

Pedro Gámez Laserna (1907-1987) y la fuga en la marcha de procesión para banda de música

Pedro Gámez Laserna (1907-1987) and the Fugue in the Processional March for Wind Band

José Luis de la Torre Castellano

Consejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional. Junta de Andalucía
jlbombardino@gmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0767-8274>

RESUMEN

La forma o estructura de una composición musical es esencial para entender el discurso de la música y la relación del autor con el oyente. En este sentido, la forma de una marcha de procesión para banda de música se establece definitivamente a principios del siglo XX, aunque encontramos ejemplos paradigmáticos desde finales del siglo XIX. Pedro Gámez Laserna, director militar jiennense, nos aporta, dentro de su amplio catálogo de marchas de procesión, un gran ejemplo de la inclusión de una fuga como parte de esta estructura. A lo largo de las siguientes líneas analizaremos, además de breves aspectos biográficos del autor, el proceso de composición de una marcha de procesión a partir de una sección fugada. Observaremos como, a partir del sujeto de la fuga se pueden articular los distintos elementos y motivos melódicos del resto de la composición.

Palabras clave: Semana Santa, marcha de procesión, banda de música, Pedro Gámez Laserna, fuga.



ABSTRACT

The form or structure of a musical composition is essential to understand the discourse of the music and the author's relationship with the listener. Thus, the form of a processional march for wind band is definitively established at the beginning of the 20th century, although we find paradigmatic examples from the end of the 19th century. Pedro Gámez Laserna, a military conductor from Jaén, provides us, within his extensive catalogue of processional marches, with a great example of the inclusion of a fugue as part of this structure. In the following lines we will analyse, in addition to brief biographical aspects of the composer, the process of composing a processional march from a fugue section. We will observe how, from the subject of the fugue, the different melodic elements and motifs of the rest of the composition can be articulated.

Key Words: Holy Week, processional march, wind band, Pedro Gámez Laserna, fugue.

De la Torre Castellano, J. L. (2025). Pedro Gámez Laserna (1907-1987) y la fuga en la marcha de procesión para banda de música. *Cuadernos de Investigación Musical*, (22), pp. 146-170.

1. INTRODUCCIÓN: LA FORMA EN LA MARCHA DE PROCESIÓN PARA BANDA DE MÚSICA

En música, cualquier composición musical consta de un conjunto de elementos organizados, entendidos estos como ideas musicales que una vez ordenadas adquieren cierto equilibrio y unidad. De entre estos elementos podemos citar la armonía, las formas rítmicas, la instrumentación, los temas melódicos, articulados en base a células, motivos o incisos que, posteriormente, se pueden combinar para dar lugar a semifrases, frases o períodos. De este modo, la forma musical es el medio del que se vale el artista para transmitir su idea musical de forma organizada y reconocible para el oyente. Por tanto, el conocimiento de las leyes y principios que rigen el establecimiento de la forma musical nos permitirá acercarnos al propio procedimiento compositivo del autor. La forma musical se considera la sintaxis musical, que hace uso de sus propios signos de puntuación, tales como cadencias (Llaçer Plá, 2001, pp. 13-14).

Con todo, tal y como afirma Gutiérrez Juan:

Durante el siglo XX se ha ido afianzando en España una idea equívoca de lo que es la forma marcha. El desconocimiento de los orígenes de esta forma musical y las influencias negativas de algunas modas interpretativas, han provocado por un lado la mutilación de algunas piezas antiguas y por otro la producción en serie de marchas de todo tipo, carentes de coherencia en su estructura compositiva (Gutiérrez Juan, 2009, p. 23).

En esta línea el establecimiento de la forma musical de una marcha de procesión para banda de música hunde sus raíces en el siglo XIX, cuando surgen las primeras composiciones de este género. Estas datan de la década de los años cincuenta del siglo XIX, y eran publicadas en revistas musicales como *Eco de Marte* (1856-1914) o la *Gaceta Musical de Madrid* (1865-1866; 1877-1878); y editoriales como la de Antonio Romero (1854-1875) o Casa Erviti (1875-ca1930). Desde la década de los años sesenta se estandarizan las marchas fúnebres para banda militar y, una década después, aparecen las primeras composiciones dedicadas a hermandades y cofradías (Galiano, 2019, p. 154-156).

De entre estas primeras composiciones, sin duda, las que constituyen el germen de lo que posteriormente serán las marchas de procesión andaluzas son las de José Gabaldá (1818-1870). Estructuralmente, las marchas localizadas del músico valenciano derivan del minueto con trío, incluyendo el *da capo*. Así, esta estructura consta de una exposición, trío y reexposición, incluyendo diferentes elementos temáticos en cada una de estas secciones mayores según el siguiente esquema: A-B-A' para la exposición, C-D-C' para el trío, y, de nuevo, A-B-A' para la reexposición. Con todo, esta estructura se estandarizará para las primeras marchas de procesión dedicadas a hermandades y cofradías de la Semana Santa andaluza a finales del siglo XIX y principios del XX (Galiano, 2020, pp. 205-207).

Sin embargo, a pesar de contar con un interesante catálogo de marchas de procesión durante las últimas décadas del siglo XIX en esta línea, será en el primer cuarto del siglo XX y con la figura de Manuel López Farfán (1972-1944) cuando se estandarice definitivamente la forma musical de una marcha de procesión. La revolución que propuso López Farfán, sobre todo a partir de 1925 con marchas tan icónicas como *La Estrella Sublime* (Fig. 1), prevalecerá durante décadas en la marcha de procesión para banda de música (Gutiérrez Juan, 2009, p. 87). Esta, con respecto a la estructura de Gabaldá, introduce algunas modificaciones, tales como la eliminación de la reexposición, la reducción de la forma a un minué sin *da capo* o la inclusión de una introducción, entre otros aspectos (De la Torre, 2018, pp. 172-173). Las innovaciones en cuanto a estructura, instrumentación, armonía, ritmo y melodía que propuso Farfán, serán tomadas en cuenta, en gran medida, por sus sucesores al frente de la Unidad de Música del Regimiento “Soria Nº 9” de Sevilla. Autores como Juan Vicente Más Quiles (1921-2021), director a mediados de siglo (Castroviejo, 2016, p. 287); el propio Pedro Gámez Laserna, su alumno y sucesor Pedro Morales Muñoz (1923-2017) (De la Torre, 2018, pp. 51-52), o Abel Moreno Gómez (Fernández de Latorre, 2014, p. 604), seguirán la estela del maestro sevillano, aunque introduciendo modificaciones personales y particulares.

PEDRO GÁMEZ LASERNA (1907-1987) Y LA FUGA EN LA MARCHA DE PROCESIÓN
PARA BANDA DE MÚSICA



Fig. 1: Portada del manuscrito de *La Estrella Sublime* (1925) de Manuel López Farfán.
(Fuente: Castroviejo y Cansino, 2023, p. 266).

De otro lado, existen compositores, ya durante el siglo XX, que se alejan de los parámetros formales que establece López Farfán y aportan una nueva visión de la marcha procesional para banda de música. Tal es el caso de Luis Lerate Santaella (1910-1994), catedrático de música de cámara del Conservatorio de Sevilla y compositor de cinco marchas de procesión, quien utilizará la forma A-B-A' o *Lied* en todas estas composiciones cofrades (De la Torre, 2020, pp. 64-65). Esta misma forma es usada por Germán Álvarez Beigbeder en *Amargura* (1949) o Manuel Font Fernández de la Herranz (1862-1943) en *Expiración* (1941) (Gutiérrez Juan, 2009, pp. 182-188).

La forma *rondó* también se incorpora a la marcha de procesión con autores como Antonio Pantión (1898-1974). Catedrático de Acompañamiento del Conservatorio de Sevilla y contemporáneo de Lerate, Pantión articula casi todo su catálogo de marchas de procesión en torno a esta forma medieval, a excepción de *Jesús de las Penas* (1943), escrita en la forma *Lied* antes mencionada (De la Torre, 2023, pp. 32-36). Otros compositores, como el ya citado Álvarez Beigbeder o Manuel Borrego Hernández (1899-1958), también utilizan esta forma en sus composiciones cofrades (Gutiérrez Juan, 2009, pp. 274-285), aunque con menos recorrido.

Como observamos, existe variedad a la hora de acercarse a los parámetros formales de una marcha procesional para banda de música a lo largo del siglo XX. En la presente investigación abordaremos la introducción de una fuga como parte integrante de este tipo de composiciones, tomando como ejemplo la composición de Pedro Gámez Laserna, *Nuestra Señora del Socorro* (1964). Por tanto, nos proponemos como objetivo principal, analizar la composición de Gámez Laserna como ejemplo del uso de una fuga para construir una marcha de procesión para banda de música. Trataremos, además, de arrojar luz acerca del uso de la instrumentación, la melodía y la armonía para esta construcción y el uso de elementos melódicos extraídos de la fuga para la articulación del resto de la composición. Para ello, utilizaremos una metodología netamente analítica que nos permita abordar los objetivos propuestos a través del estudio de cada uno de los elementos y del procedimiento de construcción de la composición.

2. PEDRO GÁMEZ LASERNA (1907-1987). BREVES APUNTES BIOGRÁFICOS

Pedro Gámez Laserna (Fig. 2) nace el 18 de marzo de 1907 en la localidad jiennense de Jódar (Carmona, 1993, p. 184). Hijo de Leandro Gámez Navarrete y María Laserna Lorente, quien moriría cuando el joven Pedro tan solo contaba con seis años, nuestro autor viviría una época de aperturismo cultural y social en su municipio natal. A pesar de estas condiciones favorables en la localidad, la infancia de Gámez Laserna fue complicada debido a la pérdida de su madre y a pertenecer a una familia humilde. El tercero de cuatro hermanos, pronto tuvo que abandonar los estudios para colaborar con la familia, trabajando en la recogida del esparto. Sin embargo, el empeño de su padre, guitarrista aficionado, posibilitó que tuviera una buena formación y que sus primeros acercamientos a la música fueran a corta edad. Así, como monaguillo de la Iglesia de la Asunción de Jódar y por indicación de su párroco, Juan José Jiménez, pudo tener acceso a clases de música y práctica con el armonio de la misma con José Miguel Morillas, músico aficionado y Hermano Mayor de la Hermandad de las Ánimas (López Pegalajar, 2016, pp. 338-339).



Fig. 2: Pedro Gámez Laserna.
(Fuente: Carmona, 1993, p. 175).

PEDRO GÁMEZ LASERNA (1907-1987) Y LA FUGA EN LA MARCHA DE PROCESIÓN
PARA BANDA DE MÚSICA

Más tarde, con siete años ingresa en la Sociedad Filarmónica de Jódar, fundada en 1906 por Juan Martín, especializándose en la especialidad de trompa. Tras la disolución de esta formación, Gámez Laserna marcha a Córdoba con su tío Blas Martínez Serrano, fliscorno de la Banda del Regimiento de la Reina N° 2 con guarnición en la capital califal, ingresando como educando en 1924. En dicha formación ocupará los puestos de trombón inicialmente, bombardino a continuación, para finalizar ocupando la plaza de trompa. Al mismo tiempo, se matricula en el Conservatorio Oficial de Música de Córdoba en los estudios de solfeo, violín, armonía y composición con García Domínguez. También figura entre sus maestros Mariano Gómez Camarero, director de la Banda Municipal de Música de Córdoba, compositor y encargado de la Academia de Música a la que acudía el maestro jiennense para completar sus estudios. De Camarero, Gámez Laserna consiguió una gran amistad —llegaría a ser el testigo de su boda junto con Pilar Varo Ruíz— y una provechosa formación compositiva. De esta etapa datan, además, sus primeras composiciones, como el pasodoble *Toledo*, estrenado el 24 de diciembre de 1933 por la Banda Municipal de Córdoba (Del Castillo, 2020, pp. 10-13). Además, en 1932 intentó participar en el procedimiento de concurso-oposición para director de la Banda Municipal de Música de Jaén, siendo desestimada su solicitud, presumiblemente, por no alcanzar la edad de 25 años requerida para la participación en dicho proceso (Ayala Herrera, 2013, pp. 644-646).

De su estancia en la capital cordobesa sabemos que ganó la plaza de profesor de trompa en la Banda Municipal en 1932, el premio de armonía que otorgaba el conservatorio en 1934, que dirigió la formación *El fígaro cordobés* y que también daba clases particulares de solfeo y acompañamiento de guitarra. En esta etapa, además, se produce un hecho que marcará la experiencia musical del maestro jiennense. La Banda Municipal de Madrid visita Córdoba para una serie de conciertos bajo la dirección José María Martín Domingo (1889-1961), quien poseía grandes conocimientos de la técnica del contrapunto y fuga. Gámez Laserna se interesa por el director y este le insta a trasladarse a Madrid para ampliar sus conocimientos en esta materia, llegando incluso a ofrecerle un puesto como profesor de la municipal madrileña. Marchará a Madrid en 1943 (Del Castillo, 2020, pp. 14-17) rechazando el ofrecimiento, pero convirtiéndose rápidamente en discípulo de Martín Domingo en estas disciplinas compositivas (Fernández de Latorre, 2014, p. 558), que serán clave para el caso que nos ocupará en los próximos apartados.

No obstante, años antes de marcharse a Madrid, concretamente entre 1940 y 1941, Pedro Gámez participa en la segunda convocatoria de acceso al Cuerpo de Directores de Bandas de Música. Lo hace en la segunda categoría y una vez realizadas las pruebas, llevadas a cabo en el Ateneo Artístico y Literario de Madrid, Gámez Laserna no resultaría adjudicatario de ninguna plaza, algo que si ocurrirá con Pedro Braña, director de la Banda Municipal de Sevilla (De la Torre, 2021, pp. 74-76) y contemporáneo de Gámez Laserna en la capital hispalense; o Perfecto Artola (Ayala Herrera, 2013, pp. 233-245).

En 1943 ingresa en el Cuerpo de Directores Militares (Carmona, 1993, p. 185). En 1945 aprueba las oposiciones de Sargento Director, ascendiendo en septiembre del mismo año a Teniente Director (Del Castillo, 2016, p. 18). Inicialmente realiza las prácticas en la Música del Regimiento Inmemorial N° 1, siendo dos años más tarde, nombrado director de

JOSÉ LUIS DE LA TORRE CASTELLANO

la música del Regimiento de Lepanto N° 2 en Córdoba. En esta segunda etapa en Córdoba, Gámez Laserna escribiría algunas de sus grandes composiciones en el género cofrade, como *Saeta Cordobesa* (1949), que rápidamente se consideraría el “himno” de la Semana Santa de Córdoba. También de este período encontramos composiciones como *Salve Regina Martyrum* (1950) que, junto con la anterior, sería estrenada e interpretada tras los pasos procesionales de la Semana Santa cordobesa. Además, Gámez Laserna, al frente del Regimiento de Lepanto N° 2, participará en los actos cívico-militares de las fiestas conmemorativas de la Batalla de Bailén entre 1948 y 1956 en esta localidad jiennense (Lendínez, 2011, pp. 11-12).

En 1957, llega a Sevilla para hacerse cargo de la Banda del Regimiento de Soria N° 9 (Carmona, 1993, p. 185), donde permanecerá durante diez años, integrándose desde el principio en el mundo de la Semana Santa sevillana (Fig. 3) (Fernández de Latorre, 2014, p. 558).



Fig. 3: Pedro Gámez Laserna al frente de la Banda de Soria 9 en la Basílica de la Macarena.
(Fuente: *ABC Sevilla*, 25 de diciembre de 2017).

La Sevilla cofrade que se encuentra el maestro jiennense a finales de la década de los años cincuenta vislumbra un prometedor futuro. En esta década se fundan las hermandades de Santa Genoveva y Rocío (Sánchez, 1999, p. 47) y el maestro será testigo del estreno de numerosas marchas entre 1950 y 1970 (Sánchez, 1999, p. 64). Del mismo modo, los años sesenta estarán marcados «por una crisis o pausa en el auge y renovación de las hermandades y cofradías de Semana Santa a la que se llega por diferentes causas», llegando incluso a tener que organizarse una cuestación pública para recaudar fondos para poder sufragar los gastos de estas hermandades y cofradías (Sánchez, 1999, pp. 115-116).

PEDRO GÁMEZ LASERNA (1907-1987) Y LA FUGA EN LA MARCHA DE PROCESIÓN
PARA BANDA DE MÚSICA

No obstante, en esta etapa, y gracias a su implicación con el tejido cofrade sevillano, Gámez Laserna aumentó su reconocimiento público.

Enviudó joven y esto afectó a sus composiciones, aunque se vio apoyado por su familia y por el público sevillano, recibiendo numerosos homenajes, tanto en Sevilla, como en su pueblo natal (Del Castillo, 2016, pp. 18-19).

Muere el 25 de diciembre de 1987 en la ciudad de Sevilla (Carmona, 1993, p. 184) y, en su funeral, celebrado en la Basílica de la Macarena el día 26 de diciembre, sus amigos y la ciudad de Sevilla le rindieron un emotivo homenaje mientras sonaba su célebre composición *Pasa la Virgen Macarena* interpretada por la Banda del Regimiento Soria N° 9 (Del Castillo, 2016, p. 18).

En cuanto a sus obras, además del amplio listado de marchas procesionales y las ya citadas en el presente texto, Gámez Laserna cuenta con composiciones sinfónicas tales como *Impresiones Cordobesas* (1941) o *Estampas de nuestra Andalucía* (1970-72); marchas como *Trompetas Imperiales* (s.f.) o *Lepanto n° 5* (s.f.), canciones ligeras como *Sevilla yo te canto* (1961) y *Estrellita graciosa* (1961), música sacra, himnos como *Córdoba Deportiva* (1965), o pasodobles (Del Castillo, 2016, pp. 19-32).

Dentro de su catálogo cofrade, a continuación analizaremos dos composiciones que incluyen elementos fugados en su estructura y que constituyen un verdadero ejemplo de la genialidad del autor en este procedimiento compositivo y su inclusión en composiciones cofrades.

3. *NUESTRA SEÑORA DEL SOCORRO* (1964): UNA FUGA EN UNA MARCHA DE PROCESIÓN PARA BANDA DE MÚSICA

Si entendemos la forma musical como “la manera en que está construida una obra formando un todo completo», también debemos constatar que la «estructura es el agrupamiento de diversas partes con vistas a constituir un todo” (De Pedro, 2013, p. 36). En nuestro caso, cada una de las partes constituyen la forma que proyecta una marcha de procesión para banda de música. Una o varias de estas partes, en los ejemplos que estudiaremos, están conformadas por una fuga.

Una fuga es una composición musical contrapuntística a dos, tres, cuatro o más voces; basada en la imitación, caracterizada por un monotematismo constituido por un único tema llamado “motivo” o “sujeto” al que pueden acompañar uno o más temas denominados “contrasujeto” o “contramotivo”. Como composición consta de tres secciones fundamentales: exposición, desarrollo y estrechos. En la exposición se presentan los elementos temáticos, durante el desarrollo se produce una elaboración de los materiales presentados en la exposición, de forma total o parcial, e intercalados por divertimentos; y en los estrechos se presenta el motivo en el tono principal con mayor proximidad que en la sección anterior. La fuga puede ser vocal, instrumental o mixta y se denomina simple, doble, triple o cuádruple dependiendo del número de sujetos que posea (De Pedro, 2013,

pp. 108-109). Se trata, por tanto, de una forma imitativa que está presente en la música instrumental desde el siglo XVI (Llaçer Plá, 2001, p. 49).

A pesar de considerarse una forma eminentemente instrumental, es raro encontrar este tipo de proceso compositivo formal en la marcha de procesión para banda de música. Si bien en el primer apartado veíamos algunas variantes surgidas en torno a la forma para una marcha de procesión, la fuga no es un ejemplo muy extendido en este tipo de composiciones. No obstante, las composiciones que nos disponemos a analizar de Gámez Laserna no son las únicas del género. José Alberó Francés, exdirector de las bandas municipales de música de Badajoz y Sevilla, compone en 1983 una marcha con este procedimiento denominada *Pasión*. También podemos citar el ejemplo de *Cristo del Cachorro* (1956) de Germán Álvarez Beigbeder (1882-1968) (Gutiérrez Juan, 2009, pp. 290-292).

Si bien la fuga se considera una composición en un solo movimiento y en estilo polifónico (Gutiérrez Juan, 2009, p. 289), lo que analizaremos a continuación es la utilización de este procedimiento compositivo para construir una parte de una composición en concreto.

3.1. PRIMERA APROXIMACIÓN A LA FUGA EN UNA MARCHA PROCESIONAL DE PEDRO GÁMEZ LASERNA: *SAETA CORDOBESA* (1949)

Gámez Laserna hace una primera aproximación a la introducción de la fuga en una marcha procesional con anterioridad a la que nos ocupa principalmente. En efecto, el maestro jiennense experimenta con esta fórmula, o más bien con pasajes fugados, años antes en la composición *Saeta Cordobesa* (1949), quizás su primera composición cofrade de relevancia.

Dedicada al Santísimo Cristo de la Buena Muerte de Córdoba (Fig. 4), Gámez Laserna inicia la composición con un tema de cinco compases en Do menor encomendado a la sección grave de la banda —bajos, bombardinos y saxo barítono—, a la que responde una segunda voz en el quinto y cuarto grado, formada por clarinetes segundos, saxos altos y saxos tenores (Fig. 5).

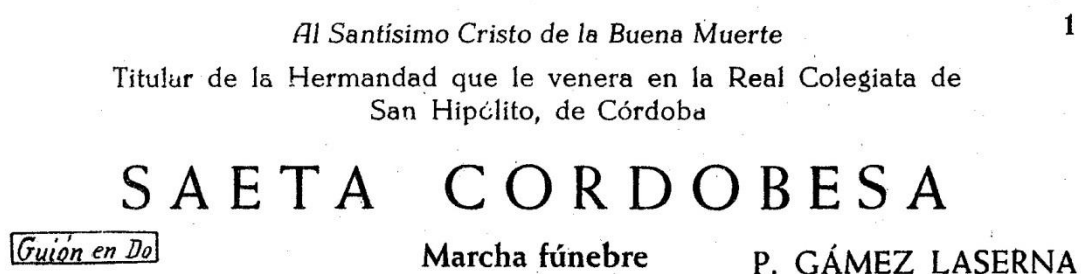


Fig. 4: Encabezado y título de *Saeta Cordobesa* (1949) de Pedro Gámez Laserna.
(Fuente: Edición del autor).

PEDRO GÁMEZ LASERNA (1907-1987) Y LA FUGA EN LA MARCHA DE PROCESIÓN
PARA BANDA DE MÚSICA



Fig. 5: Sujeto y respuesta de la introducción de *Saeta Cordobesa* (1949) de Pedro Gámez Laserna.
(Fuente: edición propia a partir de la partitura editada del autor).

Este elemento temático será, además, germen de la melodía para el tema A, tal y como ocurrirá en la siguiente composición a tener en cuenta. La sección introductoria de *Saeta Cordobesa* desarrolla este pequeño elemento fugado con otras aportaciones de la madera y del resto de la instrumentación en un verdadero entramado contrapuntístico (Fig. 6).

Fig. 6: Introducción con desarrollo fugado y contrapuntístico de *Saeta Cordobesa* (1949).
de Pedro Gámez Laserna (Fuente: partitura editada del autor).

Pero, sin duda, donde mayor importancia cobra el elemento fugado en esta composición lo encontramos en el número tres de ensayo, donde el maestro jiennense despliega la cabeza del motivo de la introducción y del tema A en diferentes intervenciones y en diferentes tonalidades, lo que podríamos denominar el “estrecho” de la estructura fugada. Estas secciones de la fuga son habituales y se caracterizan por la entrada del motivo

principal de forma recurrente sin que haya concluido la entrada anterior. De esta forma, el tiempo de exposición del motivo se acorta, se “estrecha”, y solo escuchamos el inicio del motivo antecedente (Gutiérrez Juan, 2009, p. 473) (Fig. 7).



Fig. 7: Estrecho de *Saeta Cordobesa* (1949) de Pedro Gámez Laserna.
(Fuente: Elaboración propia a partir de la partitura editada del autor).

En la imagen observamos cómo, conforme avanza el estrecho, el motivo inicial se acorta y se sucede su aparición cada vez más rápido. Del mismo modo, a partir de la tercera intervención del motivo (color naranja), este se modifica en su parte final y cambia de instrumentación. Además, el motivo aparece constantemente con otras líneas melódicas propias de la textura contrapuntística, es decir, con independencia rítmica y melódica de las distintas voces (Larue, 1989, p. 20). También observamos el motivo en diferentes tonalidades, aunque inicialmente mantiene la tonalidad de Do menor del principio.

PEDRO GÁMEZ LASERNA (1907-1987) Y LA FUGA EN LA MARCHA DE PROCESIÓN
PARA BANDA DE MÚSICA



Fig. 8: Entrega de la partitura de *Saeta Cordobesa* (1949) de Pedro Gámez Laserna a Enrique Luque de la Hermandad del Cristo de la Buena Muerte de Córdoba.
(Fuente: *El Día de Córdoba*, 12 de marzo de 2023).

3.2. LA APORTACIÓN DEFINITIVA: *NUESTRA SEÑORA DEL SOCORRO* (1964)

Cuando Gámez Laserna llega a Sevilla para hacerse cargo de la dirección de la música de Soria 9 en 1957, ya contaba con experiencia en la marcha procesional, encontrándonos en su catálogo con títulos como *Cristo de la Misericordia* (1935), *Santísimo Cristo de la Caridad* (1941), *Salve Regina Martyrum* (1952) y la ya vista *Saeta Cordobesa* (1949). Gámez Laserna mantuvo “un permanente y fructífero contacto con las cofradías de Sevilla” (Castroviejo, 2016, p. 297) desde su llegada a la ciudad. Fruto de ese contacto surgió su primera composición musical para la Semana Santa sevillana, *Victoria y Paz* (1958), en colaboración con Juan Antonio Sánchez Sellés (1924-1999) (Castroviejo, 2016, p. 297).

Al año siguiente, ya establecido plenamente en Sevilla, el músico jiennense firma la que, sin duda, es su marcha más conocida y afamada, *Pasa la Virgen Macarena* (1959), una de esas composiciones que están cerca de representar imágenes vividas durante la *Madrugá* sevillana (Galiano, 2018, p. 302). En palabras de Carmona: “airosa y rítmica página musical del estilo creado por Manuel López Farfán, volcó en ella la emoción que experimentó al ver por vez primera el celestial rostro de la Macarena” (Carmona, 1993, p. 185).

La Primitiva Archicofradía y Pontificia y Real Hermandad de Nazarenos de la Sagrada Entrada de Jerusalén, Santísimo Cristo del Amor, Nuestra Señora del Socorro y Santiago Apóstol es el fruto de la unión en 1618 de la hermandad de la Entrada en Jerusalén, fundada por el gremio de medidores de la Alhóndiga en 1587 en la Iglesia de los Terceros; y la del “Amor y Socorro”, fundada en 1508 en la Iglesia de Santiago. Durante la Guerra de Independencia se trasladan a la Iglesia de San Miguel. En 1905 se reorganizan en San Pedro, para residir finalmente en su sede actual, la Iglesia Colegial del Divino Salvador. La imagen del portentoso crucificado fue tallada por Juan de Mesa (1583-1627) entre 1616 y 1620 (Gutiérrez y Montero, 1996, p. 158). La talla de vestir de Nuestra Señora del Socorro, si bien inicialmente parece que se encargó al mismo escultor, hay autores que difieren y consideran que de dicho encargo surgió otra talla y, por tanto, la presente se

estima como anónima decimonónica o, incluso, hay quien la atribuye a Gabriel de Astorga (1804-1895) (González, 1999, p. 146).

Nuestra Señora del Socorro se estrena en la Semana Santa de 1964, aunque se escribe en febrero de 1962 (Anexo 1), cuando la banda de Soria N° 9 venía acompañando musicalmente al paso desde 1943 (Castroviejo, 2016, p. 33), bajo la dirección de Gámez Laserna. Sin embargo, la composición no tuvo la repercusión de otras marchas procesionales de su catálogo, en parte porque, en 1968, Soria 9 dejó de acompañar a la Virgen del Socorro. También hubo un contratiempo con la partitura cuando esta se extravió y Gámez Laserna tuvo que reconstruirla años más tarde (Castroviejo, 2016, pp. 339-340).

La composición sigue el esquema básico de una marcha de procesión para banda de música con algunas modificaciones. Cuenta con una larga introducción de dieciséis compases donde se desarrolla el apartado fugado, un tema A de dieciséis compases seguido de una larga transición modulante de treinta compases. A continuación se desarrolla el tema B con dieciséis compases y un enlace hacia el trío de cuatro compases. El trío consta de treinta y dos compases, el doble de longitud que los dos temas precedentes.

Visualmente, la estructura formal de la composición quedaría de la siguiente forma:

Introducción	Tema A	Transición	Tema B	Enlace	Trío
16 c.	16 c.	30 c.	16 c.	4 c.	32 c.
Fuga		modulante		modulante	
Fa menor			Do Mayor		La b M

Tabla 1: Estructura formal de *Nuestra Señora del Socorro* (1964) de Pedro Gámez Laserna.

Incluye esquema armónico (Fuente: Elaboración propia).

Armónicamente, la partitura se articula en torno a Fa menor en la introducción y tema A, modulando hacia Do Mayor en el tema B durante la larga transición intermedia. El trío se encuentra armonizado en La b Mayor, tras una modulación directa, es decir, sin preparación previa (Herrera, 2009b, p. 35). Finaliza la composición con una cadencia perfecta o auténtica, esto es, reposo en el acorde de tónica (I) después del acorde de dominante (V) (Herrera, 2009a, p. 76).

La partitura original que obra en el archivo de la hermandad cuenta con la siguiente instrumentación: flautas (1ª y 2ª), oboes (1º y 2º), requinto en mi bemol, clarinetes (Principal, 1º, 2º y 3º), saxos altos 1º y 2º y tenores 1º y 2º, saxo barítono, fliscornos 1º y 2º, trompas (1ª y 2ª en mi bemol), trompetas 1º y 2º, trombones 1º, 2º y 3º; bombardinos 1º y 2º en do, bajo, bombo y redoblante (Gutiérrez y Montero, 1996, p. 163).

La sección fugada se corresponde con la larga introducción, siendo los elementos temáticos que componen el sujeto motivo de transformación y reciclaje en las distintas secciones posteriores de la composición. El ejemplo ante el que nos encontramos consiste en una fuga a cuatro voces que se distribuye por la instrumentación de forma rica y variada.

PEDRO GÁMEZ LASERNA (1907-1987) Y LA FUGA EN LA MARCHA DE PROCESIÓN
PARA BANDA DE MÚSICA

El sujeto, esto es, la idea musical en que se basa y da comienzo una fuga (Zamacois, 1959, p. 59); consta de cuatro compases, en matiz *mezzoforte* y con reguladores de expresión abriendo y cerrando, un pequeño *sforzando* (De Pedro, 2014, pp. 155-160), en fa menor, utilizando la escala menor armónica y dórica¹; con un ámbito que supera ligeramente la octava, algunas apoyaturas cromáticas y floreos superiores e inferiores y está encomendado a la sección de viento madera: oboe, clarinetes y saxos altos (Fig. 9).



Fig. 9: Detalle del sujeto de la fuga en la introducción de *Nuestra Señora del Socorro* (1964) de Pedro Gámez Laserna. (Fuente: Elaboración propia a partir de la partitura editada del autor).

A continuación, mientras la voz inicial prosigue con el trabajo contrapuntístico, se sucede la entrada² de la respuesta, o dicho de otro modo, la imitación rigurosa del sujeto en el quinto grado de la tonalidad. Sin embargo, en ocasiones, la imitación se produce en el cuarto grado, denominándose este fragmento “mutación”, y la respuesta, “tonal” (Zamacois, 1959, pp. 59-60). En el caso que nos ocupa, la respuesta tonal a este sujeto presenta una mutación a partir del segundo compás. Este fragmento está instrumentado para clarinetes segundos y terceros, saxos altos y saxos tenores. Mientras se sucede la entrada de la segunda voz, la primera continúa con el trabajo contrapuntístico en una melodía que llega al ámbito de sexta, en matiz *forte* y una figuración más variada (Fig. 10).



Fig. 10: Detalle de la respuesta (pentagrama inferior) de la fuga en la introducción de *Nuestra Señora del Socorro* (1964) de Pedro Gámez Laserna. (Fuente: Elaboración propia a partir de la partitura editada del autor).

La entrada de la tercera voz, en este caso con el sujeto, se produce en el bombardino y los saxos tenores, mientras la voz primera continúa con un nuevo fragmento melódico que amplía su ámbito y la segunda voz recupera la segunda frase tras el motivo principal (Fig. 11).

¹ La escala menor armónica presenta el séptimo grado de la escala alterado ascendentemente, mientras que la escala menor dórica presenta el sexto grado de la escala alterado. Véase: De Pedro, 2014, pp. 127-128.

² Denominamos entrada a cada una de las intervenciones del sujeto o la respuesta en una fuga. Véase: Zamacois, 1959, p. 64.

JOSÉ LUIS DE LA TORRE CASTELLANO



Fig. 11: Detalle de la segunda entrada del sujeto (pentagrama inferior) de la fuga en la introducción de *Nuestra Señora del Socorro* (1964) de Pedro Gámez Laserna.
(Fuente: Elaboración propia a partir de la partitura editada del autor).

Para finalizar, la entrada de la cuarta y última voz se produce en la sección grave de la banda, es decir, el bombardino, la tuba y el saxo barítono. Se trata, de nuevo, de una respuesta tonal que culmina la sección introductoria y la fuga que en esta tiene lugar (Fig. 12).



Fig. 12: Detalle de la entrada de la segunda respuesta (pentagrama inferior) de la fuga en la introducción de *Nuestra Señora del Socorro* (1964) de Pedro Gámez Laserna.
(Fuente: Elaboración propia a partir de la partitura editada del autor).

Como observamos, Gámez Laserna realiza un trabajo contrapuntístico interesante en esta introducción con un proceso fugado a cuatro voces en dieciséis compases. Divide cada una de las voces en diferentes agrupaciones instrumentales dentro de la plantilla bandística y culmina el fragmento con unos breves compases rítmicos en figuración de negras, que sirven de enlace hacia el tema A, encomendados a la parte grave de la formación. La fuga en su conjunto queda ilustrada en el Anexo 2.

Una vez concluidos estos compases de enlace, se sucede el tema A. En este caso, Gámez Laserna reutiliza material de esta introducción y del sujeto de la fuga para articular el material melódico de esta sección. En concreto, hace uso de la cabeza del sujeto para, posteriormente, desarrollar el elemento temático en toda la sección. Presenta, asimismo, características muy parecidas al sujeto: misma tonalidad, elementos dinámicos parecidos, etc., aunque variando el ámbito, que se amplía hasta poco más de la octava, y, por supuesto,

PEDRO GÁMEZ LASERNA (1907-1987) Y LA FUGA EN LA MARCHA DE PROCESIÓN
PARA BANDA DE MÚSICA

la resolución del tema (Fig. 13). Esta melodía está instrumentada para oboe, clarinetes principal y primero y saxo alto primero. La sección grave de la banda realiza tareas rítmicas y armónicas, mientras que clarinetes segundos y terceros, saxo alto segundo y saxos tenores llevan a cabo tareas contrapuntísticas o de contracanto, entendido este como una melodía paralela en respuesta a la principal (De la Torre, 2018, p. 66), en una textura que puede seguir considerándose contrapuntística.



Fig. 13: Detalle la melodía del Tema A sobre motivos del sujeto de la fuga de *Nuestra Señora del Socorro* (1964) de Pedro Gámez Laserna.
(Fuente: Elaboración propia a partir de la partitura editada del autor).

La larga transición modulante de treinta compases que nos conduce del tema A, en fa menor, al tema B, en Do Mayor, también contiene pequeños motivos derivados directamente de los elementos melódicos de la fuga de la introducción. Si Gámez Laserna utilizaba la cabeza del sujeto para el tema A, en este caso, hará uso de la cola del mismo y de algunas partes centrales. En concreto, entre los fragmentos fanfárricos donde predomina el viento metal, las intervenciones de la madera, en matiz *piano*, desarrollan una pequeña respuesta melódica en la primera intervención que hace referencia al último compás y medio del sujeto de la fuga. La segunda intervención en la madera, tras la fanfarria del viento metal, hace uso también de la cola del sujeto, pero en este caso, de forma invertida. El tercer compás del sujeto se invierte, de tal modo que, las dos primeras partes del compás ahora aparecen después que las dos segundas partes del mismo compás (Fig. 14).

JOSÉ LUIS DE LA TORRE CASTELLANO



Fig. 14: Detalle las intervenciones del viento madera en la transición del Tema A al Tema B (dos pentagramas superiores) sobre motivos del sujeto de la fuga (pentagrama inferior) de *Nuestra Señora del Socorro* (1964) de Pedro Gámez Laserna. (Fuente: Elaboración propia a partir de la partitura editada del autor).

Las dos últimas intervenciones de esta transición por parte del viento madera van perdiendo la relación con el sujeto de la fuga, aunque aún presentan algunas reminiscencias, sobre todo en lo que a floreos y elementos del contrapunto se refiere (Fig. 15). En este caso, los floreos son superiores en lugar de inferiores y el material del sujeto se encuentra cada vez más elaborado y alejado del original.



Fig. 15: Detalle de las intervenciones del viento madera la final de la transición del Tema A al Tema B (pentagrama superior) sobre motivos del sujeto de la fuga (pentagrama inferior) de *Nuestra Señora del Socorro* (1964) de Pedro Gámez Laserna. (Fuente: Elaboración propia a partir de la partitura editada del autor).

Por último, en el tema B, la melodía del viento madera también recuerda levemente con algunos motivos melódicos a la fuga inicial. Del mismo modo, en el trío, en la respuesta del viento madera a la melodía principal, lo que podríamos denominar el contrapunto de la sección, observamos pequeñas células melódicas y rítmicas derivadas del sujeto, aunque muy modificadas (Fig. 16). De este modo, en la composición que nos ocupa, conforme nos alejamos de la introducción y de la entrada del sujeto, la elaboración del material melódico es cada vez más intensa y va perdiendo su sentido inicial para modificarse en las diferentes secciones y perder su relación definitiva con el inicio, aunque confiriéndole gran unidad a la composición por su dependencia con el inicio y con la fuga introductoria.

PEDRO GÁMEZ LASERNA (1907-1987) Y LA FUGA EN LA MARCHA DE PROCESIÓN
PARA BANDA DE MÚSICA



Fig. 16: Detalle las intervenciones del viento madera en el Tema B (pentagrama superior a la izquierda) y en el trío (pentagrama superior a la derecha) sobre motivos del sujeto de la fuga (pentagrama inferior) de *Nuestra Señora del Socorro* (1964) de Pedro Gámez Laserna.
(Fuente: Elaboración propia a partir de la partitura editada del autor).

Gámez Laserna hace un verdadero trabajo contrapuntístico y de reelaboración temática a lo largo de toda la composición, de tal forma que, desde que aparece el sujeto de la fuga en la introducción, hasta que culmina la marcha de procesión, hace uso de elementos melódicos y rítmicos reelaborados en las distintas secciones, confiriéndole así gran cohesión a la composición. Los elementos melódicos se van distanciando del sujeto conforme avanza la marcha de procesión hasta ser casi imperceptibles al final de la misma.

Por último, *Nuestra Señora del Socorro* ha sido incluida en trabajos discográficos en dos ocasiones por la Banda de Música “María Santísima de la Victoria” (Las Cigarreras) de Sevilla. Dicha formación viene acompañando al paso de palio de la Hermandad del Amor de la capital hispalense desde el año 2000 de forma ininterrumpida (Castroviejo, 2016, p. 33). Ambas grabaciones datan del año 2000, cuando la formación sevillana publica su primer trabajo bajo el título *Las Cigarreras* (Fig. 17). Del mismo año, encontramos una ampliación del primer trabajo con la adición de dos marchas procesionales de la Semana Santa de Cuenca, en este caso, bajo el título *Marchas Procesionales (Semana Santa de Cuenca)*³.

³ Patrimonio Musical. «Nuestra Señora del Socorro» [en línea]. Recuperado de <http://www.patrimonio-musical.com/bd-marcha-16> [Consulta: 20/08/2023].

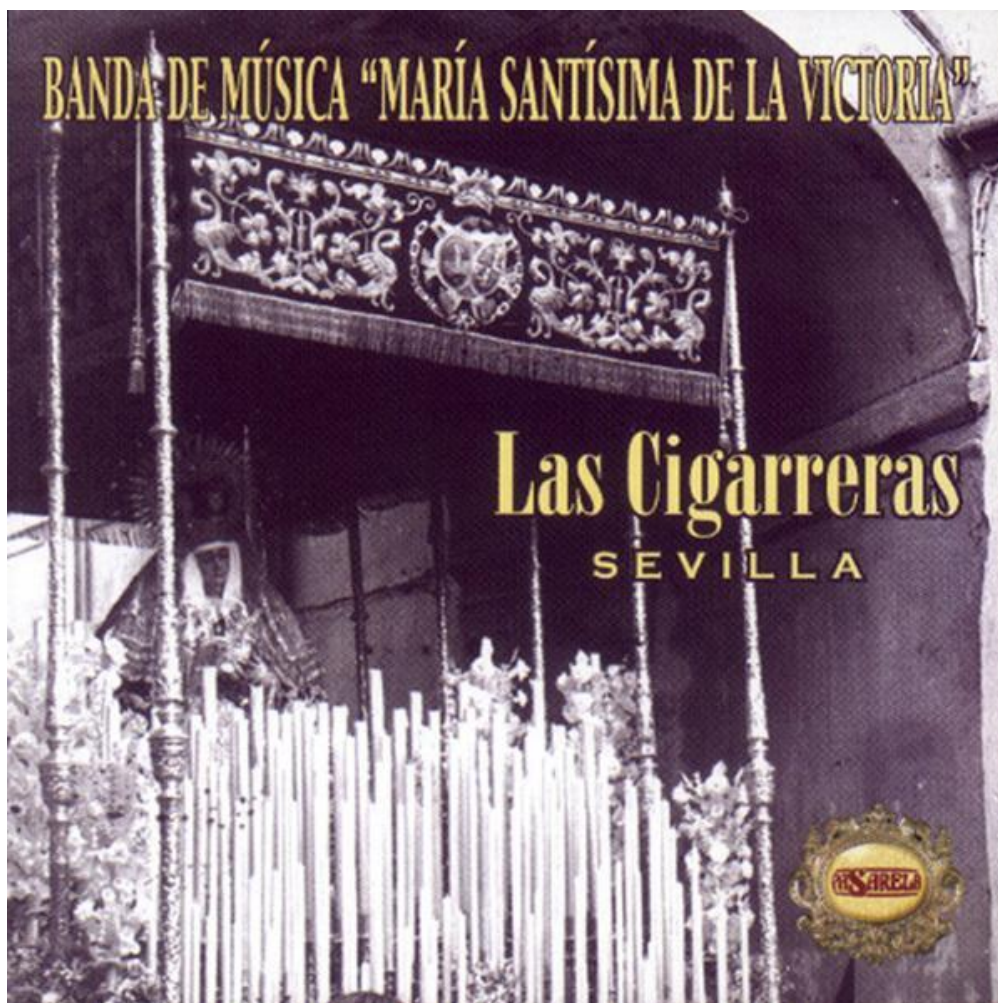


Fig. 17: Portada del trabajo discográfico titulado *Las Cigarreras* de la Banda de Música “María Santísima de la Victoria” (Las Cigarreras) de Sevilla, donde se incluye *Nuestra Señora del Socorro* (1964) de Pedro Gámez Laserna. (Fuente: Patrimonio Musical).

4. CONCLUSIONES

En conclusión, el orden de los distintos elementos que componen una obra musical da lugar a la forma de la propia composición, el medio para que el autor comunique el discurso musical al oyente. En este sentido, el establecimiento de la forma de una marcha de procesión para banda de música hunde sus raíces en el último tercio del siglo XIX, con la figura de José Gabaldá como principal impulsor. No obstante, será Manuel López Farfán, con composiciones como *La Estrella Sublime* en 1925, el que sentaría definitivamente las bases para la estandarización de la forma de una marcha de procesión para banda de música. Una estructura muy concreta que, más tarde, sus sucesores al frente de la banda de música del Regimiento Soria Nº 9 de Sevilla, Más Quiles, Gámez Laserna, Morales o Moreno seguirían aunque con variaciones personales.

PEDRO GÁMEZ LASERNA (1907-1987) Y LA FUGA EN LA MARCHA DE PROCESIÓN
PARA BANDA DE MÚSICA

Sin embargo, a mediados del siglo XX, surgen otra serie de compositores que se alejan de este modelo y utilizan otras formas para construir este tipo de composiciones. La forma *lied*, con Luis Lerate o Álvarez-Beigbeder; el *rondó*, con Antonio Pantión o Manuel Borrego; o la fuga, con Gámez Laserna o Alberó, son formas o procesos compositivos que se utilizan en las marchas de procesión para banda de música.

Esta investigación se ha basado en la obra procesional de Gámez Laserna, sin duda, el compositor que mejor hizo uso de la fuga en una marcha procesional. El jiennense Gámez Laserna nace en Jódar y, después de una infancia complicada, marcha a Córdoba, donde comenzará su carrera musical profesional. El contacto con la Banda de Música Municipal de Madrid y su director Martín Domingo, le ayudan a trasladarse a Madrid donde, además de ampliar y culminar sus estudios musicales, ingresa en el cuerpo de directores militares. Tras su primer destino en Córdoba, en 1957 recaba en Sevilla para dirigir la música del Regimiento Soria N° 9, integrándose de lleno en el mundo cofrade sevillano. Fruto de esa integración, nacen diferentes composiciones cofrades para las hermandades sevillanas, lo que además, le hace aumentar su reconocimiento público.

De entre estas composiciones, nos hemos ocupado de *Nuestra Señora del Socorro*, compuesta en 1962 y estrenada en 1964, dedicada a la titular homónima de la Hermandad del Amor sevillana, y cuyas partituras terminaron perdidas, lo que obligó al compositor a reescribirla años después. Esta marcha de procesión se estructura a partir de una fuga en la introducción que termina por articular toda la composición. Sin embargo, Gámez Laserna hace un intento inicial con este procedimiento compositivo en *Saeta Cordobesa* (1949), cuya introducción contiene una pequeña fuga a dos voces. Además, una de las transiciones de esta composición incluye un estrecho con el sujeto de esta fuga inicial. Con esta credencial, el maestro jiennense emprende la composición de *Ntra. Sra. del Socorro* con una fuga a cuatro voces en la introducción.

El sujeto, que consta de cuatro compases en fa menor, será determinante para el resto de la composición, utilizándose la cabeza y la cola del mismo como elemento melódico del tema A y como elemento motivico en el resto de secciones. Sin embargo, conforme nos alejamos de la introducción, la relación con el sujeto o el elemento melódico inicial se va perdiendo. La respuesta, mutada, aparece inicialmente en el quinto grado, para, posteriormente, mutar al cuarto grado.

El autor juega con la instrumentación para las distintas entradas de las voces en la fuga donde, además, utiliza diferentes recursos musicales como la agógica, dinámicas y notas de adorno para enfatizar el recurso melódico. En el resto de secciones, casi siempre, la relación con el sujeto en distintos motivos melódicos tiene lugar en el viento madera. Las últimas alusiones, ya muy modificadas y alejadas de la introducción, se producen en el contrapunto del trío, en el viento madera. Por otra parte, la composición ha contado con cierta visibilidad social, pues ha sido grabada por la Banda de Música “María Santísima de la Victoria” (Las Cigarreras) de Sevilla para dos trabajos discográficos en el año 2000, bajo el sello discográfico “Pasarela”.

JOSÉ LUIS DE LA TORRE CASTELLANO

En definitiva, nos hemos acercado a un extraordinario ejemplo de la utilización de una fuga para la construcción estructural de una marcha de procesión para banda de música. El modelo propuesto por Pedro Gámez Laserna es paradigmático y único en este tipo de composiciones y constituye la culminación de un amplio proceso formativo y de conocimiento del procedimiento fugado y contrapuntístico que el autor experimenta desde su llegada a Madrid de la mano de Martín Domingo.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala Herrera, I. M. (2013). *Música y municipio: marco normativo y administrativo de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén* (Tesis Doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- 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.
- Castroviejo López, J. M. y Cansino González, J. I. (2023). *Farfanerías. Vida y obra de Manuel López Farfán*. Sevilla: Consejo de Bandas de Música Procesional de Sevilla.
- De la Torre Castellano, J. L. (2018). Francisco Higuero Rosado (1933-2016): una aproximación a su biografía y a sus marchas de procesión. *Revista Arte y Patrimonio*, (3), pp. 169-189. Recuperado de <<https://revistarteypatrimonio.wordpress.com/numero-3/>> [Consulta: 09/08/2023].
- De la Torre Castellano, J. L. (2019). Pedro Morales Muñoz (1923-2017) y *Esperanza Macarena* (1968), paradigma de un estilo. *Revista Arte y Patrimonio*, (4), pp. 49-72. Recuperado de <<https://revistarteypatrimonio.wordpress.com/numero-4/>> [Consulta: 04/08/2023].
- De la Torre Castellano, J. L. (2020). Luis Lerate Santaella (1910-1994): el *academicismo* en la marcha procesional. *Revista Arte y Patrimonio*, (5), pp. 54-80. Recuperado de <<https://revistarteypatrimonio.wordpress.com/numero-5/>> [Consulta: 05/08/2023].
- De la Torre Castellano, J. L. (2021). Pedro Braña Martínez (1902-1995) y sus marchas de procesión dedicadas a titulares cristíferos de la Semana Santa de Sevilla. *Revista Arte y*

PEDRO GÁMEZ LASERNA (1907-1987) Y LA FUGA EN LA MARCHA DE PROCESIÓN
PARA BANDA DE MÚSICA

Patrimonio, (6), pp. 70-94. Recuperado de
<<https://revistarteypatrimonio.wordpress.com/numero-6/>> [Consulta:
09/08/2023].

De la Torre Castellano, J. L. (2023). Antonio Panti3n P3rez (1898-1974), paradigma del *rond3* en la marcha procesional y nuevos datos biogr3ficos. *Revista Arte y Patrimonio*, (8), pp. 26-47. Recuperado de <<https://revistarteypatrimonio.wordpress.com/no-8-2/>> [Consulta: 19/09/2023].

Del Castillo Mart3nez, C. (2020). El *Capricho* N3 2 para trompa y piano de Pedro G3mez Laserna (1907-1987): una mirada al legado del m3sico galduriense (Trabajo Fin de M3ster). Granada: Universidad Internacional de Andaluc3a, Universidad de Granada y Universidad de Oviedo.

De Pedro, D. (2013). *Manual de Formas Musicales*. Madrid: Real Musical.

De Pedro, D. (2014). *Teor3a Completa de la M3sica*, vol. 1. Madrid: Real Musical.

Fern3ndez de Latorre y Moreno, R. (2014). *Historia de la M3sica Militar de Espa3a*. Madrid: Ministerio de Defensa. Secretar3a General T3cnica.

Galiano D3az, J. C. (2018). Una noche sugerente para la creaci3n musical: la *Madrug3* sevillana y la m3sica procesional. En M. L3pez Fern3ndez (Ed.). *M3sica en Sevilla en el Siglo XX* (pp. 287-306). Granada: Libargo.

Galiano D3az, J. C. (2019). Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898): una revisi3n hist3rica. En N. R3nc3n Rodr3guez y D. Ferreiro Carballo (Eds.). *Bandas de m3sica: contextos interpretativos y repertorios* (pp. 149-171). Granada: Libargo.

Galiano D3az, J. C. (2020). La producci3n para banda de Jos3 Gabald3 y Bel y catalogaci3n de sus marchas f3nebres. En J. Garc3a y R. Morant (Coords.). *M3sica a la llum. Documentaci3 i patrimoni de les bandes de m3sica* (pp. 197-219). Valencia: Institut Valenci3 de Cultura. Generalitat Valenciana.

Gonz3lez G3mez, J. M. (1999). Im3genes de las cofrad3as sevillanas desde el academicismo al expresionismo realista. En L. C. 3lvarez Santalo *et al.* *Las cofrad3as de Sevilla en el siglo de las crisis* (pp. 111-176). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

JOSÉ LUIS DE LA TORRE CASTELLANO

- Gutiérrez Cordero, R. y Montero Muñoz, M. L. (1996). Catálogo de las obras musicales de la Hermandad del Amor. *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, (10), pp. 157-167.
- Gutiérrez Juan, F. J. (2009). *La Forma Marcha*. Sevilla: Álvarez-Beigbéder Editores y Consultores.
- Herrera, E. (2009a). *Teoría musical y armonía moderna*, Vol. 1. Barcelona: Antoni Bosch.
- Herrera, E. (2009b). *Teoría musical y armonía moderna*, Vol. 2. Barcelona: Antoni Bosch.
- Larue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona: Editorial Labor.
- Lendínez Padilla, J. P. (2011). El compositor Pedro Gámez Laserna en Bailén. *Bajo Palio*, (10), pp. 10-14.
- Llaçer Plá, F. (2001). *Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes*. Madrid: Real Musical.
- López Pegalajar, M. (2016). Don Pedro Gámez Laserna, un galduriense por el mundo. *Sumuntán*, (34), pp. 337-348.
- Sánchez Herrero, J. (1999). Las cofradías de Semana Santa de Sevilla entre 1975 y 1990. Su evolución religiosa, benéfica, socio-económica e implicaciones políticas. En L. Álvarez Rey et. al. *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX* (pp. 45-123). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Zamacois, J. (1959). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor.

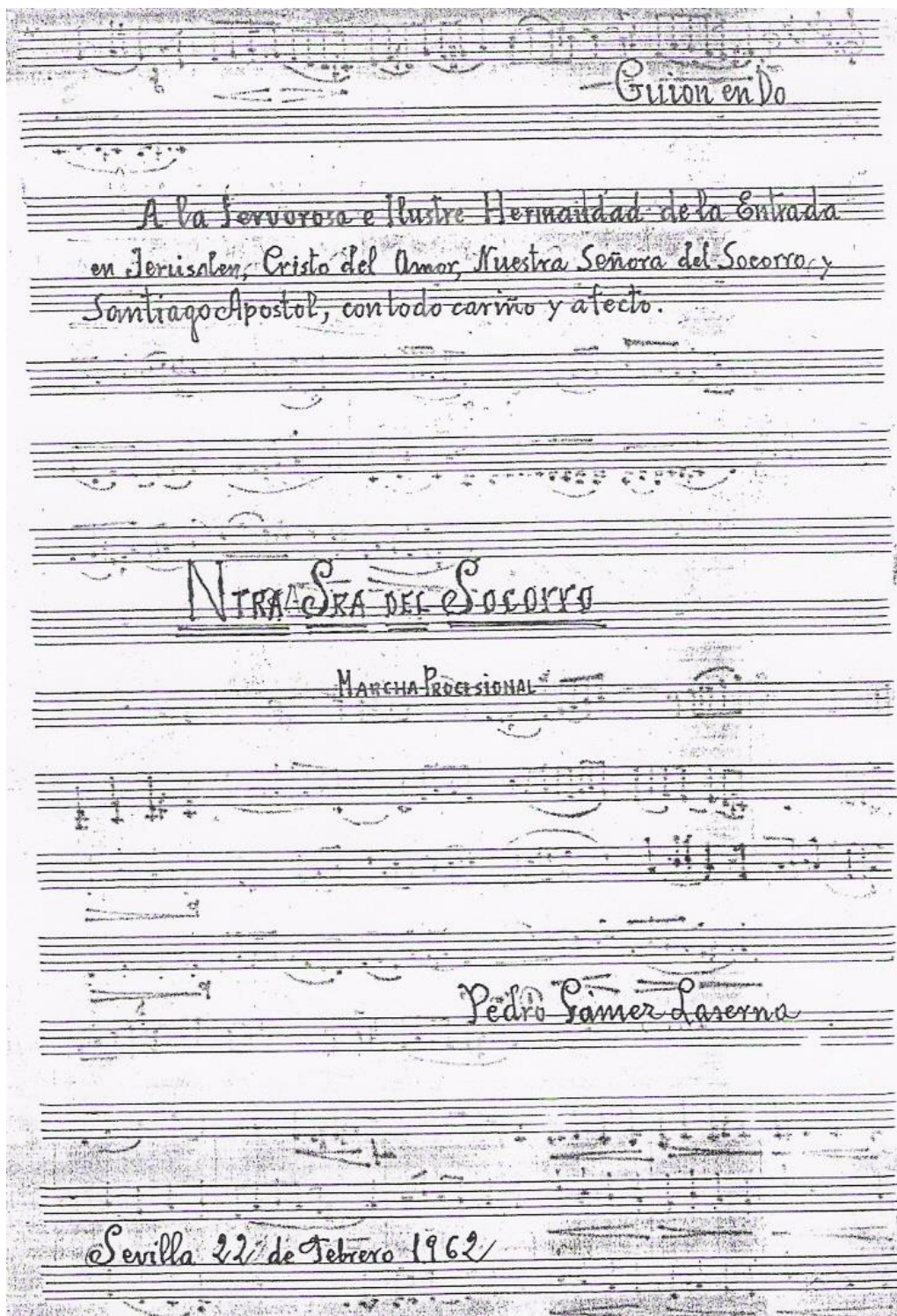
WEBGRAFÍA

- Giménez, S. (12 de marzo de 2023). El legado de Gámez Laserna a Córdoba. *El Día de Córdoba* [en línea]. Recuperado de <<https://shorturl.at/pvwxB>> [Consulta: 18/08/2023].
- Patrimonio Musical. (s.f.). Nuestra Señora del Socorro [en línea]. Recuperado de <<http://www.patrimoniomusical.com/bd-marcha-16>> [Consulta: 20/08/2023].
- R. C. M. (25 de diciembre de 2017). Pedro Gámez Laserna, el compositor que describió con música a las cofradías. *ABC-Sevilla* [en línea]. Recuperado de <<https://shorturl.at/bgkw2>> [Consulta: 17/08/2023].

PEDRO GÁMEZ LASERNA (1907-1987) Y LA FUGA EN LA MARCHA DE PROCESIÓN
PARA BANDA DE MÚSICA

ANEXOS

ANEXO 1: PORTADA DEL MANUSCRITO ORIGINAL DE *NUESTRA SEÑORA DEL SOCORRO* (1964) DE GÁMEZ LASERNA



Anexo 1: Portada del manuscrito de *Nuestra Señora del Socorro* (1964) de Pedro Gámez Laserna.
(Fuente: manuscrito del autor).

JOSÉ LUIS DE LA TORRE CASTELLANO

ANEXO 2: FUGA EN LA INTRODUCCIÓN DE *NUESTRA SEÑORA DEL SOCORRO* (1964) DE GÁMEZ LASERNA

The musical score is presented in four systems. The first system contains four staves, with the first staff (labeled 1) featuring a melody in E-flat major. The second system contains three staves, with the first staff (labeled 1) continuing the melody. The third system contains three staves, with the first staff (labeled 1) continuing the melody. The fourth system contains four staves, with the first staff (labeled 1) continuing the melody. The score includes various dynamics such as *mf*, *sfz*, *f*, and *tr*. The fugue is characterized by its complex rhythmic patterns and the interplay between the different voices.

Anexo 2: Fuga completa en la introducción de *Nuestra Señora del Socorro* (1964) de Pedro Gámez Laserna.

(Fuente: elaboración propia a partir de la partitura editada del autor).

Fecha de recepción: 03/12/2023

Fecha de aceptación: 05/12/2024