



**Marvín Humberto Isaac Chacón Salazar
(Callao, 1988)**



Músico clarinetista. Bachiller en interpretación musical por la Universidad Nacional de Música. Se desenvuelve en diferentes ámbitos de la práctica musical ligados al formato de banda. Integrante de la banda sinfónica de la Universidad Nacional de Música, del Cuarteto Peruano de Clarinetes y de la agrupación musical Los Auténticos del Callao. Investigador de las formas y particularidades de instrumentación en las bandas en contextos tradicionales. Instrumentista invitado en agrupaciones como el Elenco Nacional de Folclore del Ministerio de Cultura, con el que participó en la Feria Internacional del Libro de Bogotá (2014), en el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato (México, 2015) y en el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo (Bogotá, 2018).

Instauración de la marcha procesional en la música de tradición religiosa en la Lima de inicios del siglo xx

The establishment of the processional march
in the music of religious tradition in Lima
at beginning of the 20th century



Marvin Humberto Chacón Salazar



Universidad Nacional de Música

mchs8804@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-9086-3971

Resumen

Este trabajo explora cómo fue la configuración de las características formales e instrumentales del género musical marcha procesional en su proceso de instauración en la tradición musical limeña a inicios del siglo xx. Se contextualiza tal instauración en el marco de la tradición popular religiosa más concurrida de Lima que es la procesión del Señor de los Milagros, en la cual la banda de músicos es un componente social fundamental, cuya continuidad ha generado un importante repertorio, una forma musical propia y un formato instrumental específico, peculiar en la historia de la banda, pasando de esta manera de una concepción militar a una concepción sonora de carácter religioso y procesional. Un abordaje central en este estudio es el reconocimiento de los aportes del músico José Sabas Libornio Ibarra y del compositor Constantino Freyre Arámbulo a su llegada a Lima, y de cómo su labor dio inicio a la creación de obras con características musicales de forma e instrumentación específicas para la función religiosa. En este mismo sentido, se analiza el aporte directo de las bandas oficiales del país a la instauración de esta expresión musical en la tradición religiosa limeña.

Palabras clave

Historia de la música; banda de música; marcha procesional; Lima del siglo xx

Abstract

This work explores how the formal and instrumental characteristics of the processional march in the music genre were configured in its process of establishment in the musical tradition of Lima at the beginning of the 20th century. Such establishment is contextualized within the



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

framework of the most popular religious popular tradition in Lima, which is the procession of the Lord of Miracles, in which the band of musicians is a fundamental social component, whose continuity has generated an important repertoire, a musical form its own and a specific instrumental format, peculiar in the history of the band, thus moving from a military conception to a religious and a processional sound conception. A central approach in this study is the recognition of the contributions of the musician José Sabas Libornio Ibarra and the composer Constantino Freyre Arámbulo upon their arrival in Lima, and how their profession began to create works with musical characteristics of specific form and instruments for religious function. In this same sense, the direct contribution of the country's official bands for establishing this musical expression in Lima's religious tradition is analyzed.

Keywords

History of music; music band; processional march; Lima; 20th century

Recibido: 11/04/21

Aceptado: 24/06/21

Introducción

El presente trabajo nace del interés personal de conocer sobre la marcha procesional en Lima, poniendo especial énfasis en el proceso histórico de su establecimiento como género musical y su instauración como música de tradición popular-religiosa. Para complementar el abordaje histórico, siendo intérprete clarinetista, enfocaré la descripción musical en aspectos de la instrumentación y de la forma musical. Ante la ausencia de información acerca de esta expresión musical, planteo su reconocimiento histórico como una música cuya instauración en Lima ha generado características propias, y que su práctica y continua creación asume funciones de trascendencia social, cultural y artística.

Para el desarrollo de la investigación, me basé tanto en textos de carácter histórico y musicológico como en revistas tipo crónica y otros materiales de información general, entre estos *El Señor de los Milagros: historia, devoción e identidad*, de Armando Sánchez-Málaga, y el artículo «Historia de las bandas de músicos en el Perú», de Miguel Oblitas. Por otra parte, han sido importantes las conversaciones que sostuve con algunos músicos, compositores y arreglistas reconocidos en el ámbito de la música procesional, así como el largo periodo de participación que tengo como instrumentista en este ámbito, lo cual da fundamento al análisis musical.

Haber emprendido esta investigación ha significado para mí una experiencia gratificante, porque he adquirido conocimientos históricos y musicales que podré compartir con compañeros músicos que son partícipes activos y cultores de esta música, y porque a través de este breve análisis musical intento evidenciar, además de su trascendencia social, su sentido propiamente artístico.

1. La banda procesional en la tradición religiosa de Lima

La tradición religiosa en Lima tiene como uno de sus principales pilares a la banda de música, siendo esta un componente importante para el desarrollo de los actos religiosos, pues a través de la musicalización las procesiones se hacen más célebres y espirituales. La instauración del género musical denominado marcha procesional corresponde a este contexto. Es importante conocer la tradición limeña de la procesión del Señor de los Milagros de Lima, así como su espacio musical y su escenario de cambios al generar el paso de una función militar a una función procesional propiamente religiosa. El proceso en el que se configuran los aspectos creativos, formales e instrumentales de esta música es contextualizado en el devenir histórico abordado a continuación.

1.1. La tradición limeña de la procesión del Señor de los Milagros a inicios del siglo xx

Es una de las más populares en el Perú, que llega a congregarse anualmente a miles de fieles. Un antecedente de cómo eran las tradiciones limeñas en el siglo xx, en torno a la práctica religiosa, es la afirmación del historiador Diego Lévano (2017):

La Semana Santa limeña tiene su referente más cercano a la hispana, probablemente a la realizada en Sevilla, pero también con elementos castellanos. En efecto, la puesta en escena de la Semana Santa limeña fue propiciada por las cofradías de la ciudad, que realizaban expendios importantes para sacar las andas procesionales de sus imágenes con el mayor lucimiento posible. (p. 14)

Esto hace referencia a cómo se desenvolvían las tradiciones limeñas de antaño, que tenían notable semejanza a las que se realizaban en España. Lévano (2017) resalta otra referencia histórica sobre la práctica procesional:

El historiador Ismael Portal, limeñista de su época y estudioso de personajes, episodios y tradiciones de la Lima de su tiempo, menciona que las ceremonias que recordaban la pasión y muerte de Cristo eran muy concurridas y celebradas en perfecto orden en el siglo anterior y que en los primeros años del nuevo siglo se mantenía la costumbre de la procesión del Señor de los Milagros. (p. 59)

Otro autor que se refiere a esta práctica es Armando Sánchez-Málaga (2016), quien indica que la procesión del Señor de los Milagros es una tradicional festividad religiosa y popular que congrega a una gran multitud de participantes, entorno a la cual surgen diversas manifestaciones culturales que se remontan a mediados del siglo xviii (p. 257). El autor detalla que uno de los elementos centrales de esta celebración es la música, y advierte que es un aspecto poco tratado por los estudiosos, pese a su imprescindible y trascendental participación en los recorridos procesionales.



Figura 1. Procesión a inicios del siglo xx en Lima, acompañada con banda de músicos.

Fuente: <https://cutt.ly/aEEzJRD>

Desde su primera concreción, en el año 1687, y hasta la actualidad, la procesión del Señor de los Milagros ha sido una tradición vigente entre las generaciones, siendo la más multitudinaria de Lima y del Perú. En sus principios, fue acompañada solo por los fieles católicos, quienes entonaban cantos y rezos y, hacia finales del siglo XIX, ya era acompañada por la Banda del Ejército del Perú con marchas militares y músicas procesionales llegadas de España. En la masificación de esta tradición religiosa y su estrecho vínculo con la música, a inicios del siglo XX, se produce la primera composición musical para esta conformación, dedicada a la procesión del Señor de los Milagros, realizada por el músico José Sabas Libornio Ibarra, a pedido del Gobierno de turno. Se la considera así como la primera marcha procesional compuesta en el país, concebida para el escenario itinerante de una tradición religiosa.

1.2. De banda militar a banda procesional

Según refiere el periodista Manuel Maestro (2008), la intensa relación existente entre la Iglesia y las fuerzas armadas, en el contexto de las procesiones, consolidada durante décadas, ha generado una cultura musical común, de la que son fruto los cánticos religiosos y la música que podemos denominar como «música militar-religiosa, configurada de la mano de compositores procedentes de ambas instituciones» (p. 213). Es decir, que los músicos compartían actividades laborales entre el ámbito militar y el religioso. Al respecto, Lévano (2017) afirma que la presencia gubernamental se hacía cada vez mayor en los actos religiosos mediante la participación musical de sus bandas oficiales:

En la Semana Santa, a la parafernalia religiosa se sumó la del Gobierno, que realizaba formación militar y desfile con música marcial. Seguramente es por estos años que se toma la costumbre de acompañar las procesiones con bandas de guerra o de la Policía Nacional, que hasta hoy acompañan los recorridos procesionales. (p. 60)

De esta manera, el proceso de paso de banda militar a banda procesional se da como consecuencia de la participación de los Gobiernos de diferentes épocas en los actos religiosos populares, comprendiéndose la presencia de las bandas como una forma de homenaje a los santos o imágenes de la tradición religiosa con la ejecución de música de desfile o música marcial, lo cual, con el tiempo, demandaría la realización de composiciones específicas para el espacio religioso, demanda que fue cubierta por los Gobiernos al convocar a músicos o directores de banda para crear repertorios específicos y destinados a brindar gran solemnidad a las procesiones.

Este proceso fue posible porque, según lo refieren Gérard Borrás y Fred Rohner, desde el siglo XIX las bandas no solo difundían a partir del repertorio de música oficial o militar, sino, sobre todo, difundían continuamente el repertorio popular a través de las retretas dominicales (2013, p. 33), actos que consistían en ofrecer un recital no militar y dirigido a la población en general en las plazas principales, en los que se interpretaba diversos géneros musicales.

Si bien en las primeras incursiones de la banda en las procesiones se tocaban marchas militares, o también marchas fúnebres ya consagradas en el ámbito académico, con el transcurso del tiempo y la popularización de las tradiciones religioso-populares, se propició la práctica de marchas procesionales ya conocidas en España. Y más adelante, como un importante indicador de su progresiva instauración, surge la composición de marchas procesionales peruanas con características diferenciadas.

En este proceso creativo, una diferencia sustancial entre marcha militar y marcha procesional radica en la diferencia del *tempo* musical. En la marcha militar el *tempo* es de 100 a 120 pulsos por minuto; mientras que en la marcha procesional es marcadamente más lento hacia 50 a 60, *tempo* que es coherente con el paso calmo en que se transporta el anda de la imagen religiosa y en que se marca el ritmo de avance de una feligresía multitudinaria. Esta diferencia, en el pulso, implica un gran cambio en el carácter general de la música procesional, pasando de ser marcial a ser de carácter calmo y solemne. En el desarrollo compositivo de la marcha procesional limeña, esta característica a su vez incidió en el tratamiento de otros elementos sonoro-musicales, como la generación de estructuras melódicas, la armonización tonal, la producción de sonoridades y timbres y la textura de la instrumentación.

1.3. Establecimiento de un formato para la banda procesional

El formato instrumental de la banda militar, a inicios del siglo XX, fue variado más adelante al configurarse una sonoridad particular para la banda procesional. Los patrones

de ensamble entre instrumentos aerófonos de metal y de madera y los instrumentos membranófonos de marcha, instituidos en la tradición musical militar, fueron heredados a la tradición procesional, sobre los que más adelante se configuraron balances tímbricos distintos, relativos a la cantidad de músicos de la banda procesional, la cual era menor.

En la actualidad, la conformación instrumental de la banda procesional presenta una sonoridad ampliamente diferenciada de la sonoridad militar, ya que existe un balance tímbrico entre la sonoridad de los aerófonos de madera, como el clarinete y el saxofón, y la de los aerófonos de metal, como la trompeta, el trombón, el euponio y la tuba. En este balance, la amplia presencia de la sonoridad de maderas es coherente con el carácter solemne y sentimental de la procesión y con el discurso calmo del *tempo* musical. En su formato actual, la banda procesional está constituida por 18 músicos, número significativamente menor al de la banda militar, siendo su conformación la siguiente:

- ① Set de platillos de golpe, una tarola o redoblante y un bombo
- ② Dos saxofones altos en *mi* bemol, y ocasionalmente un saxofón tenor en *si* bemol
- ③ Dos clarinetes en *si* bemol
- ④ Tres trompetas en *si* bemol
- ⑤ Dos o tres trombones de vara
- ⑥ Dos euponios barítono o bombardinos
- ⑦ Dos tubas o sousafones

Para mantener el sonido balanceado del ensamble instrumental, la banda procesional establece su disposición de desplazamiento, formando un bloque de tres filas, con seis músicos cada una; se inicia con los instrumentos percutidos, seguido de los instrumentos aerófonos, de agudo a grave, y concluye con las tubas. Esta disposición de desplazamiento se mantiene cuando la banda toca en emplazamiento fijo.

Por el funcionamiento itinerante de la banda procesional, el director musical no usa batuta, sino que es, a su vez, un instrumentista. Igualmente, en esta forma de práctica musical, el rol del director es también el de componer piezas o elaborar los arreglos musicales y orientar a los músicos instrumentistas en ciertas consideraciones estilísticas propias de la interpretación del género musical y básicas para el logro del carácter solemne.

Con estas características se conforma la banda procesional como una expresión musical específica de actos religiosos, y su repertorio escrito llega a circular por diversos ámbitos locales. Al estar presente en las celebraciones más importantes de la tradición religiosa limeña, como son la procesión de Semana Santa y la del Señor de los Milagros, su presencia es replicada en otras ciudades importantes del país.

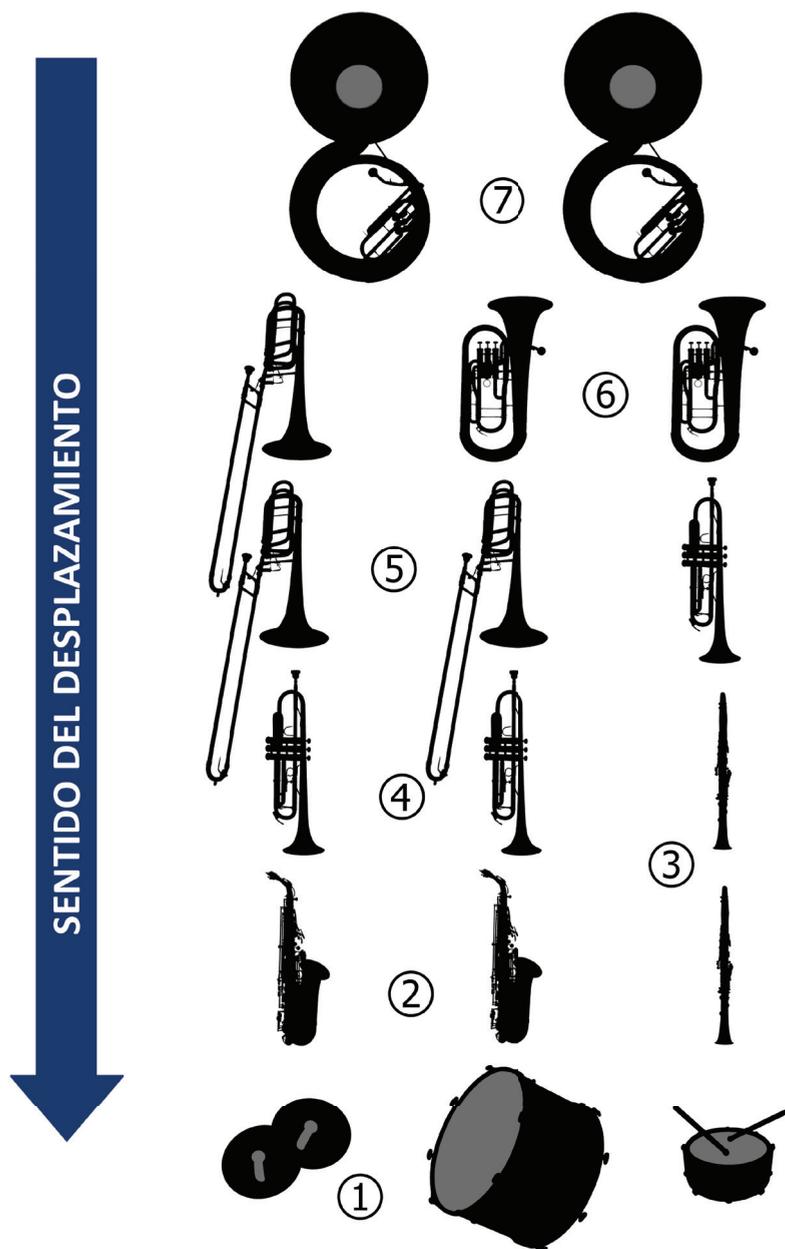


Figura 2. Conformación instrumental de la banda procesional y su disposición de desplazamientos.
Fuente: Elaboración propia. Ilustración: Alexandra Cipriani.

2. La marcha procesional se instaura en Lima

2.1. Llegada de músicos extranjeros y el inicio de la composición

La llegada de músicos extranjeros a Lima fue un factor histórico determinante, ya que estos aportaron significativamente al desarrollo y la práctica de la marcha procesional y, en consecuencia, a la reorganización de las bandas militares limeñas más renombradas. Uno de ellos fue el músico filipino José Sabas Libornio Ibarra, quien llegó a Perú en 1895, contratado por el Gobierno peruano para hacerse cargo de la dirección de la Banda del Ejército Peruano (Sánchez, 2016, p. 263). Otro músico, Constantino Freyre Arámbulo, peruano de nacimiento, cuando retornó de su residencia en Chile, fue el encargado de llevar a cabo la obra iniciada por Sabas Libornio y aportó con la creación de un número importante de marchas procesionales (Hernández, 2020, p. 10).

2.1.1. José Sabas Libornio Ibarra

Llegado a Perú, el músico filipino José Sabas Libornio Ibarra fue contratado por el Gobierno del presidente Nicolás de Piérola para ejercer las funciones de director general de la Banda del Ejército Nacional del Perú, cuya labor desempeñó hasta su fallecimiento en 1915. Sabas Libornio había conducido agrupaciones similares en Manila, capital de Filipinas, así como en Hawái, Estados Unidos. Como instrumentista era un consumado intérprete del saxofón. La llegada de este músico a Lima fue fructífera en tanto que, además de haber compuesto la marcha procesional *Al Señor de los Milagros*, en su rol militar compuso la reconocida obra *Marcha de Banderas*, pieza emblemática de las bandas, que es interpretada en todos los actos de izamiento oficiales del Estado peruano. Respecto a estas composiciones musicales, Armando Sánchez Málaga (2016) indica que:

Sabas Libornio está considerado como el introductor de las marchas procesionales originales en nuestro medio. Compositor prolífico, además de obras de carácter militar y religioso, cultivó una vertiente popular y escribió algunos vales que cautivaron al público de la época. Su legado musical incluye 1165 partituras, que fueron donadas por su hija Alejandrina al entonces Ministerio de Guerra en 1979. (p. 263)

La llegada de José Sabas Libornio Ibarra fue importante para el surgimiento de una forma o variante particular del género marcha procesional en Lima, ya que su composición *Al Señor de los Milagros* se constituyó en un punto de partida estructural y formal para posteriores composiciones de este género. Al haber sido declarada como la marcha oficial de este recorrido procesional, es la obra que año tras año se interpreta por todas las bandas o agrupaciones procesionales en Lima y el interior del Perú.



Figura 3. José Sabas Libornio Ibarra. Músico de la Banda del Ejército Nacional del Perú hacia 1915.

2.1.2. Constantino Freyre Arámbulo

El compositor peruano Constantino Freyre Arámbulo nació en Huaura, provincia de Lima, el 27 de julio de 1888, siendo hijo de Isidoro Freyre y Julia Arámbulo. En 1907, a los dieciocho años, ingresa al ejército como músico de segunda clase en el Batallón de Infantería n.º 5, y al año siguiente fue ascendido a músico de primera clase cuando el director general de las bandas del ejército era José Sabas Libornio Ibarra. Respecto a su carrera musical, desde 1912 continuó en ascenso de rango hasta 1919, siendo nombrado, el 25 de octubre de este año, director general de las bandas del ejército y maestro, contando con treinta años de edad. Después de su retiro oficial del ejército peruano, emprende en 1928 un viaje hacia Chile, donde profundizó sus estudios musicales; y una vez integrado a la vida musical militar, llegó a ser maestro en el Orfeón de Carabineros de Chile. Su capacitación y actividad liderante en Chile propiciaron el desarrollo de su labor, en esta instancia, como compositor. A su retorno al Perú, sus obras alcanzaron trascendencia en el repertorio de las bandas más renombradas, y fundó la Banda de la Guardia Civil en 1943. Respecto a esta banda y el devenir de sus composiciones musicales, J. Hernández (2020) indica que:

La Banda de la Guardia Civil fue una especie de laboratorio a partir del cual se ponía «en vitrina» temas compuestos por Freyre, los cuales eran adquiridos posteriormente por otras bandas de ese entonces. (...) siendo el caso de marchas militares como «Dos de Mayo y Zaramilla» y «Ayacucho», así como marchas regulares como «El Mártir del Gólgota», «Al Señor de los Milagros n.º 16» y «Al Señor de los Milagros n.º 17», obras de la autoría de Freyre que fueron grabadas por la Banda de la Guardia Republicana bajo la dirección del maestro Ferdinando Andolfo Sannicandro, en un claro ejemplo de admiración por estos temas de alta calidad compositiva. (p. 10)

Siendo director musical de la Banda de la Guardia Civil, Freyre compone variadas marchas procesionales destinadas al acompañamiento de la procesión del Señor de los Milagros en Lima, obras que iban alcanzando gran aceptación por parte de fieles e integrantes de la hermandad y con lo cual se consolidaba la instauración del género musical.

La música de Constantino Freyre circuló en numerosas grabaciones discográficas de la reconocida Banda de la Guardia Republicana, la cual era una de las más renombradas en la discografía de la época. Desde el punto de vista compositivo, el aporte de Freyre consiste en haber empleado ritmos irregulares, como tresillos y seisillos dentro del movimiento binario, y desarrollado figuras rítmicas de mayor subdivisión, recursos que en la época captaron la atención de los músicos y directores de banda.



Figura 4. Constantino Freyre Arámbulo, músico fundador de la Banda de la Guardia Civil en 1943. Fuente: Hernández, 2020, p. 10.

2.2. Aportes de las bandas nacionales

La Banda del Ejército Nacional del Perú y la formación de músicos

Según el musicólogo y compositor Miguel Oblitas Bustamante (2020, p. 6), el músico José Sabas Libornio Ibarra ocupó entre 1897 y 1915 el cargo de director general de las Bandas de Músicos del Ejército Peruano y la Armada Nacional. Asimilado con el grado de capitán, en su carrera es ascendido a sargento mayor, siendo entonces encargado de los talleres musicales del cuartel de Santa Catalina, hasta su fallecimiento. Su labor en los talleres fue formar teóricamente a un grupo importante de nuevos directores de banda, quienes a su vez aportaron en el proceso de reorganización de la Banda del Ejército Nacional del Perú. Por otra parte, promovió la contratación de músicos extranjeros especializados para la formación de los músicos de esta institución, con lo cual consiguió incrementar el desarrollo técnico individual de cada instrumentista, y dio paso a que la banda incluyera en su repertorio piezas de diferentes géneros musicales, entre populares y eruditos, más allá del repertorio castrense.

La Banda de la Gendarmería o Banda de la Guardia Republicana y la oficialización

Según Miguel Oblitas (2020, p. 7), en 1906 se organizó en el Cuartel de Santa Ana la Banda de Músicos de la Gendarmería, que contaba con cuarenta músicos seleccionados del ejército. En 1919, se transforma en la Banda de la Guardia Republicana, luego de una reorganización profunda con apoyo de la Misión Francesa. En la década de 1940, esta banda gozaba de consideraciones a nivel artístico e institucional en el ámbito de la música militar peruana; en esta condición, la agrupación recibió el rango de banda oficial del Estado peruano, en lo castrense, y banda oficial de la procesión del Señor de los Milagros, en lo religioso-popular. Según Román Robles (2000, p. 75), estas exitosas consideraciones y el alto prestigio musical de la banda se debieron, además, a que fue una de las primeras en interpretar los instrumentos musicales con una destreza semejante a la alcanzada por las bandas militares europeas.

El impacto de esta banda sería no solo por su conformación instrumental variada y por la organicidad de sus arreglos musicales, sino también por la gran sonoridad que alcanzaba en términos de volumen, por su variado repertorio y por la frecuencia de sus actuaciones. Al respecto, Oblitas (2020) afirma:

La Banda de la Guardia Republicana llegó a contar con 200 músicos en la década del 70, realizando múltiples participaciones oficiales y diplomáticas, desfiles de fiestas patrias, procesiones, conciertos y retretas en la capital y en provincias, además de la temporada taurina en la Plaza de Acho, manteniendo un récord hasta de seis compromisos diarios. El cuaderno de repertorio, que incluía la música académica, popular e himnos nacionales de los países del mundo, superó las tres mil partituras. De igual manera, son importantes las grabaciones de marchas militares, marchas procesionales, música popular peruana, entre otras. (p. 7)

Con estas características, la Banda de la Guardia Republicana era reconocida a nivel nacional como la mejor banda militar peruana y participaba con gran frecuencia en diferentes actos cívicos y religiosos (Oblitas, 2020, p. 7).

La Banda de la Guardia Civil y el prototipo de interpretación

En 1943, se fundó la Escuela de Música y la Banda de la Guardia Civil. Su director fundador fue el capitán Constantino Freyre Arámbulo, quien en su carrera fue ascendido a mayor. Luego ocuparon el cargo el teniente Domingo Rueda Arias, el capitán Armando Guevara Ochoa y el suboficial Manuel Ibazeta Jáuregui (Oblitas, 2020, p. 8). El principal aporte de la Banda de la Guardia Civil radica en que, siendo su director Constantino Freyre uno de los compositores más prolíficos de la época, su forma de interpretar marchas procesionales era ya distintiva y prototípica respecto a la ejecución de los elementos musicales, pues se trataba de obras creadas por su propio director.

2.3. Consolidación de la forma musical marcha procesional

Según Juan Carlos Galiano Díaz (2019, p. 149), la marcha procesional es un género que tuvo sus inicios en Andalucía hacia la segunda mitad del siglo XIX, y que tiene sus raíces tanto

en las marchas fúnebres pertenecientes al repertorio de la música académica como en las marchas fúnebres que se practicaban popularmente en la época.

Por su parte, José Luis de la Torre (2018), en relación con la forma musical de las «marchas de procesión» de mediados del siglo xx en España, indica:

Suelen comenzar con una introducción, con un material nuevo que rara vez se vuelve a retomar, salvo en secciones de transición. Continúan con el denominado tema A o tema principal, primero en matiz piano y luego en forte con el tradicional «contra canto». La melodía suele estar confiada a la madera. A este tema principal le sigue el tema B, más conocido como «fuerte de bajos» o «fuerte de metales», ya que el peso melódico lo lleva la sección grave y de metal de la banda, mientras que la madera realiza labores rítmicas. A continuación, puede suceder que se reexponga el tema A, que tengamos un puente o transición a la nueva sección o que pasemos directamente a la siguiente sección: el trío. Esta constituye una sección propia, generalmente de mayor entidad y extensión, constituida por una frase que se reexpone en forte con el «contra canto». Pueden contener una coda final. (p. 172-173)

Teniendo en cuenta lo dicho por José Luis de la Torre, la forma general de las marchas de procesión corresponde al siguiente planteamiento estructural:



Figura 5. Estructura formal de la marcha procesional. Fuente: De la Torre, 2018. Elaboración propia.

La marcha procesional en nuestro país mantiene la estructura ternaria, integrada por tres temas, A, B y C. La estructura general es tema A, tema B, desarrollo, reexposición del tema A y trío, que en ocasiones puede contar con una introducción y una coda. Con respecto al carácter rítmico, queda comprendido en el compás de 4/4, a un *tempo* lento de paso de procesión que va de 50 a 60 pulsos por minuto.

Esta estructura ternaria la encontramos en marchas procesionales de compositores referentes, como José Sabas Libornio Ibarra y Constantino Freyre Arámbulo y se ha mantenido en la obra de nuevos compositores, como Lázaro Ortiz Guevara, Walter Effio, Sixto Chulli Taboada, Luis Chávez More, Manuel León Alva y Luis Vargas Guevara, entre otros.

La marcha *Al Señor de los Milagros* (ver anexo 1), compuesta por José Sabas Libornio Ibarra, cuenta con una introducción de 8 compases con motivos al unísono, luego en el tema

A la melodía principal está a cargo de las trompetas, y pasando al tema B a cargo de los eufonios y de los trombones, para así, hacia la mitad de esta sección, llegar a un *tutti* y continuar con el liderazgo de instrumentos graves, agrupados en el denominado «fuerte de bajos», que consiste en la ejecución en homofonía de eufonios, trombones, sousafones y tubas. A esta textura se añade el elemento denominado «replique», ejecutado en las trompetas, siendo ya la sección final, llamada trío. La estructura formal es la siguiente:

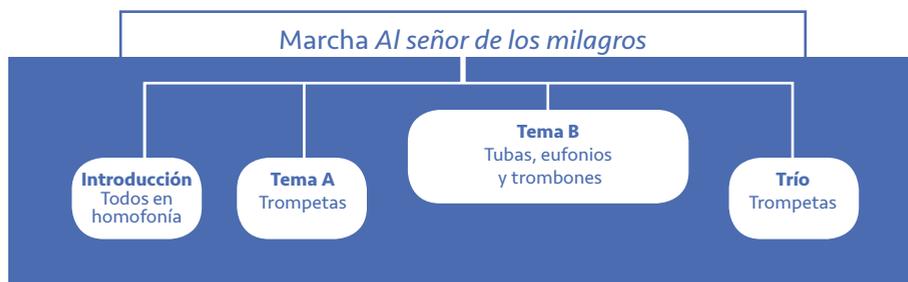


Figura 6. Esquema formal e instrumentación de la marcha *Al Señor de los milagros* de José Sabas Liborio. Fuente: elaboración propia.

La partitura musical muestra la sección B de la marcha. Incluye staves para tres Trompetas (Tpt.), dos Eufonios (Eupn.), tres Trombones (Tbn.) y dos Sousafones (Sousa.). La música está en un sistema de 12 compases, con una repetición de 11 compases. Se observan patrones rítmicos de tresillos y seisillos, y una textura homofónica en los instrumentos graves.

Figura 7. Textura de fuerte de bajos y replique de trompetas en sección B. Fuente: elaboración propia.

De la misma manera podemos apreciar la composición de Constantino Freyre Arámbulo titulada *El mártir del Gólgota* (ver anexo 2). La introducción del tema cuenta con diez compases, donde el eufonio tiene la melodía en los cuatro primeros compases, que dan sensación de una entrada misteriosa, seguido de un *tutti* en el quinto compas, para así pasar al tema A. El liderazgo melódico de esta sección está a cargo de los saxofones, que emplean patrones rítmicos de tresillo y seisillo para luego pasar a un *tutti* que da cierre al tema A. Al iniciar el tema B, el liderazgo melódico pasa a la ejecución de los eufonios y

con acompañamiento o replique de los clarinetes en una especie de contracanto, llegando así el tema C, liderado por el fuerte de bajos, que consiste en una homofonía entre los trombones, eufonios, sousafones y tubas. En esta sección, se mezclan por alternancia o yuxtaposición algunos motivos de los temas A y B, para luego pasar a la sección denominada trío final, en la cual la melodía principal está tradicionalmente a cargo de los eufonios en homofonía con los saxofones, y cuyo liderazgo es acompañado con pequeños fragmentos de replique en los clarinetes, hasta llegar a un *tutti* que cierra la sección. Esta última sección de eufonios y saxofones puede estar ausente en algunas obras.



Figura 8. Estructura formal e instrumentación de *El mártir del Gólgota* de Constantino Freyre Arámbulo. Fuente: elaboración propia.



Figura 9. Textura de liderazgo melódico del eufonio con replique de clarinetes en sección B. Fuente: elaboración propia.

En la consolidación de estas características formales, se fue estableciendo la diferencia con la estructura de la marcha militar, asumiendo la marcha procesional una forma reexpositiva y posible de ser reiterada en la *performance* cíclicamente. Otro de los aspectos resaltantes es la diferencia en el *tempo*, el cual de la marcialidad pasa a un aire lento que fluctúa entre 53 a 55 pulsos por minuto. Con estas características, la marcha procesional es solemne y melódicamente cautivadora en relación con la marcha militar, la cual es marcial.

Conclusiones

- La instauración de la marcha procesional en Lima está enmarcada en la función social que esta música cumple al interior de la tradición religiosa más multitudinaria del país, que es la procesión del Señor de los Milagros. La presencia de la música en esta tradición es sin duda un componente imprescindible para el logro de la solemnidad y espiritualidad en los feligreses y concurrentes, razón por la cual su práctica no ha dejado de realizarse durante décadas, sino que, por el contrario, se ha expandido hacia todo el país y se ha enraizado en la memoria musical popular.
- La llegada de músicos extranjeros a Lima, contratados por el Gobierno para la reformación artística y reorganización instrumental de las bandas del Ejército Nacional del Perú, favoreció al perfeccionamiento técnico e interpretativo de los músicos y, como consecuencia, al desarrollo propiamente artístico de las bandas en el contexto de su profesionalización. Destaca aquí la labor del director y compositor filipino José Sabas Libornio Ibarra, quien llegó a componer la primera marcha procesional del Perú, hoy obra emblemática de la tradición religiosa peruana, titulada *Al Señor de los Milagros*, y del peruano Constantino Freyre Arámbulo, quien a su regreso de Chile continuó con la labor de Sabas Libornio y amplió su difusión.
- Las bandas de música fueron instituciones determinantes para la instauración de este género musical en el país. Gracias al nivel formativo alcanzado por los músicos que integraban estas bandas, paulatinamente se oficializaba su nombramiento como trabajadores del Estado, así como se consolidaba su vínculo con la Hermandad del Señor de los Milagros. En esta labor de carácter oficial y cada vez más frecuente, la marcha procesional se consolidaba como una música de tradición religiosa en Lima, con características formales y sonoras propias.
- Basándose en las raíces musicales de las marchas de Andalucía, en España, las marchas fúnebres del repertorio académico y otros cantos fúnebres, la marcha procesional de Lima se define en una estructura conformada por tres temas (A, B y C), de carácter reexpositivo y en un *tempo* de doble lentitud en comparación con la marcha militar, basado en el ritmo del paso de la procesión que es mayoritaria y solemne. Asimismo, junto a la forma musical, se establece también una conformación instrumental propia, que por sus diferencias significativas en la instrumentación y textura de los arreglos con la banda militar, pasa a denominarse banda procesional.

- La primera obra creada en el contexto procesional de Lima, la marcha *Al Señor de los Milagros*, compuesta por José Sabas Libornio, constituye hoy una obra emblemática de la tradición religiosa limeña y peruana y se ha instaurado como modelo compositivo de solemnidad y espiritualidad para la creación de obras posteriores.

Referencias

- Borras, G. y Rohner, F. (Comps.). (2013). *La música popular peruana. Lima-Arequipa (1913-1917)* (Colección de CD). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) e Instituto de Etnomusicología (IDE-PUCP).
- De la Torre, J. (2018). *Francisco Higüero Rosado (1933-2016): una aproximación a su biografía y a sus marchas de procesión*. *Arte y Patrimonio*, (3), 172-173.
- Galiano, J. (2019). *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios (Tesis de doctorado)*. Universidad de Granada, España.
- Hernández, J. (2020). Revalorización del compositor Constantino Freyre Arámbulo: Mitos y Verdades. *Apoyatura*, 1(1), 9-12.
- Lévano, D. (2017). *Procesión y fiesta: La semana santa de Lima*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Maestro, M. (2008). Un paseo por la música militar religiosa. *Religión y Cultura*, (244), 213-224.
- Oblitas, M. (2020). Historia de las Bandas de músicos en el Perú. *Apoyatura*, 1(1).
- Robles, R. (2000). *La banda de músicos: las bellas artes musicales en el sur de Áncash*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Sánchez-Málaga, A. (2016). Música para el señor de los Milagros. *El Señor de los Milagros: historia, devoción e identidad*. Lima: Banco de Crédito del Perú. (Colección Arte y Tesoros del Perú).

Anexos

AL SEÑOR DE LOS MILAGROS

(MARCHA "LA OFICIAL")

Composición y arreglo: José Sabas Liborino Ibarra (1858 - 1915)

The image displays a full orchestral score for the march 'Al Señor de los Milagros'. The score is written for a large band and includes the following instruments: 1st Clarinet in Bb, 2nd Clarinet in Bb, 3rd Clarinet in Bb, 1st Alto Saxophone, 2nd Alto Saxophone, Tenor Saxophone, 1st Trumpet in Bb, 2nd Trumpet in Bb, 3rd Trumpet in Bb, 1st Euphonium, 2nd Euphonium, 1st Trombone, 2nd Trombone, 3rd Trombone, Sousaphone in Bb, Sousaphone in Eb, Snare Drum, Bass Drum, and Cymbals. The music is in 2/4 time and begins with a tempo marking of quarter note = 55. The score is divided into measures, with dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo) indicating the volume. The key signature is one flat (Bb).

Anexo 1. Partitura general de la marcha *Al Señor de los Milagros*. Versión oficial de José Sabas Liborio.
Fuente: elaboración propia.

EL MÁRTIR DEL GÓLGOTA

Composición y arreglo: Constantino Freyre Arámbulo (1888 - 1964)

$\text{♩} = 55$

1ST CLARINET IN B:

2ND CLARINET IN B:

1ST ALTO SAXOPHONE

2ND ALTO SAXOPHONE

TROMBONE

1ST TRUMPET IN B:

2ND TRUMPET IN B:

3RD TRUMPET IN B:

BARITONO SOLO

EUPHONIO SOLO

1ST EUPHONIO

2ND EUPHONIO

TROMBONO SOLO

1ST TROMBONE

2ND TROMBONE

3RD TROMBONE

SOUSAFONE IN E:

SOUSAFONE IN B:

SNARE

BASS DRUM

CYMBALS

Anexo 2. Partitura general de la marcha *El Mártir del Gólgota*, de Costantino Freyre Arámbulo.

Fuente: elaboración propia.