sevilla: conformación mixtificación y significaciones*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Moreno Navarro, Isidoro (1990): «Rituales colectivos de religiosidad popular y reproducción de identidades de Andalucía», en Pujadas Muñoz, Joan Josep; Cucó i Giner, Josepa (eds.): *Identidades colectivas: etnicidad y sociabilidad en la Península Ibérica*, pp. 269-284. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Muñoz Berros, José Ramón (1996): *Pentagrama de Pasión. Bandas de cornetas, agrupaciones musicales y bandas montadas de Sevilla*, Torredonjimeno: Jabalcruz.
- Otero Nieto, Ignacio (2012): «Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla», *Temas de estética y arte*, núm. 26, pp. 239-258.
- Pastor, Á.; Robles, F.; Roldán, M.J. (2012): *Historia de la Semana Santa sevillana*, Sevilla: Jirones de Azul.
- Pella y Forgas, José (1883): *Historia del Ampurdán. Estudio de la civilización en las comarcas del noreste de Cataluña*, Barcelona: Luis Tasso.
- Prat, Joan (1991): «El nacionalismo catalán a través de los demarcadores de identificación simbólica», *Revista de Antropología Social*, núm. 0, pp. 231-239.
- Puente Matas, Marina (2017): «Vivencia y auge de la Semana Santa andaluza en Cataluña», en Rodríguez Miranda, M.; Palomino Ruiz, I.; Díaz Gómez, J. (eds.): *Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones*, Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 290-299.
- Rodríguez Becerra, Salvador (1980): «Cultura popular y fiestas. La Semana Santa», en Romero de Solís, Ignacio (ed.): *Los andaluces*, pp. 474-494, Madrid: Ediciones Istmo.
- Serrat, Joan Manuel (1969): *Dedicado a Antonio Machado, poeta* [LP], España: Zafiro/Novola.
- Subirana, Lluís (2007): «Centenari de La Santa Espina», *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, núm. 159, p. 25.
- Subirats Bayego, Maria dels Àngels (2009): «La fiesta del Rocío de tópicos a realidad. El caso de Cataluña», en Berlanga Fernández, Miguel Ángel (coord.): *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional*, Granada: Universidad de Granada, pp. 43-58.
- Valles del Pozo, María José (2008): *Música y procesos de cambio en la Semana Santa de Valladolid* [tesis doctoral], Valladolid: Universidad de Valladolid.