



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Grupo Cantores de la Pasión: patrimonio humano y musical en la Semana Santa oriolana

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Irene Noguera Vidal

Director/a del TFG: María López Tomás

Especialidad: Musicología

Grado Superior de Música

Curso académico

2025 – 2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

El presente trabajo de fin de grado analiza el *Canto de la Pasión* de Orihuela desde una perspectiva etnomusicológica, prestando especial atención a las diferencias existentes entre la notación musical histórica y su interpretación actual. La investigación parte de la relevancia de esta manifestación como patrimonio musical inmaterial vinculado a la Semana Santa oriolana y profundiza tanto en su evolución musical como en el papel desempeñado por el grupo Cantores de la Pasión en su conservación y transmisión. Asimismo, el estudio contextualiza históricamente el origen y desarrollo del *Canto de la Pasión*, así como su estrecha relación con la identidad cultural y religiosa de la ciudad de Orihuela, poniendo de relieve el valor de esta tradición dentro del patrimonio musical local.

La investigación tiene como finalidad documentar esta práctica musical desde una doble perspectiva: por un lado, el análisis del repertorio y su evolución a través del tiempo y, por otro, el estudio del grupo humano encargado de mantener viva esta tradición. Para ello, se examinan aspectos como la organización interna del colectivo, el perfil de sus integrantes, su formación musical, las dinámicas de ensayo, las motivaciones para formar parte del grupo y los mecanismos de transmisión oral que han permitido la conservación del repertorio durante generaciones.

La metodología empleada combina técnicas cualitativas y cuantitativas. Se ha realizado una revisión bibliográfica especializada, observación no participativa durante la Semana de Pasión, entrevistas semiestructuradas a miembros de la junta directiva del grupo, una encuesta dirigida a sus integrantes y la transcripción de las interpretaciones actuales para compararlas con las partituras históricas de Vicente Perpiñán. Además, se lleva a cabo un análisis musical de las obras transcritas, atendiendo a aspectos estructurales, melódicos y armónicos, con el propósito de contribuir al conocimiento, documentación y preservación de esta tradición musical.

Palabras clave: *Canto de la Pasión* de Orihuela; Semana Santa; transcripción musical; transmisión oral; patrimonio cultural inmaterial; etnomusicología.

ABSTRACT

This final-year dissertation analyses the Canto de la Pasión de Orihuela from an ethnomusicological perspective, paying particular attention to the differences between the historical musical notation and its current performance. The research is based on the significance of this tradition as an element of intangible musical heritage linked to Holy Week in Orihuela, and explores both its musical evolution and the role played by the Cantores de la Pasión group in its preservation and transmission. Furthermore, the study provides a historical context for the origin and development of the Canto de la Pasión, as well as its close relationship with the cultural and religious identity of the city of Orihuela, highlighting the value of this tradition within the local musical heritage.

The aim of this research is to document this musical practice from two perspectives: on the one hand, an analysis of the repertoire and its evolution over time; and, on the other, a study of the group responsible for keeping this tradition alive. To this end, aspects such as the group's internal organisation, the profiles of its members, their musical training, rehearsal dynamics, the motivations for joining the group, and the mechanisms of oral transmission that have enabled the repertoire to be preserved over generations are examined.

The methodology employed combines qualitative and quantitative techniques. A specialised literature review was carried out, along with non-participatory observation during Holy Week, semi-structured interviews with members of the group's board of directors, a survey of its members, and the transcription of current performances to compare them with Vicente Perpiñán's historical scores. In addition, a musical analysis of the transcribed works is carried out, focusing on structural, melodic and harmonic aspects, with the aim of contributing to the understanding, documentation and preservation of this musical tradition.

Keywords: *Canto de la Pasión de Orihuela; Holy Week, musical transcription; oral transmission; intangible cultural heritage; ethnomusicology.*

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero dar las gracias a mis padres, por haber despertado en mí el amor por la música desde que era pequeña y por haber apoyado cada una de mis decisiones a lo largo de este camino. Gracias por haberme brindado la oportunidad de crecer rodeada de música, por enseñarme el valor del esfuerzo, la constancia y el compromiso, y por acompañarme en cada paso de esta trayectoria. Habéis estado presentes en cada concierto, en los momentos de ilusión y también en aquellos en los que el camino se hacía más difícil, ofreciéndome siempre vuestro apoyo incondicional. Gracias por creer en mí incluso cuando yo dudaba, por animarme a seguir adelante y por hacer todo lo posible para que pudiera cumplir mis sueños. Sin vuestro cariño y vuestra confianza, nada de esto habría sido posible.

Quiero expresar un agradecimiento muy especial a mi profesora de Armonía y Análisis, Isabel Ferrer, quien creyó en mí incluso antes de que yo misma lo hiciera. Fue ella quien me animó a estudiar Musicología y quien siempre tuvo una fe infinita en mis capacidades para emprender este camino. Su confianza, sus consejos y su apoyo marcaron un antes y un después en mi trayectoria académica y personal. Gracias por ayudarme a descubrir mi vocación y por impulsarme a perseguirla.

Quiero agradecer también a Adrián Hurtado y Alejandro Gómez, no solo por haber sido mis compañeros de trabajo, sino también por haberse convertido en amigos. Gracias por estar siempre dispuestos a ofrecerme vuestra ayuda cuando la he necesitado, por escucharme en los momentos difíciles y por alegraros de cada uno de mis logros. Vuestro apoyo, vuestra confianza y vuestra amistad han sido un regalo.

Quiero agradecer también a la Unión Lírica Orcelitana, mi segunda familia desde los once años. En ella no solo me he formado como músico, sino también como persona. Ha sido el lugar que me ha visto crecer, aprender, superar retos y vivir experiencias que siempre llevaré conmigo. Gracias a todos los compañeros y directores que han formado parte de esta etapa y que han contribuido a mi desarrollo musical.

A mis compañeros de clase, Eladio y Edu, gracias por el compañerismo, el apoyo y la ayuda mutua durante estos años de conservatorio. Compartir este recorrido con vosotros ha

hecho que los momentos difíciles fueran mucho más llevaderos y los buenos, aún más especiales.

Quiero dedicar un agradecimiento muy especial a Edu. Desde el primer curso hemos recorrido este camino juntos, ayudándonos en cada asignatura, resolviendo dudas, animándonos en los momentos de mayor dificultad y celebrando cada logro. Tu apoyo constante, tanto dentro como fuera del conservatorio, ha sido fundamental para mí, y siempre recordaré esta etapa con la suerte de haberla compartido contigo.

Por último, quiero expresar mi más sincero agradecimiento al grupo Cantores de la Pasión por su generosidad y disposición desde el primer momento. Gracias por abrirme vuestras puertas sin ningún tipo de reparo, por resolver todas mis dudas, concederme las entrevistas necesarias y facilitarme la bibliografía y la información que han hecho posible el desarrollo de este trabajo. Vuestra colaboración ha sido imprescindible para que esta investigación pudiera llevarse a cabo.

A todos vosotros, gracias por formar parte de este camino y por contribuir, de una manera u otra, a que hoy pueda culminar esta etapa tan importante de mi vida.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

c. -> compás

cc. -> compases

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN.....	1
1.1 Objeto de estudio y justificación.....	1
1.2 Estado de la cuestión.....	2
1.3 Objetivos.....	6
1.4 Metodología y estructura.....	8
2 DATOS PRINCIPALES DE ORIHUELA.....	11
2.1 Contexto histórico de Orihuela.....	11
2.2 Tradiciones culturales de Orihuela.....	14
2.2.1 Moros y Cristianos.....	15
2.2.2 Virgen de Monserrate.....	17
2.2.3 Semana Santa de Orihuela.....	17
2.2.4 Procesión del Jueves Santo y Semana de Pasión.....	29
3 RELACIÓN DEL TÉRMINO «PASIÓN» CON LA VIDA DE JESÚS.....	36
3.1 El <i>Canto de la Pasión</i>	38
3.1.1 Tipos de pasión polifónica.....	40
3.2 El <i>Canto de la Pasión</i> de Orihuela.....	43
4 LOS CANTORES DE LA PASIÓN: ORIGEN Y ACTIVIDAD.....	48
4.1 Señas identitarias.....	51
4.2 Componentes.....	52
4.2.1 Órganos de gobierno y funcionamiento interno de la asociación.....	53
4.2.2 Cantores.....	59
4.3 Actividad coral.....	65
5 ESTUDIO DE LOS CANTOS DE LA PASIÓN.....	68

5.1 Análisis de las piezas.....	68
5.1.1 <i>La Pasión</i>	68
5.1.2 <i>Colativas</i>	75
5.1.3 <i>Seguidilla Pilatos</i>	83
5.2 Motivos melódicos.....	89
5.2.1 <i>La Pasión</i>	89
5.2.2 <i>Colativas</i>	91
5.2.3 <i>Seguidilla Pilatos</i>	92
5.3 Aspectos comunes entre las piezas.....	93
5.4 Comparativa entre las partituras de Perpiñán y su interpretación actual.....	95
5.4.1 <i>La Pasión</i>	95
5.4.2 <i>Colativas</i>	104
6 CONCLUSIONES.....	108
BIBLIOGRAFÍA.....	115
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	120
APÉNDICE DOCUMENTAL.....	123

1 INTRODUCCIÓN

El término «pasión» viene de la palabra latina *passio-ōnis*, cuyo significado es la acción de sufrir o de soportar. Dicho término nombra también la etapa final de la vida de Cristo, y se conmemora en la celebración de la Semana Santa. Por lo tanto, es de vital importancia conocer esa parte de la vida cristiana para entender su relación con la procesión del Jueves Santo, a la que está dedicado el *Canto de la Pasión* de Orihuela.

Originalmente era un canto que se transmitía de forma oral, que era ejecutado por un solo grupo de cantores; actualmente, se pueden encontrar documentos escritos en forma de partituras y, también, interpretaciones a través de diversos grupos de cantores, en concreto dos.

En sus inicios el canto era interpretado por un único grupo de cantores, sin embargo, con el tiempo surgió otro. Aunque a principios de siglo XX ambos desaparecen. Pasados unos años, concretamente en 1927, el canto volvió a ejecutarse de la mano del grupo Cantores de la Pasión y en 1953 por los Cantores de la Primitiva Pasión «Federico Rogel». Este último grupo se mantiene fiel a las partituras de Rogel, por tanto, el trabajo se centrará en el origen del primero.

Además, en este trabajo se estudiará el capital humano del grupo Cantores de la Pasión, acercándonos a la motivación que les hace estar en el grupo, el tiempo que llevan dentro de él, las edades que lo comprenden, el nivel de estudios musicales, así como el órgano de gobierno del mismo o la metodología de los ensayos.

1.1 Objeto de estudio y justificación

El *Canto de la Pasión* ha sido objeto de estudio en diversas ocasiones, principalmente desde una perspectiva musical centrada en el análisis de las obras y en su interpretación dentro del contexto litúrgico y procesional de la Semana Santa oriolana. Sin embargo, a

pesar de la importancia de estas investigaciones, se observa una carencia significativa en lo que respecta al estudio de los grupos humanos que hacen posible la pervivencia de esta tradición, así como de los procesos formativos y organizativos que se desarrollan dentro del propio grupo. En este sentido, la presente investigación se justifica por la necesidad de ampliar el enfoque habitual, incorporando una mirada etnomusicológica que atienda no solo al repertorio, sino también a los intérpretes y a su realidad cultural.

El grupo Cantores de la Pasión constituye un ejemplo de transmisión no escrita de un repertorio musical de carácter religioso que ha logrado mantenerse vivo a lo largo del tiempo. Aunque su práctica se apoya en las partituras realizadas por Vicente Perpiñán, tanto el aprendizaje como la interpretación de los cantos se transmiten fundamentalmente de forma oral, lo que convierte al grupo en un agente clave en la conservación del patrimonio musical inmaterial de Orihuela. Por tanto, es pertinente analizar su funcionamiento interno, la formación musical de sus miembros, la metodología de los ensayos y los mecanismos de transmisión del repertorio, aspectos que hasta el momento no han sido estudiados con la profundidad que merecen.

La motivación de la investigadora a la hora de realizar este trabajo surge del conocimiento y el interés personal por el *Canto de la Pasión* desde la infancia, así como de la vinculación emocional con esta tradición profundamente arraigada en la cultura oriolana. Este interés se vio reforzado por la reciente participación de una persona cercana a la investigadora en el grupo de cantores, lo que permitió aprovechar la oportunidad de abordar su estudio desde una perspectiva más próxima.

1.2 Estado de la cuestión

Para la realización de este trabajo se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica exhaustiva centrada en los estudios realizados en torno al canto tradicional oriolano. Esta búsqueda ha comprendido la consulta de tesis académicas, libros de carácter histórico, artículos publicados en revistas especializadas y diccionarios, así como los estatutos del propio grupo, con el fin de obtener una visión completa y rigurosa tanto del fenómeno musical como de su marco organizativo e institucional.

En primer lugar, y como referencia más significativa para este trabajo de fin de grado, se encuentra la tesis de Pilar Fabregat. Dicha tesis hace un recorrido por las características del *Canto de la Pasión* de Orihuela, como la aparición de las partituras, estructura, voces, entre otras; desarrolla la historia del canto, explicando el origen, lugares y épocas de interpretación, y pone en contexto a los dos grupos de cantores, Cantores de la Primitiva Pasión «Federico Rogel» y Cantores de la Pasión. También estudia el origen del *Canto de la Pasión* de Orihuela a partir de la saeta y sus similitudes con otros cantos de pasión¹. Además, en la tesis de Pilar Fabregat se halla una investigación sobre Orihuela en la Edad Moderna dentro del ámbito histórico, esto también se tendrá en valor para poner en contexto a la ciudad. Comenta las instituciones eclesiásticas y la música religiosa al igual que la Semana Santa oriolana². Esta tesis es la investigación completa de la anteriormente mencionada.

En segundo lugar, está el artículo de José Manuel Espinosa Fenoll³. Tiene aspectos comunes en relación al trabajo mencionado anteriormente, pero posee un enfoque más historicista sobre los cantos de pasión. Explica de manera breve la pasión a lo largo de los siglos para, posteriormente, enfocarse en el *Canto de la Pasión* oriolano.

Siguiendo con la misma línea de trabajos, está la tesis de Mariano Cecilia Espinosa. Trata temas como el origen y la evolución de la Semana Santa de Orihuela, y también el arte, su patrimonio cultural e identidad en la misma. Asimismo, dedica un apartado para el canto pasionario de la ciudad. De igual forma, tanto el capítulo mencionado anteriormente como los referentes al origen de la Semana Santa oriolana son de interés⁴.

Otra fuente a destacar dentro de esta investigación es el libro *Grupo de Cantores de la Pasión «Federico Rogel» Cincuenta aniversario (1953-2003)*, en el cual se recoge la historia del grupo Cantores de la Primitiva Pasión «Federico Rogel», así como su

1FABREGAT BAEZA, Pilar. *El Canto de La Pasión en Orihuela, Origen y evolución*. Universidad de Alicante. ed. Alicante: [s.n.], 2015. ISBN 978-84-9717-383-4.

2FABREGAT BAEZA, Pilar. *La música vocal religiosa en Orihuela, El Canto de la Pasión*. [s.l.]: Universidad de Alicante, 2014.

3CÁTEDRA UNIVERSIDAD DE ALICANTE. ed. *Homenaje a la Semana Santa de Orihuela*. [s.l.]: [s.n.], 2005. ISBN 84-609-4738-6.

4CECILIA ESPINOSA, Mariano. *La Semana Santa de Orihuela: arte, historia y patrimonio cultural*. [s.l.]: Universidad de Murcia, 2014

repertorio y una pequeña biografía de Federico Rogel⁵. Además, el libro trae consigo un disco donde se recopila el canto ejecutado por el grupo y que será un elemento muy importante para este trabajo fin de grado.

En cuanto al estudio de la Semana Santa de Orihuela, cabe mencionar varios trabajos. Se encuentran *Historia de la Semana Santa de Orihuela Volumen III* de Mariano Cecilia Espinosa. Explica la historia de las diferentes cofradías a lo largo de los siglos y dedica un apartado a la Hermandad del Silencio⁶. Esta Hermandad es la que procesiona el Jueves Santo.

El *Canto de la Pasión* tiene una estructura diferenciada, compuesta por tres partes que forman una única obra. Los ciclos de canciones⁷ se han estudiado en repetidas ocasiones, como se puede apreciar en el artículo dentro del diccionario *New Grove*. De igual forma, el término *pasión*⁸ también se encuentra explicado en el mismo a nivel histórico, no obstante se ha completado la información con otros trabajos como el libro de Paulino Capdepón, *Una forma de dramatización musical religiosa: en «Cantus passionis»*⁹; seguido del artículo redactado por José Manuel Espinosa Fenoll, «El canto de la Pasión», dentro del libro *Homenaje a la Semana Santa de Orihuela*. En lo referente a la Pasión de Jesús, se ha encontrado una revista donde explica el comienzo de la Pasión y narra los últimos pensamientos de Jesús¹⁰, sin embargo, también se han hallado otros trabajos referentes a este tema, pero como fuente principal dentro de este capítulo se seguirá uno de los evangelios dentro de la *Biblia*¹¹.

Para poder explicar el año litúrgico y ubicar la Semana de Pasión dentro de la Cuaresma se ha usado el libro de Juan Carlos Asensio titulado *El canto gregoriano. Historia,*

5ILLESCAS PÉREZ, Carmelo et al. *Grupo de Cantores de la Pasión «Federico Rogel» Cincuenta aniversario (1953-2003)*. Orihuela: [s.n.], 2003.

6CECILIA ESPINOSA, Mariano. *Historia de la Semana Santa de Orihuela*. Hermandad de los Pilares de Nuestra Señora de la Soledad. ed. Orihuela: [s.n.], 2011.

7YOUNES, Susan. Song cycle. En SADIE, Stanley. *New Grove Online Dictionary of Music and Musicians*. 2ª edición. Oxford: Oxford University Press, 2001.

8VON FISCHER, Kurt. Passion. En SADIE, Stanley. *New Grove Online Dictionary of Music and Musicians*. 2ª edición. Oxford: Oxford University Press, 2001.

9CAPDEPÓN, Paulino. Una forma de dramatización musical religiosa: el “Cantus passionis”. En: *Los crucificados: Religiosidad, cofradías y arte*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 961-975. ISBN: 978-84-89788-84-8.

10MOLTMANN, Jürgen. La Pasión de Cristo y el dolor de Dios. *Carthaginensia*. 2020, vol. 8, nº 13-14

11SERAFÍN DE AUSEJO, P. (ed.). *La Biblia*. Barcelona: Editorial Herder S.A., 1975, Jn 18, 1-11. ISBN 84-226-0712-3.

liturgia, formas...¹². Sin embargo, para profundizar en la Cuaresma uno de los libros más relevantes es *Cabildo Semana Santa en Murcia*¹³, en el cual hace un recorrido por la Semana Santa murciana remontándose a las estaciones penitenciales de la Cuaresma romana.

Se han encontrado diversos trabajos para contextualizar la ciudad de Orihuela, como por ejemplo *El Palmeral de Orihuela historia y patrimonio cultural*¹⁴ de Mariano Cecilia Espinosa y Gemma Ruiz Ángel. El libro hace un recorrido por la geografía e historia de la ciudad, incluyendo también la época islámica. De la misma manera expone el origen, evolución y el patrimonio natural e inmaterial vinculado al Palmeral de San Antón. Finalmente, explica la degradación urbana de la ciudad. Otro trabajo a tener en cuenta es la tesis doctoral de Gemma Ruiz Ángel, titulada *Orihuela, una ciudad con identidad y cultura propia*¹⁵. Aborda el tema del patrimonio cultural tanto material como inmaterial del territorio, así como la personalidad que le da a la ciudad. Sin embargo, los temas que interesaban para este trabajo eran el origen y las aportaciones históricas para su identidad.

También resulta interesante la tesis doctoral *La música desde finales del siglo XIX a mediados del XX en Orihuela. Carlos Moreno Soria (1874-1962)*¹⁶ de Margarita Sánchez Nortes. En ella explica la evolución histórico-musical de Orihuela desde el siglo XVII al XX, para después centrarse en el compositor Carlos Moreno. Es de interés tanto por su contextualización a lo largo de los siglos como por las tradiciones culturales de la ciudad.

Dentro de las tradiciones culturales las referencias más destacables son, la tesis mencionada anteriormente, también *De sequías a riadas: casos de alta variabilidad*

12ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano Historia, liturgia, formas....* Madrid: Alianza, 2003. ISBN 84-206-9070-8.

13DE LA CAMPA CARMONA, Ramón. Las Estaciones Penitenciales en la Cuaresma romana. *Cabildo Semana Santa en Murcia*. 2015, pp. 79-84. ISSN 1887-3758.

14CECILIA ESPINOSA, Mariano, RUIZ ÁNGEL, Gemma. *El Palmeral de Orihuela historia y patrimonio cultural* [s.l.]: Universidad de Alicante, 2022. ISBN 978-84-1302-250-5.

15RUIZ ÁNGEL, Gemma. *Orihuela, una ciudad con identidad y cultura propia*. Universidad de Alicante, 2016.

16SÁNCHEZ NORTES, Margarita. *La Música desde finales del Siglo XIX a mediados del XX en Orihuela. Carlos Moreno Soria (1874-1962)*. Universidad de Murcia, 2016.

*climática desde las fuentes eclesiásticas de Orihuela (1700-1750)*¹⁷ de Claudio Cremades Prieto. En él redacta lo que los oriolanos hacían dentro del ámbito religioso para que lloviera.

De la misma manera, la leyenda de las Fiestas de la Reconquista de Moros y Cristianos queda plasmada en *La Reconquista de Orihuela. Su leyenda y su historia (aportación al estudio de nuestras leyendas medievales)*¹⁸.

Como fuente primaria se usaran los propios estatutos del grupo Cantores de la Pasión¹⁹, los cuales fueron facilitados por el secretario, Francisco Giménez. Así como el libro escrito por José Antonio Juan García, titulado *Los Cantores de la Pasión en Orihuela*, donde relata la puesta en escena, rutas y recorridos del canto, así como un pequeño recorrido histórico de ambos grupos de cantores²⁰.

1.3 Objetivos

El presente trabajo de fin de grado tiene como objetivo principal documentar y analizar la tradición del *Canto de la Pasión* desde una perspectiva etnomusicológica con el fin de comprender la estructura, el funcionamiento y la dinámica interna del grupo encargado de su interpretación, así como su papel en la conservación y transmisión de esta manifestación musical en la ciudad de Orihuela. Para ello, se aborda, en primer lugar, el estudio de la actividad y la composición del grupo, atendiendo tanto a su organización interna como a las funciones que desempeñan los distintos organismos y miembros que lo integran, lo que permite contextualizar el fenómeno musical desde una dimensión social, humana y cultural.

Asimismo, este trabajo se justifica por el interés de documentar y analizar la idiosincrasia de los componentes del grupo, atendiendo a factores como la motivación personal para formar parte del mismo, el tiempo de permanencia, la diversidad

17CREMADES PRIETO, Claudio. *De sequías a riadas: casos de alta variabilidad climática desde las fuentes eclesiásticas de Orihuela (1700-1750)*. En *CESDVIII*. 2019, nº 29. ISSN: 1131-9879.

18GARCÍA SORIANO, Justo. *La Reconquista de Orihuela. Su leyenda y su historia (aportación al estudio de nuestras leyendas medievales)*. En *Boletín de la academia de la historia*.

19GRUPO CANTORES DE LA PASIÓN, [Estatutos y acta fundacional], Orihuela, 2012.

20JUAN GARCÍA, Jose A. *Los Cantores de la Pasión en Orihuela*. 1º. ed. Orihuela: [s.n.], 2017.

generacional y el nivel de estudios musicales. El estudio de estos elementos permite comprender cómo se articula la continuidad de la tradición y qué factores humanos y sociales intervienen en su mantenimiento, aportando una visión más completa y contextualizada del fenómeno musical.

Del mismo modo, se pretende profundizar en la relevancia cultural y social del grupo de cantores dentro del contexto oriolano, estudiando su importancia en el panorama cultural local y su contribución a la conservación del patrimonio musical inmaterial de la ciudad. En este sentido, el trabajo busca situar el *Canto de la Pasión* como una manifestación viva y significativa dentro de la identidad cultural de Orihuela, poniendo en valor la labor desarrollada por el grupo Cantores de la Pasión en la preservación de una tradición profundamente arraigada en la identidad local.

Otro de los objetivos fundamentales consiste en analizar los aspectos relacionados con la formación musical de los miembros del grupo y las funciones que desarrollan dentro del mismo. Se presta especial atención al proceso de aprendizaje de las piezas, examinando los mecanismos de transmisión del repertorio, principalmente de carácter oral, así como las dinámicas de enseñanza y aprendizaje que se dan en el seno del grupo.

Por otro lado, el estudio se centra en la interpretación actual de los cantos, partiendo de la grabación sonora de las ejecuciones en su contexto natural. A partir de este material, se lleva a cabo la transcripción de los cantos a notación musical actual mediante sistemas de edición moderna, con el fin de facilitar su estudio y preservación. Estas transcripciones permiten realizar una observación detallada de las piezas desde un punto de vista estructural, melódico y armónico, así como examinar la relación entre la música y el texto literario.

Desde el punto de vista académico, esta investigación contribuye a enriquecer los estudios musicológicos existentes al combinar el análisis musical de los cantos con el estudio del contexto social y humano en el que se desarrollan.

Finalmente, se plantea una comparación entre las transcripciones actuales y las realizadas anteriormente por Vicente Perpiñán, con el objetivo de trazar una línea evolutiva que permita observar los cambios y permanencias producidos a lo largo del tiempo en la transmisión oral de los cantos. De este modo, el trabajo pretende poner en valor la tradición del *Canto de la Pasión*, contribuyendo a su reconocimiento, difusión y preservación como parte esencial del patrimonio cultural y musical de Orihuela.

1.4 Metodología y estructura

Para la realización de este trabajo se ha empleado una metodología de carácter mixto, combinando procedimientos cualitativos y cuantitativos, con el fin de abordar el objeto de estudio desde una perspectiva amplia y rigurosa. La metodología general utilizada es el método inductivo, partiendo del estudio de casos concretos, el grupo Cantores de la Pasión y su práctica musical, para extraer conclusiones de carácter general sobre la transmisión, interpretación y conservación del *Canto de la Pasión* en el contexto cultural oriolano.

De manera específica, se han aplicado los métodos analítico y sintético. El método analítico ha permitido descomponer el objeto de estudio en sus distintos elementos, tales como la estructura del grupo, la formación musical de sus miembros y las características musicales de los cantos, es decir, la estructura, melodía, armonía y relación entre texto y música. Posteriormente, mediante el método sintético, se han integrado los resultados obtenidos para reconstruir una visión global que permita comprender la tradición del *Canto de la Pasión* en su conjunto.

Asimismo, se ha recurrido a la observación sistemática y no participativa, asistiendo a diversas actuaciones del grupo Cantores de la Pasión durante la Semana de Pasión. Esta observación se ha realizado desde una posición externa, sin intervenir en la actividad del grupo, lo que ha permitido examinar el contexto de interpretación, el comportamiento del colectivo y las dinámicas musicales y sociales que se producen durante la ejecución de los cantos.

En cuanto a las herramientas de investigación, se han utilizado entrevistas y encuestas como instrumentos principales de recogida de datos. Por un lado, se realizaron entrevistas semiestructuradas de carácter cualitativo a tres miembros del grupo: el presidente, Francisco Luis Galiano Moreno; el director musical, Jesús Abad Moreno; y el secretario, Francisco Giménez Pérez. La elección de estas personas responde a los cargos que desempeñan dentro del grupo, ya que permiten obtener una visión global sobre la organización interna, la toma de decisiones, la dirección musical y la gestión del grupo. Las entrevistas fueron presenciales y se desarrollaron a partir de un guion previamente elaborado, aunque con flexibilidad para profundizar en aquellos aspectos que surgieron de manera espontánea durante la conversación.

Por otro lado, se llevó a cabo una encuesta de carácter cuantitativo dirigida a la totalidad de los integrantes del grupo Cantores de la Pasión. La encuesta estaba compuesta por seis preguntas mayoritariamente de respuesta abierta, debido a que solo una era de carácter cerrado. Se hizo para conocer de manera general a los miembros del grupo que no forman parte de la junta directiva y además, fue distribuida a través de su grupo de comunicación interna para su realización en formato digital. Las respuestas fueron anónimas lo que permitió obtener datos representativos sobre aspectos como la formación musical, la motivación para formar parte del grupo o su experiencia dentro del mismo.

Para continuar, se llevó a cabo una entrevista con el cura de la Iglesia de las Santas Justa y Rufina para ahondar en el significado de la Cuaresma en Orihuela.

De esta manera, el trabajo se plantea tanto desde la observación externa como también, a partir del acceso a información directa y de primera mano proporcionada por los propios integrantes del grupo, lo que ha facilitado una aproximación más profunda y rigurosa al objeto de estudio.

Finalmente, se ha empleado la transcripción musical como herramienta fundamental para el análisis del repertorio. Se han transcrito a notación musical actual los cantos grabados e interpretados por este grupo, utilizando criterios de edición moderna, los cuales explicarán y justificarán de manera detallada a lo largo del cuerpo del trabajo.

Irene Noguera Vidal

Estas transcripciones han servido como base para el análisis musical y para la comparación con las transcripciones históricas de Vicente Perpiñán.

2 DATOS PRINCIPALES DE ORIHUELA

La ciudad de Orihuela está ubicada en la provincia de Alicante, limitando con la Región de Murcia, y es reconocida como la capital de la comarca de la Vega Baja del Segura. También se distingue por su importancia demográfica, ya que ocupa el sexto lugar entre los municipios más poblados de la Comunidad Valenciana²¹.

Su pasado como antigua capital de gobernación y segunda ciudad más importante del antiguo Reino de Valencia ha contribuido a que, en la actualidad, cuente con un extenso término municipal, el mayor de toda la provincia alicantina²².

Situada a aproximadamente 23 metros sobre el nivel del mar, su relieve está formado por pequeñas estribaciones de la Cordillera Penibética, como el Monte de San Miguel, al pie del cual se encuentra asentada la ciudad²³. De hecho, uno de los pioneros de la arqueología en España fue el ingeniero militar oriolano Santiago Moreno, quien desde una perspectiva científica, llevó a cabo investigaciones sobre diversos vestigios arqueológicos y yacimientos en la ciudad de Orihuela²⁴. Además se ubica en el margen izquierdo del río Segura. Su casco urbano se origina en el cerro de la Sierra de Orihuela y se extiende descendiendo por la ladera del Monte de San Miguel hasta alcanzar la ribera del río²⁵.

2.1 Contexto histórico de Orihuela

La relevancia de la ciudad de Orihuela dentro del contexto valenciano tiene sus orígenes en la conquista musulmana, época en la que comenzó a ser habitada por una población que fue ocupando el territorio. Sin embargo, no fue hasta 1309 cuando Orihuela se

21CECILIA ESPINOSA, Mariano, RUIZ ÁNGEL, Gemma. *El Palmeral de Orihuela historia y patrimonio cultural* [s.l.]: Universidad de Alicante, 2022. ISBN 978-84-1302-250-5. Pág. 23.

22Ídem.

23Ídem..

24RUIZ ÁNGEL, Gemma. *Orihuela, una ciudad con identidad y cultura propia*. Universidad de Alicante, 2016. Pág. 54.

25SÁNCHEZ NORTES, Margarita. *La Música desde finales del Siglo XIX a mediados del XX en Orihuela. Carlos Moreno Soria (1874-1962)*. Universidad de Murcia, 2016. Pág. 25.

incorporó de forma definitiva al nuevo reino de Valencia, fundado unas décadas antes por el rey aragonés Jaime I. Desde ese momento, la ciudad adquirió el papel de capital de una demarcación territorial, sirviendo de centro para la administración política y judicial, así como para la organización militar y patrimonial²⁶.

Al consolidarse como la segunda capital territorial del reino de Valencia, Orihuela verá ampliamente reconocida su presencia en los órganos de representación política, colocándose junto a Valencia, Játiva y Alicante en una posición privilegiada²⁷. Además de asumir el papel de capital administrativa en el ámbito civil, la ciudad devendrá también en capital religiosa durante la Edad Moderna, alrededor de 1564, al concedérsele la sede episcopal. Este reconocimiento fue precedido por largos pleitos que le permitieron separar su territorio del obispado de Cartagena, al que inicialmente pertenecía. Pocos años después, a esta preeminencia eclesiástica se sumará una de carácter cultural, con la fundación de su propia universidad dedicada a la enseñanza de estudios superiores²⁸.

Debido a su ubicación fronteriza y su indudable potencial agrícola, Orihuela se convirtió en un importante asentamiento para una numerosa nobleza de rango medio. Además, la ciudad de Orihuela fue la cabeza de un amplio término municipal que incluía varias poblaciones y caseríos, los cuales, en sus inicios, mantenían vínculos de dependencia con la ciudad, pero que con el tiempo fueron segregándose y obteniendo su propio estatuto municipal²⁹.

Con la incorporación del modelo institucional castellano tras la batalla de Almansa, el antiguo término general se transformó en la base territorial para la creación del corregimiento. A finales del Antiguo Régimen, el corregimiento de Orihuela estaba compuesto por varios pueblos, como Callosa, Almoradí y Guardamar, además de numerosos señoríos. La presencia habitual de los propietarios de estos señoríos en el

26FABREGAT BAEZA, Pilar. *La música vocal religiosa en Orihuela, El Canto de la Pasión*. [s.l.]: Universidad de Alicante, 2014. Pág. 29.

27Ibid. Pág. 30.

28CECILIA ESPINOSA, Mariano. *La Semana Santa de Orihuela: arte, historia y patrimonio cultural*. [s.l.]: Universidad de Murcia, 2014. Pág. 19.

29FABREGAT BAEZA, Pilar. *La música vocal religiosa en Orihuela, El Canto de la Pasión*. [s.l.]: Universidad de Alicante, 2014. Pág. 31.

casco urbano confería a la ciudad un carácter marcadamente señorial, acentuado por los numerosos palacios que adornaban sus calles más céntricas³⁰.

La existencia de diversas instituciones religiosas en Orihuela también desempeñaba un papel crucial como factor de atracción para los alrededores. La implicación del obispo y el cabildo catedralicio, los rectores parroquiales y las numerosas comunidades conventuales en la organización del culto y en las festividades religiosas ayudaba a ampliar y diversificar la oferta de eventos espirituales, ofreciendo un abanico de oportunidades para un público amplio³¹.

A lo largo de la Edad Moderna, la Iglesia jugó un papel fundamental en Orihuela. Desde principios del siglo XVII, la ciudad se consolidó como la segunda capital eclesiástica del reino, después de Valencia. En 1564, con la instalación del obispado, el obispo y su curia se asentaron en la ciudad³². Orihuela experimentó una profunda transformación urbanística impulsada por la ejecución de proyectos arquitectónicos de alta calidad, favorecida por una combinación de circunstancias políticas, religiosas y económicas. Estas condiciones propiciaron un notable enriquecimiento tanto material como cultural. En esta época el urbanismo se definió principalmente por la construcción de edificaciones religiosas, como ermitas, iglesias, parroquias, conventos y monasterios, muchos de ellos de carácter monumental. Además, la Universidad, contribuyó a una intensa vida religiosa durante los siglos XVII y XVIII. Asimismo, en 1742 se sumó la creación del Seminario Conciliar, lo que consolidó aún más la actividad eclesiástica en la ciudad³³.

Es bien conocido el papel central de la Iglesia como factor determinante en la sociedad durante el Antiguo Régimen. A pesar de la difusión de las ideas ilustradas, estas no lograron modificar la profunda religiosidad de la población, que siguió siendo uno de sus pilares fundamentales. De hecho, cualquier situación era considerada una oportunidad para que el pueblo acudiera a la Iglesia, ya fuera por razones de devoción o

³⁰Ídem.

³¹Ídem.

³²Ibid. Pág. 35 .

³³CECILIA ESPINOSA, Mariano. *La Semana Santa de Orihuela: arte, historia y patrimonio cultural*. [s.l.]: Universidad de Murcia, 2014. Pp. 21-22.

por otros motivos. Además, las manifestaciones populares de carácter religioso eran muy comunes, y la religión se empleaba con frecuencia como un refugio frente a las dificultades o como un medio para evitar la condena eterna y garantizarse la salvación³⁴.

En el ámbito nacional, el siglo XIX estuvo marcado por constantes convulsiones políticas que perturbaron el panorama y la estabilidad española, entre ellas la Guerra de Independencia, disoluciones eclesiásticas, revoluciones liberales, pronunciamientos militares, etc³⁵.

En Orihuela, las primeras décadas del siglo XIX estuvieron caracterizadas por significativas calamidades naturales, como el terremoto de 1829 y las frecuentes crecidas del río Segura, a lo que se sumaron las malas cosechas y devastadoras epidemias, entre ellas la fiebre amarilla y el cólera, que afectaron gravemente a la ciudad³⁶.

Frente a todas estas adversidades, el pueblo encontraba su último refugio en la imploración divina, llevando a cabo rogativas públicas en las que se recurría a las imágenes más veneradas: Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora de Monserrate³⁷.

En este contexto de tensiones políticas y religiosas, las procesiones de Semana Santa se vieron profundamente afectadas, especialmente como resultado de las desamortizaciones eclesiásticas³⁸.

2.2 Tradiciones culturales de Orihuela

Puede decirse que la auténtica consolidación de la identidad oriolana comienza con la Reconquista, momento que representa el inicio de una nueva etapa bajo el dominio cristiano. Es a partir de entonces cuando emergen sus figuras patronales: primero las

34FABREGAT BAEZA, Pilar. *La música vocal religiosa en Orihuela, El Canto de la Pasión*. [s.l.]: Universidad de Alicante, 2014. Pp. 42-43.

35CECILIA ESPINOSA, Mariano. *Historia de la Semana Santa de Orihuela*. Hermandad de los Pilares de Nuestra Señora de la Soledad. ed. Orihuela: [s.n.], 2011. Pp. 16-17.

36Ídem.

37Ídem.

38Ibid. Pág. 20.

Santas Justa y Rufina, y ya en el siglo XIX, la Virgen de Monserrate. Aunque la historia de Orihuela, como la de cualquier ciudad, se construye a partir de los distintos acontecimientos culturales, políticos y religiosos que han marcado su evolución a lo largo del tiempo³⁹.

2.2.1 Moros y Cristianos

A estas primeras patronas, las Santas Justa y Rufina, se les dedicó una procesión de carácter cívico⁴⁰.

Según la tradición, fueron las Santas Justa y Rufina quienes intercedieron para que los cristianos fueran liberados del Islam⁴¹. La leyenda local cuenta lo siguiente⁴²:

En la Orihuela musulmana, el alcaide Benzaddón avisó en secreto a la Armengola, quien era la antigua nodriza de sus hijos, de una rebelión planeada para el 16 de julio contra los cristianos, con el fin de salvarla a ella y a su familia⁴³.

La mujer alertó al arrabal mozárabe y organizó un plan audaz: varios jóvenes se disfrazaron de sus hijas y, ocultando armas bajo los vestidos, lograron entrar en la alcazaba y eliminar a los guardias. Según la tradición, las Santas Justa y Rufina aparecieron como luceros para guiarlos⁴⁴.

Tras un duro enfrentamiento en el castillo, en el que murieron la Armengola y el alcaide, la llegada del ejército de Don Jaime el Conquistador provocó la huida de los musulmanes, frustrando la rebelión⁴⁵.

39SÁNCHEZ NORTES, Margarita. *La Música desde finales del Siglo XIX a mediados del XX en Orihuela. Carlos Moreno Soria (1874-1962)*. Universidad de Murcia, 2016. Pág. 31.

40Ídem.

41Ibid. Pág. 32.

42GARCÍA SORIANO, Justo. La Reconquista de Orihuela. Su leyenda y su historia (aportación al estudio de nuestras leyendas medievales). En *Boletín de la academia de la historia*. Pág. 200.

43Ídem.

44Ídem.

45Ídem.

Este acontecimiento histórico tuvo lugar, aunque posiblemente no en la forma en que hoy se recuerda ni en una fecha precisa, se sitúa entre 1242 y 1243, con un desenlace definitivo en 1265. Sin embargo, fue un suceso decisivo en la evolución de la ciudad, que terminó por integrarse, dando origen a una leyenda oral y a un conjunto de símbolos cargados de profundo significado para el espíritu y la identidad de la comunidad, como la Gloriosa Enseña del Oriol que es el estandarte de la ciudad⁴⁶. Por el contrario, el origen de estas fiestas se remonta al año 1400, cuando el obispo de Cartagena, Don Fernando de Pedrosa, proclamó el 17 de julio como día festivo⁴⁷.

Durante esta liturgia se interpretaban cantos propios de las vísperas y los maitines, así como los correspondientes a la procesión civil, conocida como la entrada del Oriol, y villancicos durante el ofertorio. La primera mención documentada de música compuesta en honor a las Santas Justa y Rufina se la debemos a Julio López Maymón, quien señala la existencia de una *particella* conservada en el archivo de la catedral de Orihuela. Este manuscrito, titulado *Villancico del Moro*, era interpretado el 17 de julio, en la fiesta «del pájaro», donde se mostraba la Gloriosa Enseña del Oriol⁴⁸, en la Iglesia de las Santas Justa y Rufina⁴⁹.

A finales del siglo XX, Antonio Luis Galiano publicó una compilación de diecinueve villancicos dedicados a estas santas. Estos villancicos destacan por su notable complejidad técnica, llegando a estar escritos para doce voces, organizadas en dos o incluso tres coros⁵⁰.

46VIDAL GUEVARA, Ángeles M^a. Fiestas de la Reconquista Moros y Cristianos Orihuela [en línea]. Moros y Cristianos historia, 2020. Consulta [24 de abril de 2025]. Disponible en: <https://morosycristianosorihuela.com/menu-moros-y-cristianos/historia-moros-y-cristianos/>

47SÁNCHEZ NORTES, Margarita. *La Música desde finales del Siglo XIX a mediados del XX en Orihuela. Carlos Moreno Soria (1874-1962)*. Universidad de Murcia, 2016. Pág. 33.

48VIDAL GUEVARA, Ángeles M^a. Fiestas de la Reconquista Moros y Cristianos Orihuela [en línea]. Moros y Cristianos historia, 2020. Consulta [24 de abril de 2025]. Disponible en: <https://morosycristianosorihuela.com/menu-moros-y-cristianos/historia-moros-y-cristianos/>

49SÁNCHEZ NORTES, Margarita. *La Música desde finales del Siglo XIX a mediados del XX en Orihuela. Carlos Moreno Soria (1874-1962)*. Universidad de Murcia, 2016. Pág. 33.

50Ibid. Pp. 34-38.

2.2.2 Virgen de Monserrate

Respecto a la Virgen de Monserrate, se la nombra copatrona en el año 1919. En realidad, esta Virgen ya podía ser considerada patrona popular desde antes, ya que existen registros que indican que en 1878 se celebró una función con salve en su honor⁵¹.

Los festejos dedicados a la Virgen de Monserrate estaban organizados por el cabildo eclesiástico⁵². Además, las devociones más populares entre el pueblo oriolano para las rogativas *pro pluvia* eran hacia la Virgen de Monserrate y Nuestro Padre Jesús Nazareno, siendo especialmente venerada la figura femenina⁵³.

Con motivo del novenario en honor a esta virgen, se reúne cada año un grupo de personas que participan activamente en la celebración. Aunque no constituyen un coro oficial, su compromiso ha sido fundamental para preservar la tradición musical vinculada al acto, manteniendo vivos unos cantos que se repiten y conservan desde hace generaciones⁵⁴.

Aunque no existen documentos ni registros escritos sobre los orígenes de este coro, el músico Manuel Moya sostiene que su formación se remonta a la década de 1920. Tras la Guerra Civil, la tradición de cantar la novena se interrumpió durante un tiempo. No fue hasta principios de los años 60 cuando se retomó la actividad⁵⁵.

2.2.3 Semana Santa de Orihuela

Otra de las tradiciones culturales más destacables de Orihuela es su Semana Santa, y tal como señala Margarita Sánchez en su tesis doctoral, la Semana Santa oriolana es una de las manifestaciones religioso-culturales más relevantes de España y fue reconocida

⁵¹Ibid. Pág. 48.

⁵²Ídem.

⁵³CREMADES PRIETO, Claudio. *De sequías a riadas: casos de alta variabilidad climática desde las fuentes eclesiásticas de Orihuela (1700-1750)*. En *CESDVIII*. 2019, nº 29. ISSN: 1131-9879. Pág. 41.

⁵⁴SÁNCHEZ NORTES, Margarita. *La Música desde finales del Siglo XIX a mediados del XX en Orihuela. Carlos Moreno Soria (1874-1962)*. Universidad de Murcia, 2016. Pág. 49.

⁵⁵Ibid. Pág. 50.

como Bien de Interés Turístico Internacional en 2010⁵⁶. Sin embargo, para entender su historia, es necesario remontarnos a sus orígenes.

Los trágicos acontecimiento vividos por Jesús en los momentos finales de su vida, narrados en los evangelios sinópticos y apócrifos, fueron rememorados por los cristianos y, con el paso de los siglos, dieron lugar a una expresión religiosa de carácter popular. Durante las edades Media y Moderna, esta devoción tomó forma a través de las representaciones visuales de la Pasión, utilizando los recursos del arte sacro, y se manifestó en procesiones públicas que se celebraban durante los días principales de la Semana Santa⁵⁷.

Fue específicamente en España durante la Baja Edad Media cuando se documentó el surgimiento de asociaciones multifuncionales, formadas por gremios y agrupaciones vinculadas por la proximidad vecinal o la dependencia de un mismo feudo. Estas organizaciones, conocidas como Cofradías Gremiales, desempeñaban diversas funciones de apoyo y asistencia a sus miembros⁵⁸.

A medida que avanzamos en el recorrido por la historia medieval, se encuentra la aparición de cofradías de marcado carácter penitencial. Estas hermandades comenzaron a surgir a partir del siglo XIII, influenciadas por los movimientos flagelantes que se desarrollaban en torno a órdenes monásticas y religiosas, como la Dominica y la Franciscana, donde la práctica de la penitencia era una tradición inherente. Estas comunidades comenzaron a reunirse cada noche, desde el Jueves al Viernes Santo, para llevar a cabo estas prácticas penitenciales. Con el paso del tiempo, dichas prácticas evolucionaron, convirtiéndose en el referente para la creación de las Cofradías Penitenciales⁵⁹.

Las procesiones de Semana Santa en Orihuela, sin embargo, tienen su comienzo en la segunda mitad del siglo XVI en la capilla dedicada a Santa María del Loreto. En esta se

56SÁNCHEZ NORTES, Margarita. *La Música desde finales del Siglo XIX a mediados del XX en Orihuela. Carlos Moreno Soria (1874-1962)*. Pág. 66

57CECILIA ESPINOSA, Mariano y RUIZ ÁNGEL, Gemma. *La procesión de la Sangre de Cristo en Orihuela: La estética penitencial*. Pág. 188.

58LÓPEZ DE TORRES, Manuel. La Semana Santa: historia, tradición e iconografía tras el Concilio de Trento. En *Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones*. ISBN 978-84-697-6703-0. Pág. 224.

59Ídem.

congregaron cuatro cofradías bajo los nombres de: Santísimo Sacramento, Purísima Sangre de Cristo o Nuestro Padre Jesús, Nuestra Señora del Loreto y Nuestra Señora de los Desamparados⁶⁰.

Aunque en la época medieval ya se llevaba a cabo la procesión de Domingo de Ramos en la Catedral del Salvador y Santa María, no fue hasta finales del siglo XVI cuando comenzó a celebrarse la procesión de Viernes Santo⁶¹.

En sus orígenes, estas representaciones de fe se caracterizaban por ser procesiones de penitentes que se disciplinaban frente a las imágenes de Jesús y la Virgen en los momentos de mayor dolor de la pasión, seguidos de coros que interpretaban misereres⁶². Existen registros históricos sobre estas procesiones de flagelantes en Orihuela desde el año 1602⁶³.

La primera cita que verifica que hay música en las procesiones oriolanas desde sus orígenes, nos la da Montesinos diciendo que «acompañando cada insignia, van los cantores y músicos de la Catedral, dirigido por su Maestro de Capilla»⁶⁴.

Durante el Barroco en España, el teatro se erigió como una herramienta esencial para moldear la mentalidad colectiva en los ámbitos religioso, político y moral. En el escenario, se presentaba de manera didáctica la naturaleza sagrada del monarca y la importancia de respetar su autoridad como garantía de la justicia. Paralelamente, las calles adquirirían un carácter teatral durante las procesiones de Semana Santa, que se convertían en un medio para catequizar al pueblo a través de escenas religiosas, imágenes y la representación simbólica del enfrentamiento entre el bien y el mal, que en el caso de la ciudad de Orihuela se refleja de manera emblemática en la Insignia de la Cruz, conocida habitualmente como la Diablesa⁶⁵.

60Ídem.

61FABREGAT BAEZA, Pilar. *La música vocal religiosa en Orihuela, El Canto de la Pasión*. [s.l.]: Universidad de Alicante, 2014. Pág. 17.

62CECILIA ESPINOSA, Mariano. *La Semana Santa de Orihuela: arte, historia y patrimonio cultural*. [s.l.]: Universidad de Murcia, 2014. Pág. 130.

63PENALVA MARTÍNEZ, José María. Orígenes de nuestra Semana Santa. En *Semana Santa en Orihuela*. 2010, pp. 20-32. ISSN A-224-2009.

64MONTESINOS PÉREZ MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, J. En Fabregat Baeza, Pilar. *La música vocal religiosa popular en Orihuela, el Canto de la Pasión*. Pág. 60.

65Ídem.

En el ámbito de las celebraciones pasionarias, el nuevo lenguaje del arte barroco transformó la estética, la composición, la organización, el significado y las formas expresivas de las antiguas procesiones de Semana Santa en Orihuela. Puesto que se convirtieron en procesiones contemplativas con un propósito catequético⁶⁶.

A mediados del siglo XVII, el convento de los franciscanos introdujo una nueva procesión, también en Viernes Santo, pero realizada en la mañana, en la que se invocaba a Nuestro Padre Jesús de Nazareno. Hacia finales de ese siglo, los mercaderes ya participaban activamente en la procesión vespertina, cargando el Santo Cristo. Asimismo, los panaderos y horneros comenzaron en 1692 a llevar la imagen de la Oración en el Huerto, mientras que el gremio de labradores se unió en 1694 portando una Cruz con sudario⁶⁷. Un año más tarde, se incorpora el emblemático paso de la Diablesa, obra de Fray Nicolás de Bussy. De este modo, se puede afirmar que, durante el siglo XVII, los desfiles pasionarios en Orihuela se reducían a la procesión de las palmas del Domingo de Ramos y las procesiones del Viernes Santo⁶⁸.

Sin embargo, ya en el 1622 durante la procesión del Viernes Santo, encontramos diversos coros y músicos de la Catedral entonando un *Stabat Mater* y un *Miserere*⁶⁹.

Hacia el último cuarto del siglo XVII, el propósito y significado de la procesión de la Sangre de Cristo experimentaron un cambio significativo, dando lugar, al surgimiento de la procesión del Santo Entierro⁷⁰.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, la procesión teatral barroca se fue enriqueciendo con la incorporación de personajes históricos, como las escuadras de soldados romanos, así como con elementos sonoros como los tambores y bocinas de tono lúgubre, la música y los coros que acompañaban a los pasos procesionales⁷¹.

66CECILIA ESPINOSA, Mariano. *La Semana Santa de Orihuela: arte, historia y patrimonio cultural*. [s.l.]: Universidad de Murcia, 2014. Pág. 170.

67PENALVA MARTÍNEZ, José María. Orígenes de nuestra Semana Santa. En *Semana Santa en Orihuela*. 2010, pp. 20-32. ISSN A-224-2009.

68CECILIA ESPINOSA, Mariano. *La Semana Santa de Orihuela: arte, historia y patrimonio cultural*. [s.l.]: Universidad de Murcia, 2014. Pág. 170.

69FABREGAT BAEZA, Pilar. *La música vocal religiosa en Orihuela, El Canto de la Pasión*. [s.l.]: Universidad de Alicante, 2014. Pág. 59.

70Ídem.

71Ídem.

Como menciona Montesinos en su descripción escrita en 1775, se abría la marcha con un estandarte acompañado por banderas llevadas por tres caballeros, seguido de los pasos representativos del Lavatorio, el Huerto y Prendimiento de Jesús, la Negación de San Pedro, Jesús en la Calle de la Amargura, San Juan Evangelista y Nuestra Señora de los Dolores⁷².

La segunda procesión era organizada por la Venerable Orden Tercera, integrada principalmente por seglares, aunque también contaba con una notable presencia de eclesiásticos. Se trataba de una auténtica orden regular con su propia regla, hábito, noviciado y profesión. Su propósito era ofrecer a los seglares un camino para cumplir los mandamientos de Dios y de la Iglesia sin necesidad de ingresar en la vida conventual⁷³.

La procesión partía en la madrugada del Viernes Santo desde la Iglesia de Santa Ana. Las imágenes que formaban parte de esta procesión inicialmente se reducían a Nuestro Padre Jesús, San Juan, La Soledad. Sin embargo, con el transcurso de las décadas del siglo XVIII, su número aumentó⁷⁴.

De igual manera, la tercera procesión tenía lugar el Viernes Santo por la tarde, partiendo de la Capilla del Loreto. Fue organizada por la Cofradía del Santísimo Sacramento desde el siglo XVI hasta bien entrado el siglo XVIII. En ella participaban tanto diferentes pasos como un coro⁷⁵.

Tras la interrupción provocada por la Guerra de Independencia, se retomaron algunas procesiones de Semana Santa, entre ellas la del Domingo de Ramos y la del Santo Entierro de Cristo. De esta manera, en 1818 la Cofradía de Nuestra Señora de los

72FABREGAT BAEZA, Pilar. *La música vocal religiosa en Orihuela, El Canto de la Pasión*. [s.l.]: Universidad de Alicante, 2014. Pp. 61-62.

73CECILIA ESPINOSA, Mariano. La Venerable Orden Tercera y la Mayordomía de Nuestro Padre Jesús en la historia de la Semana Santa de Orihuela. En *Homenaje a la Semana Santa de Orihuela*. [s.l.]: [s.n.], 2005. ISBN 84-609-4738-6. Pág. 12.

74FABREGAT BAEZA, Pilar. *La música vocal religiosa en Orihuela, El Canto de la Pasión*. [s.l.]: Universidad de Alicante, 2014. Pág. 65.

75Ídem.

Dolores organizó un rosario que recorría las calles de la ciudad cada Domingo de Ramos⁷⁶.

La Venerable Orden Tercera siguió celebrando sus procesiones, esforzándose por mejorarlas mediante la incorporación de nuevos pasos. Estas innovaciones comenzaron en la década de 1830 y se extendieron hasta el último cuarto del siglo XIX⁷⁷.

Estas innovaciones dentro de la Venerable Orden Tercera quedaron paralizadas debido a las desamortizaciones eclesiásticas implementadas por Juan Álvarez Mendizábal, ministro de la regente María Cristina de Borbón. Dichas desamortizaciones en España provocaron la pérdida de la función original de numerosos inmuebles religiosos, la dispersión y descontextualización de su patrimonio mueble, así como la desaparición de múltiples obras de arte⁷⁸.

Las desamortizaciones eclesiásticas llevaron a la desaparición de numerosas órdenes y conventos en la ciudad, cuyos edificios fueron adaptados para diferentes usos⁷⁹.

A pesar de que el cierre de los conventos provocó un grave deterioro en obras de gran valor artístico, las que estaban relacionadas con la Semana Santa se mantuvieron intactas. Sin embargo, las procesiones dejaron de celebrarse durante algunos años⁸⁰.

Uno de los personajes más relevantes en la historia de la Semana Santa de Orihuela es el franciscano Mariano de la Concepción Luzón, quien se quedó en la ciudad para dedicarse por completo a impulsar las procesiones de Semana Santa organizadas por la Venerable Orden Tercera⁸¹.

Durante su mandato como padre visitador, el convento fue recuperado y se finalizaron los pasos de los Azotes, la Samaritana y la Dolorosa, además de crearse nuevos grupos

76CECILIA ESPINOSA, Mariano. *Historia de la Semana Santa de Orihuela*. Hermandad de los Pilares de Nuestra Señora de la Soledad. ed. Orihuela: [s.n.], 2011. Pág. 21.

77Ídem.

78CECILIA ESPINOSA, Mariano. *La Semana Santa de Orihuela: arte, historia y patrimonio cultural*. [s.l.]: Universidad de Murcia, 2014. Pág. 25.

79Ídem.

80Ídem.

81MARTÍNEZ MARÍN, Francisco. *Libro de Oro de la Semana Santa Oriolana*. Orihuela: [s.n.], 1985. ISBN 84-398-3608-2. Pág. 94.

escultóricos, como la Santa Cena y el Descendimiento, así como la imagen de la Verónica⁸².

Asimismo, la Venerable Orden Tercera se encargaba de organizar las procesiones de Semana Santa, especialmente la procesión de la Pasión del Viernes Santo. Cada año, durante la junta, se designaba a uno o dos mayordomos responsables de buscar para la Convocatoria personas de buena reputación para que eviten el uso excesivo de los instrumentos durante la noche del Jueves Santo⁸³.

De igual manera, desde la década de 1840, se inició un proceso de incremento en el número de procesiones.

En la segunda mitad del siglo XIX, la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores continuaba celebrando de manera regular la procesión misión de Domingo de Ramos, lo que se convirtió en un rasgo distintivo de esta asociación religiosa⁸⁴.

En 1852, el hermano mayor de la orden tercera, con sede en la Iglesia de San Gregorio, pidió a la Venerable Orden Tercera de San Francisco que permitiese la participación de la imagen de Nuestro Padre Jesús de la Caída en la procesión que organizaban durante la mañana del Viernes Santo. La petición fue aprobada, aunque con ciertas condiciones, marcando así el inicio del recorrido de este paso en la Semana Santa oriolana⁸⁵.

A partir de entonces, cada Martes Santo se inició la tradición de llevar a cabo una procesión de traslado del paso de la Caída, desde su capilla hasta la Iglesia de Nuestra Señora de Monserrate⁸⁶.

En los últimos veinticinco años, se evidenció un marcado declive, acompañado de serias dificultades económicas para cubrir los gastos de las procesiones. Por tanto, la falta de

82Ídem.

83CECILIA ESPINOSA, Mariano. *La Semana Santa de Orihuela: arte, historia y patrimonio cultural*. [s.l.]: Universidad de Murcia, 2014. Pág. 259.

84Ibid. Pág. 264.

85CECILIA ESPINOSA, Mariano. *Historia de la Semana Santa de Orihuela*. Hermandad de los Pilares de Nuestra Señora de la Soledad. ed. Orihuela: [s.n.], 2011. Pág. 53.

86Ídem.

recursos quedó patente en unas procesiones modestas y carentes del esplendor que las caracterizó en décadas anteriores⁸⁷.

Después de la Semana Santa de 1888, la prensa de Orihuela expresó su descontento ante el estado decadente de las procesiones, señalando la ausencia de innovaciones significativas⁸⁸.

De igual modo, se cuestionaba cómo era posible que, mientras las procesiones en otras ciudades ganaban en esplendor, en Orihuela no se produjera. La prensa proponía proyectar la Semana Santa como un atractivo para atraer visitantes de fuera, destacando los beneficios que la ciudad obtendría con la llegada de turistas⁸⁹:

Estamos a un paso de Semana Santa. Dimos a su debido tiempo la voz de alerta para ver si era posible hacer algo por nuestras procesiones, que en otras ciudades con menos condiciones que la nuestra ganan cada año en esplendor mientras que son en Orihuela cada año más pobres hasta que llegue un día en que se cumplan nuestros vaticinios y desaparezcan por completo. Nuestra voz como con razón teníamos se ha perdido. Nos atrevimos hasta a esbozar un proyecto para dar lucimiento a aquellas fiestas para las cuales poseemos lo principal, un gran número de esculturas preciosas de célebres autores, pero nuestro proyecto ha sido mirado con indiferencia⁹⁰.

Así, aunque el sentimiento popular respecto a la Semana Santa era de estancamiento, debido a que no se potenciaban para aumentar el turismo o los beneficios de la ciudad, las propias cofradías insistían en mantener la tradición⁹¹.

La Semana Santa de 1891 comenzó el Domingo de Ramos con la procesión organizada por la Cofradía de los Dolores. El Martes Santo tuvo lugar el traslado del paso de Jesús de la Caída, que fue llevado desde la Iglesia de San Gregorio hasta el Santuario de Monserrate⁹².

87Ibid. Pág. 57.

88CECILIA ESPINOSA, Mariano. *Historia de la Semana Santa de Orihuela*. Hermandad de los Pilares de Nuestra Señora de la Soledad. ed. Orihuela: [s.n.], 2011. Pág. 58.

89CECILIA ESPINOSA, Mariano. *Historia de la Semana Santa de Orihuela*. Hermandad de los Pilares de Nuestra Señora de la Soledad. ed. Orihuela: [s.n.], 2011. Pág. 58-64.

90PEÑALVER GARCÍA, Antonio. La semana santa oriolana a finales del siglo XIX. En *Semana Santa en Orihuela*. 2001, pp. 60-75. ISSN A-224-2009.

91CECILIA ESPINOSA, Mariano. *Historia de la Semana Santa de Orihuela*. Hermandad de los Pilares de Nuestra Señora de la Soledad. ed. Orihuela: [s.n.], 2011. Pág. 65.

92Ídem.

El Miércoles Santo, por la tarde, se realizó el traslado de las imágenes de la Iglesia de los Franciscanos de Santa Ana al Santuario de Monserrate. Por la noche, las veneradas imágenes del Sepulcro y la Soledad fueron llevadas desde la Catedral de El Salvador hasta la Iglesia del Loreto. Además, a las nueve de la noche, partió desde la ermita de la Cruz una procesión que incluyó los pasos del Lavatorio, el Arrepentimiento de San Pedro, el Prendimiento y el Ecce Homo⁹³.

El Jueves Santo, desde las siete y media de la mañana, se llevaban a cabo los divinos oficios en la Catedral, durante los cuales se entonaban los salmos de prima, tercia, sexta y nona⁹⁴.

La presión de la prensa por engrandecer las procesiones de Semana Santa comenzó a dar resultados cuando, el 1 de abril de 1891, un grupo de oriolanos fundó la Sociedad Compañía de Armados⁹⁵, para ayudar a realzarlas y engrandecerlas⁹⁶.

No obstante, no fue hasta el Martes Santo de 1892 cuando la Sociedad Compañía de Armados (los propios miembros se nombrar así mismo como los «armaos»), hicieron su primera aparición pública, acompañando al paso de la Caída en su procesión hasta el Santuario de Monserrate⁹⁷.

Sin embargo, en los últimos años del siglo XIX, la Semana Santa continuaba perdiendo vitalidad⁹⁸. Además, los primeros años de los «armaos» estuvieron marcados por la incertidumbre, debido a la problemas económicos⁹⁹.

93Ídem.

94Ibid. Pp. 66-68.

95MARTÍNEZ MARÍN, Francisco. *Libro de Oro de la Semana Santa Oriolana*. Orihuela: [s.n.], 1985. ISBN 84-398-3608-2. Pág. 97.

96CUADRADO NAVARRO, Pablo. El “Armao” de Orihuela. ¿Identidad propia o heredada? 2019. Pág. 34.

97CECILIA ESPINOSA, Mariano. *Historia de la Semana Santa de Orihuela*. Hermandad de los Pilares de Nuestra Señora de la Soledad. ed. Orihuela: [s.n.], 2011. Pág. 75.

98Ibid. Pág. 77.

99CUADRADO NAVARRO, Pablo. El “Armao” de Orihuela ¿Identidad propia o heredada? 2019. Pág. 34.

En las primeras décadas del XX, las procesiones de la Semana Santa oriolana recuperaron parte de su esplendor. Cada año, la duda sobre la participación de los «armaos» era un tema recurrente en la prensa local¹⁰⁰.

Durante la dictadura de Primo de Rivera, las cofradías experimentaron una recuperación y la Semana Santa incorporó importantes innovaciones, como la fundación de la Cofradía del Perdón en 1927 y la reorganización de la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores en 1928. Sin embargo, el auge de las procesiones, cada vez más esplendorosas, se vio frenado por el anticlericalismo desatado tras la proclamación de la República y el inicio de la Guerra Civil. En Orihuela, las procesiones continuaron con dificultades hasta 1935, pero en 1936 dejaron de celebrarse, suspensión que se prolongó durante todo el conflicto bélico (1936-1939)¹⁰¹.

Durante la Guerra Civil, se produjo la destrucción de los diversos pasos incluyendo la pérdida de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno que causó un profundo impacto entre los oriolanos por ser el patrón de la ciudad¹⁰².

Una de las principales tareas para reactivar las procesiones después de la Guerra Civil fue la creación de la Junta Mayor de Cofradías y Hermandades de Semana Santa. En esta labor, colaboraron todas las cofradías que formaban parte de las procesiones previas al conflicto¹⁰³.

Asimismo, las dificultades y la falta de eficacia de la Venerable Orden Tercera en la organización de la Semana Santa, propiciaron la creación de nuevas cofradías y hermandades, marcando el inicio de una nueva etapa¹⁰⁴.

Así surgieron nuevas cofradías, y además, también se creó la Hermandad del Silencio, que será abordada en profundidad en el siguiente apartado de este trabajo¹⁰⁵.

100CECILIA ESPINOSA, Mariano. *La Semana Santa de Orihuela: arte, historia y patrimonio cultural*. [s.l.]: Universidad de Murcia, 2014. Pág. 272.

101Ídem.

102MARTÍNEZ MARÍN, Francisco. *Libro de Oro de la Semana Santa Oriolana*. Orihuela: [s.n.], 1985. ISBN 84-398-3608-2. Pág. 102.

103Ídem.

104CECILIA ESPINOSA, Mariano. *Historia de la Semana Santa de Orihuela*. Hermandad de los Pilares de Nuestra Señora de la Soledad. ed. Orihuela: [s.n.], 2011. Pág. 148.

105Íbid. Pág. 148-166.

Como se ha podido constatar, a lo largo de los siglos la Semana Santa oriolana ha sufrido muchos cambios. No obstante, ha llegado una época de estabilidad dentro de las procesiones, puesto que se mantienen las siguientes cofradías y hermandades conforme se expone en la siguiente tabla¹⁰⁶:

Días	Cofradías o Hermandades	Imágenes
Domingo de Ramos	-Nuestra Señora de los Dolores	-Nuestra Señora de los Dolores y Cristo de las Santas Mujeres
	-Santísimo Cristo de la Flagelación, «Los Azotes»	-La Flagelación y La Coronación de Espinas
	-Santísimo Cristo de Zalamea y María Santísima del Consuelo	-Santísimo Cristo de Zalamea y María Santísima del Consuelo
	-Sociedad Compañía de Armados («armaos»)	-Insignias: Guion, Lábaros, Bandera
Lunes Santo	-La Samaritana	-La Samaritana, La Conversión de María Magdalena, Trono-Insignia
	-Nuestro Padre Jesús en el paso de «El	-La Oración en el Huerto, El Prendimiento,

106JUNTA MAYOR DE COFRADÍAS DE ORIHUELA. Cofradías, Hermandades y Mayordomías [en línea]. Semana Santa Orihuela, 2014. Consulta [19 de febrero de 2025]. Disponible en: <http://www.semanasantaorihuela.com/>

	Prendimiento»	La Negación de San Pedro
	-«Armaos»	
Martes Santo	-El Perdón	-Nuestro Padre Jesús de la Caída, La Verónica, El Calvario, María Santísima del Perdón
	-Ecce Homo	-Ecce Homo, La Sentencia, Cruz Penitencial, Santísimo Cristo de la Victoria
	-«Armaos»	
Miércoles Santo	-Nuestro Padre Jesús Nazareno	-Cruz-Insignia, La Dolorosa y San Juan, La Agonía, Cruz Penitencial, Nuestro Padre Jesús Nazareno
	-El Lavatorio	-Trono Insignia, San Pedro en su Arrepentimiento, Nuestra Señora de la Esperanza, Jesús lavando los pies al Príncipe de los Apóstoles «El Lavatorio»
	-Sagrada Institución de la Eucaristía Santa Cena y Nuestra Señora de los Ángeles	-Trono-Insignia, Nuestra Señora de los Ángeles, La Santa Cena
	-«Armaos»	
Jueves Santo	-El Silencio	-Cristo del Consuelo

Viernes Santo	-Santísimo Cristo de la Buena Muerte y Santísima Virgen de la Amargura	-Santísimo Cristo de la Buena Muerte, Santísima Virgen de la Amargura
	-Todas las anteriores	
Sábado Santo	-Santo Entierro de Cristo	-Caballero Cubierto, La Diablesa
	-Pilares de la Soledad	-Virgen de la Soledad
Domingo de Resurrección	-La Resurrección	-Santísimo Salvador Resucitado, Santísima Virgen Dolorosa, Guía de la Resurrección

Tabla 1. Cofradías y Hermandades actuales con sus correspondientes imágenes

2.2.4 Procesión del Jueves Santo y Semana de Pasión

En este apartado se tratan con mayor detalle la procesión de Jueves Santo y la Semana de Pasión, ya que durante estos días los grupos de cantores de la pasión adquieren un papel más destacado.

Como ya se dijo previamente, en el siglo XX surgieron, tras la Guerra Civil, nuevas cofradías y hermandades, entre ellas la que concierne a este trabajo: la Hermandad del Silencio, que actualmente procesiona en Jueves Santo.

Esta procesión se originó en 1940, cuando las juventudes de Falange Española tomaron la iniciativa de organizar la procesión penitencial del Santo Silencio durante la noche de Jueves Santo¹⁰⁷. El reverendo Antonio Roda fue uno de los principales fundadores de la

¹⁰⁷CECILIA ESPINOSA, Mariano. *Historia de la Semana Santa de Orihuela*. Hermandad de los Pilares de Nuestra Señora de la Soledad. ed. Orihuela: [s.n.], 2011. Pág. 150.

Hermandad del Silencio, cuya intención era la de realizar una procesión de Jueves Santo que fuera «fervorosa y verdaderamente penitencial en Orihuela»¹⁰⁸.

Inicialmente, se intentó procesionar con el Cristo de la Agonía de la Orden Tercera de San Francisco, pero debido a los diversos requisitos impuestos, la comisión organizadora decidió descartar esta opción. Posteriormente, se consideró utilizar el Cristo de Zalamea, ubicado en el convento de San Juan, pero las hermanas clarisas no lo autorizaron. Finalmente, el párroco de la Iglesia de Santiago ofreció la imagen del Cristo del Consuelo, una obra del valenciano José Puchol Rubio realizada en 1795, que fue elegida como la imagen titular de dicha procesión¹⁰⁹.

En la noche de Jueves Santo de marzo de 1940, recorrió por primera vez las principales calles de la ciudad y contó con una gran acogida. Al cabo de poco tiempo, la comisión organizadora presentó una solicitud formal al obispo de la diócesis para obtener la aprobación oficial de la fundación de la Hermandad del Silencio¹¹⁰.

Que deseando figure en años sucesivos la mencionada procesión en la Semana Santa de nuestra ciudad, la histórica y emocionante noche del Jueves Santo, con la austeridad y fervor religioso que la caracterizó en su primer desfile. Suplican a V.E.R. se digne erigir en Santa Hermandad a la agrupación de penitentes, que, dirigidos por la Comisión organizadora, contribuyeron a la severa e impresionante manifestación religiosa, que ha recibido la aprobación unánime de todo el religioso pueblo orcelitano, (...) ¹¹¹

El propósito de la fundación de la Hermandad del Silencio era rendir culto a la imagen del Cristo del Consuelo. Además, buscaba sufragar los gastos de la procesión, manteniendo la máxima sobriedad y un profundo espíritu de penitencia, así como fomentar la formación cristiana de sus cofrades¹¹².

En sus inicios, la procesión partía a las diez de la noche desde la Iglesia de Santiago, envuelta en la oscuridad debido al apagado del alumbrado público. Iba precedida por el

¹⁰⁸Ibid. Pp. 150-151.

¹⁰⁹Ibid. Pág. 151.

¹¹⁰Ídem.

¹¹¹Ídem.

¹¹²CECILIA ESPINOSA, Mariano. *Historia de la Semana Santa de Orihuela*. Hermandad de los Pilares de Nuestra Señora de la Soledad. ed. Orihuela: [s.n.], 2011. Pág. 153.

toque lúgubre de la tradicional bocina, que avisaba a los presentes de su llegada, y acompañada por el sonido solemne de dos o cuatro tambores destemplados¹¹³.

La vestimenta habitual de los hermanos estaba formada por una túnica y un capirote de paño negro que cubría el rostro, acompañados de un cingulo blanco, un crucifijo sobre el pecho, sandalias negras, calcetines blancos y guantes negros. Más adelante, se adoptó el hábito capuchino como vestimenta para los penitentes¹¹⁴.

En la actualidad, esta procesión sigue teniendo su lugar de partida en la Iglesia de Santiago, aunque se celebra a las once de la noche, el lugar de a las diez como antaño¹¹⁵. A pesar de los años, esta procesión no ha sufrido muchas modificaciones.

Así, con la última campanada que anuncia las once de la noche de Jueves Santo, tiene lugar uno de los momentos más emblemáticos de la Semana Santa oriolana: la salida de la Hermandad del Silencio. La tradicional frase del presidente, «hermanos, silencio», resuena una vez más, mientras el chirriar pausado de las bisagras marca la apertura de las puertas de la capilla de la Iglesia de Santiago. Desde allí, la Hermandad inicia una procesión que, sin duda, aporta un matiz singular y profundo a esta semana tan importante dentro de esta ciudad¹¹⁶.

Esas campanadas dan inicio al recorrido de cientos de penitentes, quienes, vestidos con su hábito negro, avanzan solemnemente por las calles de Orihuela. Todos los hermanos procesionarán con sus faroles, cuya tenue luz se reflejará en el oscuro asfalto, y con su silencio. También se ve acompañado por el sonido áspero de un tambor y el inconfundible toque de la tradicional bocina, que anuncia a todos la llegada de la procesión¹¹⁷. Poco a poco, irá tomando forma la silueta de un Cristo en la cruz, el Cristo del Consuelo. Detrás de él, como cada año, caminarán el señor obispo, el presidente de

113Ibid. Pp. 153-154.

114Ibid. Pág. 154.

115MOLINA DELGADO, José. Reflexiones ante el Cristo del Consuelo. En *Semana Santa en Orihuela*. 2009, pp. 45-52. ISSN A-181-2010.

116SÁEZ SIRONI, José. Procesión [en línea]. Hermandad del Silencio, Orihuela (2018). [Consulta: 25 de febrero de 2025]. Disponible en: http://hermandaddelsilencio.net.185-47-245-165.servidoresdominios.net/?page_id=79

117NAVARRO MARTÍNEZ, Antonio. Reflexiones ante nuestro Cristo. En *Semana Santa en Orihuela*. 2010, pp. 52-60. ISSN A-182-2010.

la Hermandad, el párroco de Santiago y los seminaristas. Finalmente, se sumarán extensas filas de devotos portando su luz¹¹⁸.

A nivel espiritual, formar parte de esta Hermandad y procesionar en respetuoso silencio permite un encuentro íntimo con el Cristo del Consuelo, un momento de diálogo interior en el que la fe se convierte en un refugio¹¹⁹.

En los orígenes de esta procesión este canto no estaba incluido, sin embargo, en el 1956 es cuando se invita al grupo Cantores de la Pasión a cantar durante el Jueves Santo. Asimismo, en 1961 empieza a interpretarlo también el grupo de Cantores de la Primitiva Pasión «Federico Rogel». En la actualidad ambos grupos lo ejecutan en este día tan singular dentro de la Semana Santa oriolana¹²⁰.

Una de las razones por la que a Orihuela se le ha dado la mención de Bien de Interés Turístico Internacional, es lo totalmente distinto que es el *Canto de la Pasión* interpretado durante el Jueves Santo. Esto es debido a que en este día se debe guardar silencio y no se puede tañer ningún instrumento, a excepción de los tambores en algunas zonas de España. No obstante, este canto no sigue esta norma, puesto que sí está permitido. La procesión tiene un recorrido establecido y en ciertos puntos de esta se colocan los cantores para acompañar con sus voces a los hermanos del silencio¹²¹.

Por otro lado, la semana anterior a la Semana Santa se conoce comúnmente en Orihuela como Semana de Pasión. Así es como Margarita Sánchez lo expone en su trabajo¹²², y como los oriolanos llaman a esta semana. Por tanto, la Semana Santa correspondería con dicha semana y con la Semana de Pasión, es decir, sería la quinta semana dentro de la Cuaresma¹²³.

118SÁEZ SIRONI, José. Procesión [en línea]. Hermandad del Silencio, Orihuela (2018). [Consulta: 25 de febrero de 2025]. Disponible en: http://hermandaddelsilencio.net.185-47-245-165.servidoresdominios.net/?page_id=79

119MOLINA DELGADO, José. Reflexiones ante el Cristo del Consuelo. En *Semana Santa en Orihuela*. 2009, pp. 45-52. ISSN A-181-2010.

120Entrevista a Francisco Gimenez, secretario y componente del grupo Cantores de la Pasión-Anexo 2

121Ídem.

122SÁNCHEZ NORTES, Margarita. *La música desde finales del Siglo XIX a mediados del XX en Orihuela. Carlos Moreno Soria (1874-1962)*. Pág. 74.

123ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano Historia, liturgia, formas....* Madrid: Alianza, 2003. ISBN 84-206-9070-8. Pág. 142.

Dentro de la Semana de Pasión oriolana, ambos grupos realizan la interpretación del canto cada noche a partir de las once de la noche, siguiendo un recorrido previamente establecido y en ubicaciones determinadas¹²⁴.

Retomando la idea anterior y, debido al carácter ambiguo del término, conviene explicar la Cuaresma, por ser el tiempo litúrgico de preparación a la Pascua. Es importante tener en cuenta que, habitualmente, la Cuaresma ha sido considerada el tiempo fuerte de la Iglesia, caracterizada por su marcado sentido penitencial. Este período se vive tanto de manera personal e interna como de forma externa y comunitaria, simbolizando la conversión del corazón¹²⁵.

En primer lugar, el año litúrgico es una gran estructura cíclica que organiza anualmente toda la vida litúrgica, y no puede comprenderse sin considerar otras divisiones menores: desde la liturgia diaria con la misa y el oficio y el ciclo semanal, hasta los distintos tiempos que conforman el temporal, junto con el santoral¹²⁶.

El temporal se caracteriza por su carácter variable, ya que la celebración de varios de sus tiempos está sujeta a factores externos que determinan ciertas fechas, mientras que otras permanecen inalterables. Este ciclo litúrgico sigue el desarrollo de la vida de Cristo y se estructura en torno a sus principales misterios¹²⁷:

Adviento	Tiempo de preparación antes del nacimiento de Cristo
Navidad	Nacimiento de Cristo
Epifanía	Manifestación a los gentiles
Cuaresma	Cuarenta días de ayuno en el desierto

124FABREGAT BAEZA, Pilar. *El Canto de la Pasión en Orihuela, Origen y evolución*. Universidad de Alicante. ed. Alicante [s.n.], 2015. ISBN 978-84-9717-383-4. Pág. 62.

125DE LA CAMPA CARMONA, Ramón. Las Estaciones Penitenciales en la Cuaresma romana. En *Cabildo Semana Santa en Murcia*. 2015, pp. 79-84. ISSN 1887-3758.

126ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano Historia, liturgia, formas....* Madrid: Alianza, 2003. ISBN 84-206-9070-8. Pág. 142.

127Ibid. Pág. 144.

Domingo de Ramos	Entrada en Jerusalén
Jueves Santo	Última cena
Viernes Santo	Crucifixión
Pascua	Resurrección
Ascensión	Día de la Ascensión
Pentecostés	Envío del Espíritu Santo

Tabla 2. Significado de las divisiones del temporal

Por otro lado, entre los ritos característicos de la Cuaresma, es relevante destacar el culto estacional. Desde el siglo II, estas ceremonias solemnes fueron denominadas «estación», término que etimológicamente significa «punto de guardia», ya que la comunidad cristiana permanecía en vigilia espiritual, principalmente a través de la celebración solemne de los divinos misterios. Estos representan el camino penitencial de la Cuaresma como preparación y tránsito hacia la Pascua, lo que es su función dentro del calendario litúrgico¹²⁸.

La Cuaresma está directamente relacionada con los cuarenta días de ayuno que pasó Jesús en el desierto de Judea¹²⁹. En el siglo VI, al no contar los domingos como días de ayuno, los cuarenta días de Cuaresma comenzaron a contarse desde la víspera de Pascua. Esto implicó que el ayuno diera inicio el miércoles anterior al primer domingo que indicaba el tiempo penitencial. Entonces, desde el siglo X, se consolidó la costumbre de la imposición de la ceniza¹³⁰.

En la actualidad, la Cuaresma consta de cuarenta y cuatro días, incluyendo el Miércoles de Ceniza y el Jueves Santo¹³¹, por ello, se llevan a cabo cuarenta y cuatro estaciones cuaresmales¹³².

¹²⁸Ídem.

¹²⁹CASTELLANO, Jesús. *El año litúrgico: memorial de Cristo y mistagogía de la Iglesia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1994. ISBN 84-7467-289-9. Pág. 127.

¹³⁰ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano Historia, liturgia, formas....* Madrid: Alianza, 2003. ISBN 84-206-9070-8. Pág. 156.

¹³¹Ídem.

¹³²DE LA CAMPA CARMONA, Ramón. Las Estaciones Penitenciales en la Cuaresma romana. En *Cabildo Semana Santa en Murcia*. 2015, pp. 79-84. ISSN 1887-3758.

A nivel local, dentro del tiempo cuaresmal hay una semana en la que realmente se le da importancia a Nuestro Padre Jesús, sobre todo, en la Iglesia de las Santas Justa y Rufina. Aquí se encuentra la novena, que es la predicación de la vida cuaresmal o penitencial a la luz de la misericordia de Nuestro Padre Jesús. La presencia de esta talla es relevante, puesto que es el patrón de Orihuela¹³³.

También se ha intentado vivir la Cuaresma desde una perspectiva más material, como puede ser la abstinencia de comer carne los viernes o el ayuno durante el Miércoles de Ceniza, Viernes Santo y Sábado Santo (este día no es obligatorio, pero sí recomendable). Sin embargo, el ayuno en el cristianismo es más flexible, porque se permite una única comida principal y algún aperitivo en los días señalados¹³⁴.

Asimismo, este tiempo se va desarrollando a través de las diferentes cofradías o hermandades que giran en torno a las escenas de la Pasión del Señor, luego representada en la Semana Santa. Por otra parte, en las diversas iglesias se establecen días de retiro para la práctica de los ejercicios cuaresmales conocidos como los tres fundamentos, a saber: el ayuno, la oración y la limosna. Estos están durante todo el año, pero se potencian especialmente durante este tiempo, en el que debe predominar la austeridad y la generosidad¹³⁵.

133NOGUERA VIDAL, Irene. Entrevista al Padre Satorre, cura de la Iglesia de las Santas Justa y Rufina. Orihuela: 8 de marzo de 2025, Anexo 1.

134Ídem.

135Ídem.

3 RELACIÓN DEL TÉRMINO «PASIÓN» CON LA VIDA DE JESÚS

A lo largo de estos apartados se va a realizar un análisis sobre el significado del concepto de «pasión» y su vinculación con la vida de Jesús. Posteriormente, se va a explicar, en líneas generales, qué son los cantos de pasión. Por último, se va a abordar en detalle el *Canto de la Pasión* de Orihuela.

En esta sección, se hace referencia exclusivamente al Evangelio de San Juan, dado que es el que se utiliza dentro de la Semana Santa.

La Pasión de Jesús se inicia con su arresto. Así pues, Jesús se encontraba con sus discípulos en el Huerto de los Olivos, entre ellos se hallaba Judas, quien estaba a punto de traicionarlo. En ese lugar, se presentó un grupo enviado por los sumos sacerdotes y los fariseos, acompañados de guardias, con la intención de capturarlo. Jesús, al verlos, les preguntó: «¿A quién buscáis?». Ellos respondieron: «A Jesús de Nazaret». Entonces, él declaró: «Soy yo», entregándose voluntariamente¹³⁶.

Tras su arresto, lo ataron y lo llevaron primero ante Anás, suegro de Caifás, quien era el sumo sacerdote de Israel. Pedro y otro discípulo, conocido del sumo sacerdote, siguieron a Jesús. Mientras este último pudo entrar al palacio junto con Jesús, Pedro permaneció fuera. Más tarde, el otro discípulo habló con la portera para que permitiera entrar a Pedro. Sin embargo, antes de dejarlo pasar, ella le preguntó si era discípulo de Jesús, a lo que él respondió: «No lo soy»¹³⁷.

Anás interrogó a Jesús sobre sus discípulos y su enseñanza. Este respondió que siempre había hablado abiertamente al mundo, enseñando en la sinagoga y en el templo. Tras el interrogatorio, Anás lo envió a Caifás¹³⁸.

Después de ser llevado ante Caifás, Jesús fue conducido al pretorio, donde se encontró con Poncio Pilatos, cónsul romano de la ciudad. Este mantuvo una conversación tanto

136SERAFÍN DE AUSEJO, P. (ed.). *La Biblia*. Barcelona: Editorial Herder S.A., 1975, Jn 18, 1-11. ISBN 84-226-0712-3.

137Ibid. Jn 18, 12-27.

138Ídem.

con los judíos que buscaban condenarlo a muerte como con Jesús mismo, tratando de encontrar una razón para juzgarlo. Sin embargo, Pilatos no encontró en él ningún delito. Siguiendo la costumbre de liberar a un preso durante la Pascua, ofreció al pueblo la opción de escoger entre Jesús y Barrabás, un ladrón. La multitud, finalmente, optó por la liberación de Barrabás¹³⁹.

Pilatos cedió ante la voluntad del pueblo y ordenó que Jesús fuera azotado. Luego, los soldados le colocaron una corona de espinas sobre la cabeza y lo cubrieron con un manto púrpura. Mientras tanto, los judíos continuaban exigiendo su crucifixión, argumentando que su ley establecía la pena de muerte para quien se proclamara Hijo de Dios¹⁴⁰.

Sin embargo, Pilatos intentó nuevamente dialogar con Jesús para encontrar una manera de liberarlo, pero sus esfuerzos fueron en vano. Los judíos empezaron a alegar que, si se decidía liberarlo, eso significaría ponerse en contra del César, porque cualquiera que se proclame rey está desafiando su autoridad. Finalmente, alrededor de la hora sexta, Pilatos cedió y entregó a Jesús al pueblo para que fuera crucificado¹⁴¹.

Tras esto, tomaron a Jesús y le hicieron cargar con una cruz hasta el Gólgota, cuyo significado es lugar de la Calavera. Allí fue donde lo crucificaron en medio de dos ladrones. Por otra parte, Pilatos puso un letrero encima de la cruz en el que se podía leer «Jesús el nazareno, el rey de los judíos»¹⁴².

Después de lo acontecido, Jesús pidió algo de beber. Le acercaron una esponja empapada en vinagre, y, al probarlo, inclinó la cabeza y entregó su espíritu¹⁴³.

No obstante, los judíos le solicitaron a Pilatos que les quebraran las piernas y los retiraran, ya que era la *parasceve* (el viernes en el que se preparaban los alimentos para el sábado). Aquel sábado era especialmente solemne, por lo que no querían que los cuerpos se quedaran en la cruz. Pilatos les concedió esa petición, pero se dieron cuenta

139Ibid. Jn 18, 28-40.

140Ibid. Jn 19, 1-7.

141Ibid. Jn 19, 8-16.

142Ibid. Jn 19, 17-19.

143Ibid. Jn 19, 28-30.

de que Jesús ya estaba muerto, por tanto, en lugar de fracturarle las piernas, uno de los soldados le atravesó el costado con una lanza¹⁴⁴.

Más tarde, José de Arimatea, un discípulo secreto de Jesús, obtuvo la aprobación de Pilatos para llevarse el cuerpo inerte de Jesús. También apareció Nicodemo, con mirra y aloe. Acto seguido, envolvieron su cuerpo en lienzos con estos aromas, siguiendo la tradición judía. Finalmente, lo depositaron en un sepulcro cercano¹⁴⁵.

Lo expuesto anteriormente detalla tanto la Pasión como la muerte de Cristo. Cabe señalar que la primera se refiere a los momentos de sufrimiento previos a su muerte; sin embargo, durante el Jueves Santo se veneran ambas etapas, ya que el Cristo que procesiona esa noche ya está crucificado.

3.1 El *Canto de la Pasión*

La Pasión también puede clasificarse como un género musical, siendo su argumento tanto el sufrimiento como la muerte de Jesús, siguiendo el relato transmitido por los cuatro evangelistas. Sin embargo, la mayoría de las composiciones musicales toman el texto de la versión de uno de los cuatro evangelistas¹⁴⁶. A mediados del siglo V, el Papa León Magno estableció que la Pasión según San Mateo se debía leer en la misa del Domingo de Ramos y el Miércoles Santo, mientras que la de San Juan en la de Viernes Santo. Dos siglos después, la Pasión de San Lucas tomó protagonismo en la misa de Miércoles Santo, sustituyendo así a la de San Mateo. Además, a partir del siglo X en la Iglesia romana se comenzó a cantar de manera habitual la Pasión según San Marcos durante el Martes Santo¹⁴⁷.

Por tanto, las diversas pasiones quedaron distribuidas de manera cronológica dentro de la Semana Santa:

144Ibid. Jn 19, 31-34.

145Ibid. 19, 38-42.

146CAPDEPÓN, Paulino. Una forma de dramatización musical religiosa: el “Cantus passionis”. En: *Los crucificados: Religiosidad, cofradías y arte*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 961-975. ISBN: 978-84-89788-84-8. Pág. 962.

147VON FISCHER, Kurt. Passion. En SADIE, Stanley. *New Grove Online Dictionary of Music and Musicians*. 2ª edición. Oxford: Oxford University Press, 2001. Pág. 733.

Pasión según San Mateo	Domingo de Ramos
Pasión de San Marcos	Martes Santo
Pasión según San Lucas	Miércoles Santo
Pasión de San Juan	Viernes Santo

Tabla 3. Relación entre pasiones y días de lectura o interpretación desde el siglo X

No obstante, uno de los primeros relatos documentados acerca de la Pasión en la liturgia lo proporciona Egeria, una monja y escritora hispanorromana del siglo IV; dicha información se encuentra en su *Itinerario de Egeria*¹⁴⁸. En su relato, esta narra su viaje a Jerusalén, donde presencia y detalla las celebraciones litúrgicas de la Semana Santa. Su testimonio sugiere que la lectura de la Pasión ocupaba un lugar destacado dentro de los oficios¹⁴⁹. Estas lecturas tenían propósitos distintos, en Tierra Santa tenían un carácter principalmente conmemorativo, mientras que dentro de la Iglesia occidental estas adoptaban un papel didáctico como lecciones evangélicas¹⁵⁰.

Alrededor del siglo IX, tienen lugar las primeras pasiones cantadas y consistían en lecturas de los textos evangélicos con cierto grado de musicalización¹⁵¹. Estos cantos, cargados de dramatismo, suelen ir acompañados de ceremonias especiales que no tienen cabida en ningún otro día del año¹⁵². Tal como indican los Ordines romanos, en sus orígenes los textos de la Pasión eran interpretados por un solo cantor, el diácono, y, hasta el siglo XIII no hay testimonios fiables de que fuesen cantados de manera polifónica¹⁵³.

148CAPDEPÓN, Paulino. Una forma de dramatización musical religiosa: el “Cantus passionis”. En: *Los crucificados: Religiosidad, cofradías y arte*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 961-975. ISBN: 978-84-89788-84-8. Pág. 963.

149ESPINOSA FENOLL, José Manuel. El canto de la Pasión. En *Homenaje a la Semana Santa de Orihuela*. [s.l.]: [s.n.], 2005. ISBN 84-609-4738-6. Pág. 118.

150VON FISCHER, Kurt. Passion. En SADIE, Stanley. *New Grove Online Dictionary of Music and Musicians*. 2ª edición. Oxford: Oxford University Press, 2001. Pág. 733.

151ESPINOSA FENOLL, José Manuel. El canto de la Pasión. En *Homenaje a la Semana Santa de Orihuela*. [s.l.]: [s.n.], 2005. ISBN 84-609-4738-6. Pág. 119.

152CAPDEPÓN, Paulino. Una forma de dramatización musical religiosa: el “Cantus passionis”. En: *Los crucificados: Religiosidad, cofradías y arte*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 961-975. ISBN: 978-84-89788-84-8. Pág. 964.

153VON FISCHER, Kurt. Passion. En SADIE, Stanley. *New Grove Online Dictionary of Music and Musicians*. 2ª edición. Oxford: Oxford University Press, 2001. Pág. 733.

Asimismo, en el siglo XIII se consolidó una uniformidad en los tonos del canto, estableciéndose el «tono de la pasión», que perduró como el principal durante varios siglos¹⁵⁴. Se basaba en el modelo romano que se acabó implantando en toda la comunidad cristiana. Este contiene tres cuerdas de recitación situadas a distancia de quinta y cuarta (*fa-do-fa*)¹⁵⁵. Además, desde que se introduce la polifonía, comienza a desarrollarse especialmente como forma musical¹⁵⁶.

3.1.1 Tipos de pasión polifónica

En cuanto a los principales tipos de pasión polifónica, se pueden identificar cinco distintas: pasión responsorial, pasión dramática, pasión-motete, pasión-oratorio y oratorio de pasión.

La pasión responsorial, designada en la literatura más antigua como «pasión coral», combina secciones monofónicas y polifónicas. Así pues, las partes narrativas del evangelista se interpretan en monodia, mientras que las intervenciones de Cristo y la turba pueden presentarse de forma polifónica¹⁵⁷.

Luego están las pasiones dramáticas, en su mayoría originarias del siglo XVI, que tienen su origen en la obra de Scandello¹⁵⁸, quien fue un destacado escritor de canciones sacras y profanas, aunque también compuso misas, motetes y varias pasiones¹⁵⁹. Los textos de este tipo de pasión suelen basarse en la Biblia de Lutero, aunque también pueden ser compilaciones de diferentes evangelistas. A pesar de estar escritas a capella,

154ESPINOSA FENOLL, José Manuel. El canto de la Pasión. En *Homenaje a la Semana Santa de Orihuela*. [s.l.]: [s.n.], 2005. ISBN 84-609-4738-6. Pág. 119.

155CAPDEPÓN, Paulino. Una forma de dramatización musical religiosa: el “Cantus passionis”. En: *Los crucificados: Religiosidad, cofradías y arte*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 961-975. ISBN: 978-84-89788-84-8. Pág. 965.

156ESPINOSA FENOLL, José Manuel. El canto de la Pasión. En *Homenaje a la Semana Santa de Orihuela*. [s.l.]: [s.n.], 2005. ISBN 84-609-4738-6. Pág. 119.

157GRUPO SCRIPTORIUM ISIDORI HISPALENSIS. Concierto Pasión según San Mateo. Francisco Guerrero (1528-1599). En *XI Jornadas del grupo de trabajo Scriptorium Isidori Hispalensis. Programa*. 2024. Pág. 7.

158CAPDEPÓN, Paulino. Una forma de dramatización musical religiosa: el “Cantus passionis”. En: *Los crucificados: Religiosidad, cofradías y arte*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 961-975. ISBN: 978-84-89788-84-8. Pág. 968.

159PRATT, Waldo Selden. *The History Of Music* [en línea]. Nueva York: G. Schirmer, 1907. Disponible en: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.80801/page/131/mode/2up?q=Scandello> Pág. 131.

incorporan elementos del recitativo y el aria operísticas, los cuales contrastan con melodías de carácter más tradicional, vinculadas al coral y al canto gregoriano¹⁶⁰.

La siguiente corresponde con la pasión-motete, en la que la polifonía abarca todo el texto, incluyendo la narración¹⁶¹. A partir del siglo XVI se distinguen tres variantes según el texto: aquellas basadas en el relato de un solo evangelista; la denominada *summa Passionis* (pasión de armonía) realiza por secciones de los cuatro Evangelios, sumando las siete palabras de Cristo en la cruz, un *exordium* y una conclusión; y, por último, sería la versión abreviada del texto de un único Evangelio, aunque esta práctica existe solo en la Alemania protestante¹⁶².

En el siglo XVII surge también la pasión-oratorio, un género al que pertenecen las pasiones de Bach. Esta forma musical emplea la técnica del bajo continuo para acompañar las secciones narrativas, interpretadas por el evangelista, y su libreto combina corales y arias con textos libres que reflexionan sobre los acontecimientos ocurridos en la Biblia. Durante el texto bíblico se suele utilizar el recitativo seco (el único acompañamiento que había era el del bajo continuo), mientras el narrador y los personajes se alternan en la interpretación¹⁶³.

Durante los siglos XVIII y XIX surge un tipo particular de pasión: el oratorio de pasión. Este género utiliza textos libres centrados en el sufrimiento y la muerte de Cristo¹⁶⁴. De este modo, la música religiosa vinculada a Jesús no era ajena al pueblo, que participaba activamente en su creación y adaptación¹⁶⁵.

160CAPDEPÓN, Paulino. Una forma de dramatización musical religiosa: el “Cantus passionis”. En: *Los crucificados: Religiosidad, cofradías y arte*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 961-975. ISBN: 978-84-89788-84-8. Pág. 968.

161NOVILLO FERNÁNDEZ, Irene. *El Pasionario «Reservado 8» del Cardenal Mendoza de la Catedral de Toledo: reconstrucción y estudio* [en línea]. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2018. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10366/139373> Pág. 18.

162CAPDEPÓN, Paulino. Una forma de dramatización musical religiosa: el “Cantus passionis”. En: *Los crucificados: Religiosidad, cofradías y arte*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 961-975. ISBN: 978-84-89788-84-8. Pág. 965.

163FERNÁNDEZ DE LARRINOA, Rafael. Un coro de J.S. Bach (Pasión según San Juan BWV 245) [en línea]. Historia de la música, las tres edades de la música occidental. (8 de noviembre de 2023). [Consulta: 16 de marzo de 2025]. Disponible en: <https://bustena.wordpress.com/2023/11/08/coro-pasion-san-juan-bach/comment-page-1/>

164Ibid. Pág. 971.

165ESPINOSA FENOLL, José Manuel. El canto de la Pasión. En *Homenaje a la Semana Santa de Orihuela*. [s.l.]: [s.n.], 2005. ISBN 84-609-4738-6. Pág. 121.

En España, entre las primeras fuentes conservadas de la pasión monofónica, destaca un evangelionario del siglo XI que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. Sin embargo, el código más antiguo que se conoce dentro de la tradición española del *cantus passionis* es un manuscrito con neumas sobre dos líneas: una roja que se corresponde con la nota *fa*, para Cristo y el narrador o cronista; y otra que estaría en *la*, para la turba, y se conserva en la Biblioteca de Cataluña. Dicho código data, probablemente, de finales del siglo XII o principios del XIII¹⁶⁶.

Las pasiones compuestas en España, Portugal, México y otros países de habla hispana y portuguesa sobre el siglo XVI pueden clasificarse en tres tipos: aquellas que siguen el rito y estilo romano; las conocidas como «a la española» (*more hispano*); y las que presentan las palabras narrativas del Evangelista en polifonía, un estilo que se documenta exclusivamente en Aragón después de 1550¹⁶⁷.

Las primeras pasiones responsoriales españolas conocidas, compuestas por Juan de Anchieta, reflejan la influencia del rito romano. Estas obras, escritas para cuatro voces, siguen un estilo acorde basado en el tono de lección toledana¹⁶⁸; en esta melodía el cronista recita en *sol*, mientras que Cristo lo hace en *mi* bemol y la turba o sinagoga en *do* agudo¹⁶⁹.

Dentro de la pasión responsorial ibérica la más importante es la denominada *more hispano*, la cual tiene su origen entre finales del siglo XV y principios del XVI, descrita por Johannes Burkhard en su diario¹⁷⁰. Es probable que estas melodías también fuesen escuchadas en la Capilla Papal, así, Burkhard explica que el Domingo de Ramos de 1499 se propuso una nueva forma de cantar la Pasión: los intérpretes eran españoles y lo hicieron «a la española», esto quiere decir que dieron en tratamiento polifónico las

166CAPDEPÓN, Paulino. Una forma de dramatización musical religiosa: el “Cantus passionis”. En: *Los crucificados: Religiosidad, cofradías y arte*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 961-975. ISBN: 978-84-89788-84-8. Pág. 972.

167VON FISCHER, Kurt. Passion. En SADIE, Stanley. *New Grove Online Dictionary of Music and Musicians*. 2ª edición. Oxford: Oxford University Press, 2001. Pág. 738.

168Ídem.

169ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos. More hispano/more toledano. La elección del cantus firmus no romano en las tradiciones polifónicas locales hispanas hasta ca. 1600. En *Sociedad Española de Musicología* [en línea]. 2014, vol. 37, nº 1. ISSN 0210-1459. DOI: <https://doi.org/10.2307/24245684>. Pág. 31.

170VON FISCHER, Kurt. Passion. En SADIE, Stanley. *New Grove Online Dictionary of Music and Musicians*. 2ª edición. Oxford: Oxford University Press, 2001. Pág. 738.

palabras de Cristo (algo tradicionalmente hispano). Esta práctica se oficializó en 1505 cuando Alejandro VI ordenó que los cantores españoles interpretasen en polifónicamente a tres voces una serie de secciones¹⁷¹.

La pasión polifónica proveniente de Aragón, probablemente, tuvo como modelo la Pasión de San Mateo de Nasco¹⁷² (Jan Nasco fue un compositor neerlandés, que llevó a cabo su carrera musical en Italia)¹⁷³, una obra italiana que Fernando de Aragón llevó desde Italia a la catedral de Valencia antes de 1550. Esta obra se adaptó al uso litúrgico valenciano¹⁷⁴.

Sin embargo, a partir del siglo XVII, la pasión dejó de evolucionar en España. En contraste, en la Europa protestante, la influencia de los nuevos géneros del barroco musical, como la ópera, el oratorio y la cantata, impulsó la creación de nuevas formas de pasiones, como la pasión-oratorio¹⁷⁵.

3.2 El Canto de la Pasión de Orihuela

El *Canto de la Pasión* es una manifestación musical tradicional de Orihuela, vinculada tanto a la Semana Santa como a los días previos, conocidos como la Semana de Pasión. Sus orígenes están estrechamente relacionados con el culto religioso de la ciudad¹⁷⁶.

Siguiendo en esta línea, el surgimiento de este plantea varias hipótesis, las más destacables son: la primera, que hace referencia a que el canto tuvo su origen en el

171ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos. More hispano/more toledano. La elección del cantus firmus no romano en las tradiciones polifónicas locales hispanas hasta ca. 1600. En *Sociedad Española de Musicología* [en línea]. 2014, vol. 37, nº 1. ISSN 0210-1459. DOI: <https://doi.org/10.2307/24245684>. Pág. 33.

172VON FISCHER, Kurt. Passion. En SADIE, Stanley. *New Grove Online Dictionary of Music and Musicians*. 2ª edición. Oxford: Oxford University Press, 2001. Pág. 739.

173JACKSON, BARBARA GARVEY. Nasco, Jan [Gian, Giovanni]. En *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª edición. ed. Pág. 137.

174VON FISCHER, Kurt. Passion. En SADIE, Stanley. *New Grove Online Dictionary of Music and Musicians*. 2ª edición. Oxford: Oxford University Press, 2001. Pág. 739.

175CAPDEPÓN, Paulino. Una forma de dramatización musical religiosa: el “Cantus passionis”. En: *Los crucificados: Religiosidad, cofradías y arte*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 961-975. ISBN: 978-84-89788-84-8. Pág. 975.

176FABREGAT BAEZA, Pilar. *El Canto de la Pasión en Orihuela, Origen y evolución*. Universidad de Alicante. ed. Alicante [s.n.], 2015. ISBN 978-84-9717-383-4. Pág. 33.

convento de San Gregorio y al parecer, su autor fue un fraile alcantarino del propio convento¹⁷⁷; la segunda, la cual explica la aparición de la partitura redactada por Federico Rogel, ya que existe la leyenda según la cual el propio autor afirmó haber hallado en el convento de la Trinidad un códice del siglo XV del que transcribió el *Canto de la Pasión*¹⁷⁸; y la tercera, considerada por Pilar Fabregat la más plausible, y que sugiere que, entre los siglos XVII y XVIII, los misioneros apostólicos, al llegar a las poblaciones, entonaban ciertas «Coplas de Pasión», que servían para anunciar sus actividades litúrgicas a los habitantes. Estas estrofas eran enseñadas por los religiosos a la comunidad, fomentando así una amplia participación en estos eventos. Con el tiempo, el canto se fue transmitiendo de generación en generación hasta convertirse en una expresión popular de carácter religioso, que en muchas ocasiones terminó desvinculándose de los actos litúrgicos¹⁷⁹.

Como consecuencia de ello, se pudo realizar el desarrollo de una actividad a través de las conocidas «misiones», en las que se integraba la práctica sacramental con la celebración de oficios religiosos. Entre ellas, destacaban especialmente las procesiones, el vía crucis y las rogativas, donde se entonaban los cantos enseñados por los religiosos. Las coplas¹⁸⁰, es una forma poética compuesta por cuatro versos que sirve de letra para canciones populares¹⁸¹, se incorporaron a diversos estilos de canto, como las saetas, los cantos de Pasión y los distintos cantos de auroros¹⁸². De hecho, estas se entonaban por las calles de la ciudad con un propósito evangelizador, buscando captar la atención de los ciudadanos durante las Misiones Apostólicas. De este modo, eran los propios misioneros, junto con el pueblo, quienes las interpretaban en las procesiones de Semana Santa¹⁸³.

177RODRÍGUEZ CALERO, Hermenegildo. *Caminando con La Pasión*. Alicante: Aguaclara libros, 2018. ISBN 978-84-8018-435-9. Pág. 16.

178MARTÍNEZ MARÍN, Francisco. *Libro de Oro de la Semana Santa Oriolana*. Orihuela: [s.n.], 1985. ISBN 84-398-3608-2. Pág. 108.

179FABREGAT BAEZA, Pilar. *El Canto de la Pasión en Orihuela, Origen y evolución*. Universidad de Alicante. ed. Alicante [s.n.], 2015. ISBN 978-84-9717-383-4. Pág. 33.

180Ibid. Pág. 119.

181Ibid. Pág. 117.

182Ibid. Pág. 119.

183Ibid. Pág. 117.

Este canto se ha preservado hasta la actualidad, como ya se ha mencionado, gracias a la transmisión oral de padres a hijos, lo que ha provocado ciertas variaciones con el tiempo, y se interpretaba, al igual que ahora, por las calles¹⁸⁴.

Ya a finales del siglo XIX, durante la Semana de Pasión, especialmente el Viernes de Dolores, era común escuchar cánticos por las calles. Las primeras referencias documentadas sobre el *Canto de la Pasión* en la Semana Santa de Orihuela están relacionadas con la procesión del Domingo de Ramos. Diversos periódicos locales de principios del siglo XX mencionan que en esta procesión, participaban coros acompañados de instrumentos, los cuales interpretaban misereres y el *Canto de la Pasión* a lo largo del recorrido¹⁸⁵.

Aunque se trata de un canto ejecutado por cuartetos de voces masculinas a capella, cierto es que, durante un tiempo se cantaba con un acompañamiento de bombardino, como afirma Pepe Tonel en su artículo publicado en 1908 y también queda reflejado en la partitura transcrita por Vicente Perpiñán, maestro de capilla de la Catedral¹⁸⁶. El primer grupo registrado data alrededor de 1846, sin embargo, antes del siglo XX, el canto pasionario solía llevarse a cabo por dos grupos de cantores¹⁸⁷.

La primera partitura, transcrita por el músico oriolano Federico Rogel, está fechada en 1880. A partir de ella, uno de los cuartetos comenzó a basar su interpretación en dicha versión. No obstante, tras el fallecimiento del compositor en 1915, no se tiene registro de nuevas interpretaciones, y la partitura desapareció¹⁸⁸. Además, el segundo grupo se estima que desapareció alrededor de 1908¹⁸⁹.

Por ello, el canto permaneció interrumpido hasta 1926, cuando resurgió gracias al llamamiento realizado por D. Vicente Perpiñán para la recuperación de la tradición. A

184MARTÍNEZ MARÍN, Francisco. *Libro de Oro de la Semana Santa Oriolana*. Orihuela: [s.n.], 1985. ISBN 84-398-3608-2. Pág. 108.

185CECILIA ESPINOSA, Mariano. *Historia de la Semana Santa de Orihuela*. Hermandad de los Pilares de Nuestra Señora de la Soledad. ed. Orihuela: [s.n.], 2011. Pp. 48-49.

186FABREGAT BAEZA, Pilar. *El Canto de la Pasión en Orihuela, Origen y evolución*. Universidad de Alicante. ed. Alicante [s.n.], 2015. ISBN 978-84-9717-383-4. Pp. 33-35.

187RODRÍGUEZ CALERO, Hermenegildo. *Caminando con La Pasión*. Alicante: Aguaclara libros, 2018. ISBN 978-84-8018-435-9. Pág. 22.

188Ídem.

189Ídem.

este llamamiento respondió D. José Casto Rodríguez, quien ya había participado en uno de los primeros cuartetos. Además, D. José mantuvo vivo el canto dentro de su entorno familiar, haciendo partícipes a sus dos hijos y a su hija¹⁹⁰. Por ello, juntos elaboraron nuevas partituras y, como resultado, se lograron recuperar tres de los cuatro motivos que lo componen: *Jueves Santo* o *La Pasión*, *Colativas* y *Ave María*¹⁹¹. Además, en 1927, se fundó un nuevo grupo, que hoy en día es conocido como Cantores de La Pasión¹⁹². Asimismo, este interés renovado por el canto hizo que D. Antonio Vicea Martínez¹⁹³ y D. Luis Boné Rogel rescatasen las partituras de Federico Rogel, surgiendo en el año 1953¹⁹⁴ un nuevo grupo denominado Cantores de la Primitiva Pasión «Federico Rogel»¹⁹⁵.

El canto ha sido descrito por Juan Sansano Benisa en su obra *Orihuela: Historia, Geografía, Arte y Folklore de su Partido Judicial*¹⁹⁶, en 1954¹⁹⁷, y dice:

Se trata de una melodía escapada del alma popular, que vibra en el corazón de propios y extraños. Está libre de artificios y se interpreta desde la medianoche durante toda la Semana de Pasión por las calles y plazas de la ciudad. Sus notas, especialmente del día de Jueves Santo durante la procesión de la Hermandad del Silencio, erizan la piel con un escalofrío de profunda emoción. Sus secos silencios, cortados por el cuchillo de la mano que guía, tiemblan, como corazones, en el aire sereno de la noche; sobrecogen y hacen meditar y mueven al llanto y al recuerdo¹⁹⁸.

190NOGUERA VIDAL, Irene. Entrevista a Francisco Giménez, secretario y componente del grupo Cantores de la Pasión. Orihuela: 20 de noviembre de 2025, Anexo 2.

191MARTÍNEZ MARÍN, Francisco. *Libro de Oro de la Semana Santa Oriolana*. Orihuela: [s.n.], 1985. ISBN 84-398-3608-2. Pág. 109.

192RODRÍGUEZ CALERO, Hermenegildo. *Caminando con La Pasión*. Alicante: Aguaclara libros, 2018. ISBN 978-84-8018-435-9. Pág. 23.

193MARTÍNEZ MARÍN, Francisco. *Libro de Oro de la Semana Santa Oriolana*. Orihuela: [s.n.], 1985. ISBN 84-398-3608-2. Pág. 110.

194MINISTERIO DE CULTURA. Canto de la Pasión de Orihuela. En [cit. 23.04.2025]. Disponible en: <https://www.portalinmaterial.cultura.gob.es/pci-ccaa/comunidad-valenciana/pasion-orihuela.html>

195RODRÍGUEZ CALERO, Hermenegildo. *Caminando con La Pasión*. Alicante: Aguaclara libros, 2018. ISBN 978-84-8018-435-9. Pág. 23.

196ESPINOSA FENOLL, José Manuel. El canto de la Pasión. En *Homenaje a la Semana Santa de Orihuela*. [s.l.]: [s.n.], 2005. ISBN 84-609-4738-6. Pág. 134.

197FABREGAT BAEZA, Pilar. *El Canto de la Pasión en Orihuela, Origen y evolución*. Universidad de Alicante. ed. Alicante [s.n.], 2015. ISBN 978-84-9717-383-4. Pág. 74.

198SANSANO BENISA, Juan. En Espinosa Fenoll, José Manuel. El canto de la Pasión. En *Homenaje a la Semana Santa de Orihuela*. [s.l.]: [s.n.], 2005. ISBN 84-609-4738-6.

De igual forma, Perpiñán menciona que durante la Semana de Pasión se trata de¹⁹⁹:

(...) cantar las tristezas y agonía de un Dios hecho hombre, que sabe bordar en el lienzo de su alma con la seda de su fe cristiana las amargas lágrimas del dolor de una Virgen Madre. Las melodías y las coplas que forman ese canto, lúgubre y triste mas lleno de dulce y pura emoción, hacen sentir en un momento la tragedia toda del Gólgota²⁰⁰.

Como bien dice Hermenegildo Rodríguez en su libro, cuando las voces de los cantores te envuelven y decides seguirlos por sus recorridos, a nivel espiritual puedes llegar a transformarte en un viajero. Es posible que te encuentres transportado a otra época, recorriendo las calles de Orihuela mientras revives la Pasión de Cristo. Sigues sus pasos hacia el Calvario, dejándote llevar por la emoción y la tristeza²⁰¹.

199RODRÍGUEZ CALERO, Hermenegildo. *Caminando con La Pasión*. Alicante: Aguaclara libros, 2018. ISBN 978-84-8018-435-9. Pág. 31.

200PERPIÑÁN, Vicente. En RODRÍGUEZ CALERO, Hermenegildo. *Caminando con La Pasión*. Alicante: Aguaclara libros, 2018. ISBN 978-84-8018-435-9. Pág. 31.

201RODRÍGUEZ CALERO, Hermenegildo. *Caminando con La Pasión*. Alicante: Aguaclara libros, 2018. ISBN 978-84-8018-435-9. Pág. 32.

4 LOS CANTORES DE LA PASIÓN: ORIGEN Y ACTIVIDAD

A lo largo de su historia, los Cantores de la Pasión han experimentado diversas etapas de transformación, desaparición y recuperación, estrechamente relacionadas con los acontecimientos históricos o culturales de Orihuela. Desde sus primeras referencias documentadas en el siglo XIX hasta su consolidación como una agrupación vocal de relevancia dentro y fuera del ámbito local, su trayectoria refleja la evolución interna del grupo y también el valor simbólico y patrimonial de este canto dentro de la Semana Santa oriolana. A continuación, se explica el recorrido cronológico de grupo.

Se ha mencionado con anterioridad que en 1846 se tiene constancia del primer grupo de cantores. Sin embargo, en 1866 el grupo Cantores de la Pasión se divide en dos cuartetos que permanecerán en activo hasta principios del siglo XX, cuando el *Canto de la Pasión* desaparece de Orihuela. Como se comentó anteriormente, D. José Casto Rodríguez conservó la tradición de interpretar el canto dentro de su entorno familia, y por esa razón el canto pudo ser recuperado en 1927²⁰², tras casi tres décadas sin interpretarse.

A partir de ese año y hasta 1932, el grupo de Cantores de la Pasión adquirió el compromiso de interpretar ese canto tan significativo y personal que se transformó en un signo de identidad inequívoco para los oriolanos y de su Semana Santa. No obstante, durante la Guerra Civil se dejó de interpretar, aunque se volvió a restablecer una vez acabada esta²⁰³.

En 1946, la formación evoluciona dejando atrás el cuarteto para convertirse en una agrupación de voces con varios cantores por cuerda. Además, en 1950 el grupo actuaba tanto dentro como fuera de la ciudad e incluso llegando a cantar en diversas emisoras de radio como Radio Murcia o Radio Elche²⁰⁴.

202JUAN GARCÍA, Jose A. *Los Cantores de la Pasión en Orihuela*. 1º. ed. Orihuela: [s.n.], 2017. Pág. 14.

203Ibid. Pág.16.

204Ibid. Pp. 44-45.

En el año 1956 los Cantores de la Pasión actuaron por primera vez en el pregón de Semana Santa, tradición que sigue todavía vigente. De igual manera, actuaron por primera vez en la procesión del Jueves Santo. Asimismo, el número de voces siguió aumentando durante los años²⁰⁵.

A lo largo del siglo XX, el *Canto de la Pasión* se fue arraigando como un fenómeno musical único y propio de Orihuela. Muestra de su gran contenido simbólico y significativo para la ciudad es el hecho de que, durante este siglo, era costumbre que el grupo se desplazara a la sede de la diócesis para organizar conciertos ante el obispo, y el compromiso se mantuvo arraigado cuando la Sede Episcopal de Orihuela cambió a Alicante. Sin embargo, en la década de 1960, y ya habiendo cantado unos años allí, el obispo dijo que cantaban muy bien, pero esos cortes tan secos que hacían tenían que cambiarlo. Sin embargo, los Cantores de la Pasión «son gente de pueblo que no se deben al poder eclesiástico». Por tanto, el director le dijo al obispo que el verdadero problema era que, por desgracia, no le gustaba en *Canto de la Pasión*. Y a partir de entonces no se volvió a ir a Alicante²⁰⁶.

Una fecha muy significativa para ellos fue el 25 de marzo de 1966, puesto que interpretaron el canto por primera vez en Televisión Española. De igual manera, ese acontecimiento se repitió en el 1972. Desde el 1969 hasta el 1972, los Cantores de la Pasión tuvieron muchas actuaciones fuera de Orihuela, llevando la Semana Santa oriolana por diferentes territorios españoles²⁰⁷. Algunas de las actuaciones a destacar son²⁰⁸:

205Ibid. Pág. 47.

206NOGUERA VIDAL, Irene. Entrevista a Francisco Giménez, secretario y componente del grupo Cantores de la Pasión. Orihuela: 20 de noviembre de 2025, Anexo 2.

207JUAN GARCÍA, Jose A. *Los Cantores de la Pasión en Orihuela*. 1º. ed. Orihuela: [s.n.], 2017. Pp. 48-52.

208Ibid. Pág. 51.

Fecha	Lugar	Ciudad
20 de marzo de 1969	Palacio Episcopal, catedral de Santa María de Regla	León
21 de marzo de 1969	Palacio Episcopal y Semana Santa	Valladolid
22 de marzo de 1969	Basílica del Valle de los Caídos	Madrid
23 de marzo de 1969	Santa Iglesia Catedral Primada de Santa María	Toledo
25 de marzo de 1971	Palacio Episcopal	Solsona
27 de marzo de 1971	Ayuntamiento	Barcelona
2 de abril de 1971	Semana Santa	Crevillente

Tabla 4. Relación entre fechas y lugares de las actuaciones del grupo Cantores de la Pasión

En 1976 los Cantores de la Pasión le dedicaron un homenaje a Don José Casto Rodríguez, ofreciendo una actuación en el Casino de Orihuela. Además, en el 1977 se grabó dicho canto para el programa de televisión *Aitana*²⁰⁹. También en el 1993, se realizaron diversos viajes por diferentes pueblos tanto de Murcia como de Alicante para dar a conocer el canto y al mismo tiempo para llevar la Semana Santa de Orihuela a estas poblaciones tan afines respecto a este tipo de celebraciones²¹⁰.

Por otro lado, en el 2001 se celebró el 75 aniversario del grupo con una conferencia-concierto en la sala histórica de la Biblioteca pública Fernando de Loazes y en la Iglesia de los Capuchinos de Alicante²¹¹.

²⁰⁹Ibid. Pág. 53.

²¹⁰Ibid. Pág. 60.

²¹¹Ibid. Pág. 62.

Diez años después, en el 2011, el grupo participó en Fitur, la Feria Internacional de Turismo en Madrid²¹².

Además, el 15 de mayo de 2012, el grupo Cantores de la Pasión de Orihuela se oficializa ante la administración constituyéndose como asociación sin ánimo de lucro, haciendo tangibles sus dos siglos de historia²¹³.

A partir de esta fecha, los cantores actuaron, especialmente, dentro del ámbito local²¹⁴. Habiendo ya explicado la procesión de Jueves Santo, se comentará en el apartado «Actividad coral», sus actuaciones más características.

4.1 Señas identitarias

Durante las actuaciones, los Cantores de la Primitiva Pasión «Federico Rogel» se colocan formando un semicírculo. Por un lado, este grupo sigue la disposición típica de un coro, es decir, bajos, barítonos, tenores segundos y tenores primeros; con los bajos y los tenores primeros ubicados más cerca del director²¹⁵. Por otro lado, los Cantores de la Pasión adoptan una disposición en círculo. Esta formación sigue la regla de que, conforme más antigüedad se tenga dentro de la cuerda, más próximo se estará al director²¹⁶.

Una característica distintiva del grupo de los Cantores de la Pasión es su indumentaria. Durante sus actuaciones, visten capas negras, al estilo del siglo XIX, lo que los diferencia notablemente del grupo de Federico Rogel²¹⁷ que se visten con traje y corbata negra y un abrigo hasta las rodillas. Pese a ello, los nuevos integrantes del grupo no reciben la capa hasta pasados dos años. En este tiempo están en «período de prueba»

212Ibid. Pág. 64.

213GRUPO CANTORES DE LA PASIÓN, [Estatutos y acta fundacional], Orihuela, 2012.

214JUAN GARCÍA, Jose A. *Los Cantores de la Pasión en Orihuela*. 1º. ed. Orihuela: [s.n.], 2017.

215ILLESAS PÉREZ, Carmelo et al. *Grupo de Cantores de la Pasión «Federico Rogel» Cincuenta aniversario (1953-2003)*. Orihuela: [s.n.], 2003. Pág. 39.

216NOGUERA VIDAL, Irene. Entrevista a Francisco Giménez, secretario y componente del grupo Cantores de la Pasión. Orihuela: 20 de noviembre de 2025, Anexo 2.

217Ídem.

para demostrar que tienen compromiso y respeto tanto con el grupo como por la gente que ya está en él²¹⁸.

Actualmente los Cantores de la Pasión se acompañan de un farol que colocan en el centro de la formación²¹⁹. No obstante, la incorporación de este parece tener lugar en la nueva etapa del canto, iniciada alrededor de 1927 y consolidada especialmente durante la década de 1940²²⁰. Ya en el período de posguerra, Emilio Bregante destaca la incorporación del farol en las actuaciones de los cantores diciendo²²¹: «La luz mortecina del farolillo que les alumbra, proyecta en los muros, alargándolas, las sombras de los cantores en estampa espectral, evocadora de fantásticas ideas²²²».

Para este grupo, el farol no es solo un objeto que ilumina discretamente el lugar, sino un recuerdo de todos los antiguos cantores que ya no pueden estar en el grupo por diferentes causas. Es una manera de mantener cerca a quienes ya no pueden acompañarlos²²³.

En definitiva, la trayectoria de los Cantores de la Pasión expone su evolución de una agrupación musical así como la capacidad para adaptarse sin perder su identidad.

4.2 Componentes

En los apartados siguientes se analizarán los diferentes componentes que conforman la asociación Cantores de la Pasión de Orihuela, prestando especial atención tanto a su estructura organizativa como al perfil de sus integrantes. Asimismo, se estudiarán aspectos relacionados con el funcionamiento interno de la entidad, la composición generacional y formativa de los cantores, así como las motivaciones y el proceso de incorporación de nuevos miembros. Todo ello permitirá comprender de manera más

²¹⁸Ídem.

²¹⁹Ídem.

²²⁰FABREGAT BAEZA, Pilar. *El Canto de la Pasión en Orihuela, Origen y evolución*. Universidad de Alicante. ed. Alicante [s.n.], 2015. ISBN 978-84-9717-383-4. Pág. 39.

²²¹Ídem.

²²²BREGANTE, E. FABREGAT BAEZA, Pilar. *El Canto de la Pasión en Orihuela, Origen y evolución*. Universidad de Alicante. ed. Alicante [s.n.], 2015. ISBN 978-84-9717-383-4. Pág. 39.

²²³NOGUERA VIDAL, Irene. Entrevista a Francisco Giménez, secretario y componente del grupo Cantores de la Pasión. Orihuela: 20 de noviembre de 2025, Anexo 2.

profunda la organización, continuidad y transmisión de esta manifestación cultural y musical vinculada a la Semana Santa oriolana.

4.2.1 Órganos de gobierno y funcionamiento interno de la asociación

Para garantizar el correcto desarrollo de sus actividades y la adecuada organización interna, la asociación Cantores de la Pasión de Orihuela cuenta con una estructura de gobierno regulada a través de sus estatutos. Estos establecen los órganos responsables de la toma de decisiones, la gestión administrativa y la coordinación de las actividades que desarrolla el grupo. La existencia de una organización estructurada resulta fundamental para asegurar la continuidad de la entidad, así como para facilitar la participación de sus miembros en la vida asociativa.

Dentro de esta estructura se distinguen fundamentalmente dos órganos de gobierno: la Asamblea General, que constituye el órgano supremo de decisión de la asociación, y la Junta Directiva, encargada de la gestión y administración ordinaria de la misma. Ambos órganos desempeñan funciones complementarias que permiten el funcionamiento democrático y participativo de la entidad²²⁴.

Por un lado, la Asamblea General está formada por la totalidad de los socios que integran la entidad. A través de este órgano se canaliza la participación directa de los miembros en la toma de decisiones que afectan al funcionamiento y desarrollo del grupo. Su carácter representativo la convierte en el espacio donde se debaten y aprueban los asuntos más relevantes relacionados con la organización y actividad de la asociación.

Entre las competencias principales de la Asamblea General se encuentran la aprobación de la gestión realizada por la Junta Directiva, la revisión y aprobación de las cuentas anuales, así como la planificación de las líneas generales de actuación de la asociación.

²²⁴GRUPO CANTORES DE LA PASIÓN, [Estatutos y acta fundacional], Orihuela, 2012.

De este modo, la Asamblea actúa como órgano de control y supervisión del trabajo realizado por el equipo directivo.

Asimismo, corresponde a la Asamblea General la elección y renovación de los miembros que forman parte de la Junta Directiva. Este proceso garantiza que los socios puedan participar activamente en la designación de las personas responsables de dirigir la asociación, asegurando así un funcionamiento democrático y transparente.

La Asamblea General puede reunirse en sesión ordinaria o extraordinaria. La Asamblea ordinaria se convoca con carácter periódico, es decir, como mínimo dos veces al año en el segundo y cuarto trimestre, y tiene como finalidad tratar los asuntos habituales de la gestión de la asociación, tales como la aprobación de memorias de actividades, balances económicos o propuestas de actuación para el futuro. En cambio, la Asamblea extraordinaria se convoca cuando es necesario abordar cuestiones de especial relevancia o urgencia, como la modificación de los estatutos, la disolución de la asociación o cualquier otra decisión que requiera la participación directa de todos los socios.

El desarrollo de las asambleas se rige por los principios de participación e igualdad. En ellas, los socios tienen derecho a expresar sus opiniones, formular propuestas y participar en las votaciones que determinen las decisiones finales. De esta manera, la Asamblea General se configura como el principal mecanismo de participación colectiva dentro de la asociación.

Por otro lado, la Junta Directiva es el órgano encargado de dirigir, administrar y gestionar la asociación en su funcionamiento cotidiano. Mientras que la Asamblea General establece las líneas generales de actuación y toma las decisiones de mayor relevancia, la Junta Directiva se ocupa de ejecutar dichas decisiones y de coordinar las actividades que se desarrollan a lo largo del año.

Este órgano está compuesto por varios cargos que desempeñan funciones específicas dentro de la organización. La distribución de responsabilidades permite una gestión más eficaz y una mayor coordinación entre los diferentes ámbitos de actuación de la asociación.

Los miembros de la Junta Directiva son elegidos por la Asamblea General entre los socios de la entidad, lo que garantiza que su designación responda a la voluntad colectiva de los miembros del grupo. Una vez elegidos, los integrantes de la Junta Directiva asumen el compromiso de trabajar en favor de los fines y objetivos establecidos en los estatutos.

En primer lugar, tenemos al presidente que es la figura que se encarga de la máxima representación de la asociación. Entre sus principales funciones se encuentra la de actuar como representante legal de la entidad ante instituciones públicas, organismos y otras asociaciones. Además, ejerce la dirección general de la organización y coordina el trabajo de los distintos miembros de la Junta Directiva.

El presidente también es el encargado de convocar y presidir las reuniones tanto de la Asamblea General como de la Junta Directiva. Durante estas reuniones dirige los debates, organiza el orden de intervención de los participantes y se encarga del correcto desarrollo de las sesiones. Asimismo, tiene la responsabilidad de garantizar que los acuerdos adoptados por los órganos de gobierno se cumplan adecuadamente.

Otra de sus funciones fundamentales es la de impulsar las actividades de la asociación y promover iniciativas que contribuyan al desarrollo y continuidad del grupo. En el caso de los Cantores de la Pasión de Orihuela, esta labor resulta especialmente importante para mantener viva la tradición musical y cultural vinculada al *Canto de la Pasión* durante la Semana Santa.

En segundo lugar, encontramos al vicepresidente, que desempeña una función de apoyo directo al presidente en las tareas de dirección y coordinación de la asociación. Su papel resulta especialmente relevante en aquellos casos en los que el presidente no pueda ejercer sus funciones por ausencia, enfermedad o cualquier otra circunstancia.

En dichas situaciones, el vicepresidente asume temporalmente las responsabilidades propias de la presidencia, garantizando así la continuidad en la gestión de la asociación. Además, colabora activamente en la planificación de actividades, la organización de eventos y la coordinación entre los diferentes miembros del grupo.

En tercer lugar, está el secretario, que es el responsable de la gestión administrativa y documental de la asociación. Entre sus funciones principales se encuentra la redacción de las actas correspondientes a las reuniones de la Asamblea General y de la Junta Directiva. Estas actas constituyen un registro oficial de las decisiones adoptadas y sirven como documento de referencia para el funcionamiento de la entidad.

Además, el secretario se encarga de custodiar la documentación de la asociación y mantener actualizados los registros de socios. También puede emitir certificaciones o documentos que acrediten acuerdos adoptados por los órganos de gobierno.

En cuarto lugar, se encuentra el tesorero, que es el encargado de la gestión económica y financiera de la asociación. Entre sus responsabilidades se encuentra la administración de los recursos económicos de la entidad, así como el control de los ingresos y gastos derivados de las actividades que se realizan.

Asimismo, el tesorero elabora los informes económicos que deben presentarse ante la Junta Directiva y la Asamblea General, permitiendo así que los socios conozcan la situación financiera de la asociación. También se encarga de preparar los presupuestos anuales y de supervisar el uso adecuado de los fondos disponibles.

Por último, están los cuatro vocales, que son miembros de la Junta Directiva que colaboran en las tareas de gestión y organización de la asociación. Aunque no desempeñan una función ejecutiva específica como los cargos anteriormente mencionados, su participación resulta igualmente importante para el desarrollo de las actividades del grupo.

Entre sus funciones se encuentra apoyar al resto de miembros de la Junta Directiva en la planificación y ejecución de proyectos, participar en las reuniones del órgano directivo y aportar propuestas o iniciativas que contribuyan a mejorar el funcionamiento de la asociación.

No obstante, los estatutos establecen que los cargos de la Junta Directiva tienen una duración de dos años, tras la cual deben renovarse mediante un nuevo proceso de elección en la Asamblea General. Este sistema permite garantizar la renovación

periódica de los responsables de la gestión de la asociación y fomenta la participación de los socios en las tareas organizativas.

Una vez finalizado el período correspondiente, los miembros de la Junta Directiva pueden ser reelegidos si así lo decide la Asamblea General. En caso de producirse vacantes durante el mandato por renuncia, cese, sanción o enfermedad, estas pueden ser cubiertas provisionalmente hasta la siguiente reunión de la Asamblea.

Paralelamente a estos dos órganos de gobierno, se creó una Comisión Permanente denominada Reglamento de Régimen Interno, RRI²²⁵.

Esta comisión la componen varios miembros con el objetivo de velar por el cumplimiento de los principios, normas y directrices establecidos. Su función no consiste en intervenir directamente en la gestión cotidiana ni en las decisiones de la Junta Directiva, sino en actuar como un órgano de supervisión y orientación. En este sentido, la comisión permanece en un segundo plano y únicamente interviene cuando considera necesario señalar posibles desviaciones respecto a los objetivos o al funcionamiento adecuado de la organización²²⁶.

De igual manera, la organización económica constituye un aspecto esencial en el funcionamiento de cualquier asociación, ya que permite garantizar la sostenibilidad de sus actividades y la correcta administración de los recursos disponibles. Por este motivo, los estatutos suelen establecer un marco normativo que regula tanto la procedencia de los ingresos como los mecanismos de control y gestión de los fondos.

Por tanto, el Capítulo V de los estatutos regula el régimen económico de la asociación, estableciendo las normas que rigen la gestión de sus recursos financieros. Este apartado resulta fundamental para garantizar la transparencia y el correcto uso de los fondos de la entidad²²⁷.

225NOGUERA VIDAL, Irene. Entrevista a Francisco Luis Galiano Moreno, presidente del grupo y Jesús Abad Moreno, director musical. Orihuela: 16 de febrero de 2026, Anexo 3.

226Ídem.

227GRUPO CANTORES DE LA PASIÓN, [Estatutos y acta fundacional], Orihuela, 2012.

La asociación, al carecer de ánimo de lucro, destina todos sus recursos al cumplimiento de los fines establecidos en sus estatutos, relacionados con la representación y conservación del *Canto de la Pasión* de Orihuela.

Los recursos económicos de la asociación pueden proceder de diferentes fuentes, entre las que se encuentran las cuotas de los miembros²²⁸ (25 euros al año)²²⁹, las aportaciones voluntarias, las subvenciones que puedan conceder las administraciones públicas u otras instituciones, así como cualquier otro ingreso compatible con la naturaleza de la entidad²³⁰.

La gestión de estos recursos corresponde principalmente al tesorero, bajo la supervisión de la Junta Directiva y el control de la Asamblea General. De este modo se establece un sistema de control interno que permite garantizar la transparencia en la administración de los fondos.

Asimismo, los estatutos establecen que para disponer de los fondos de la asociación es necesaria la firma mancomunada del presidente y del tesorero, lo que constituye un mecanismo adicional de control económico.

El ejercicio económico de la asociación se organiza de forma periódica, debiendo presentarse las cuentas ante la Asamblea General para su aprobación. Este procedimiento permite que todos los socios conozcan la situación económica de la entidad y participen en la supervisión de su gestión financiera²³¹.

Actualmente los cargos directivos están compuestos por: Francisco Luis Galiano Moreno como presidente; Víctor Riquelme Fenoll y Ramón Aparicio Ezcurra como vicepresidentes; Francisco Giménez Pérez como secretario; Pablo Sanmartín Ruiz como tesorero; José L. Parra García, José Insa García, Juan Antonio López y Antonio Carlos Marcos Gutiérrez como vocales.

228Ídem.

229NOGUERA VIDAL, Irene. Entrevista a Francisco Luis Galiano Moreno, presidente del grupo y Jesús Abad Moreno, director musical. Orihuela: 16 de febrero de 2026, Anexo 3.

230GRUPO CANTORES DE LA PASIÓN, [Estatutos y acta fundacional], Orihuela, 2012.

231Ídem.

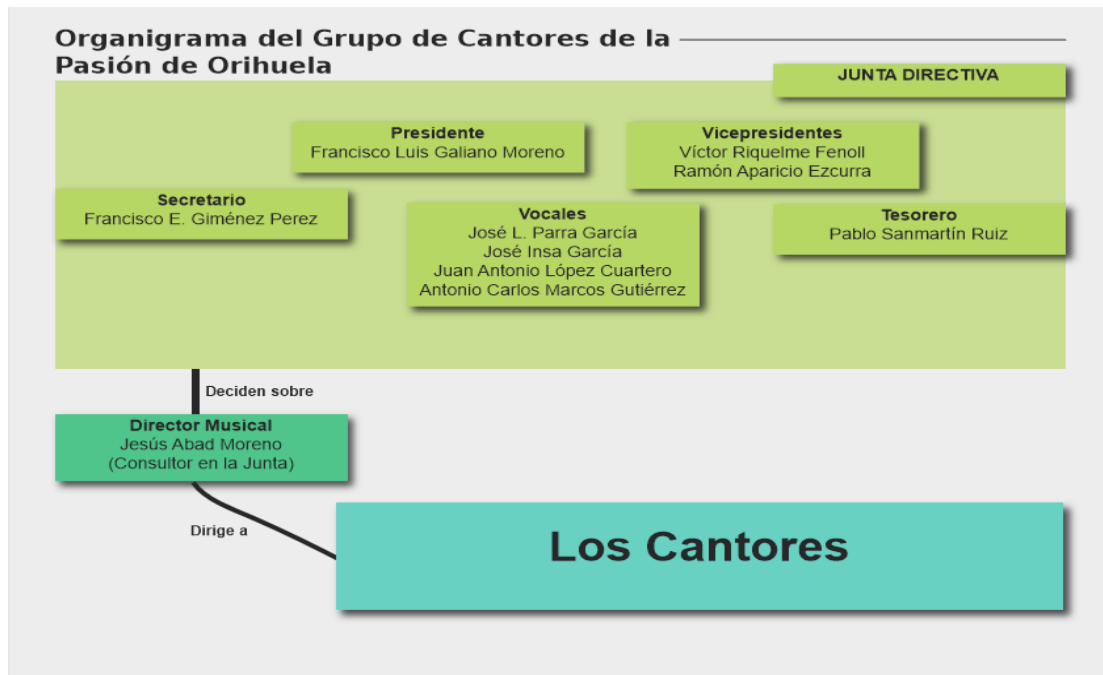


Imagen 1: Jerarquía actual del grupo Cantores de la Pasión.

4.2.2 Cantores

A continuación, se procede al análisis de los datos recabados a través del formulario que les fue facilitado al grupo de cantores. El estudio de este permite conocer la composición del colectivo para calcular su edad media, y también posibilita el establecimiento de relaciones significativas con otras variables, como el nivel de formación musical. Este cruce de información resulta fundamental para comprender la evolución del perfil de los miembros, las posibles diferencias generacionales en el acceso al conocimiento musical y, en última instancia, los mecanismos de transmisión y perpetuación de esta tradición cultural.

Por un lado, el análisis de los datos referente a la edad de los miembros del grupo ofrece una panorámica generacional relevante para comprender la composición actual del colectivo. La muestra, compuesta por 36 encuestados que han facilitado su edad, presenta un rango muy amplio que va desde los 19 hasta los 82 años. Esta diversidad

evidencia la coexistencia de distintas generaciones dentro de la agrupación, desde jóvenes adultos hasta personas de avanzada edad.

Para obtener una visión más precisa del conjunto, se ha calculado la edad media de los participantes. Para ello, se han sumado todas las edades, arrojando un total de 1900 años. Dividiendo esta suma entre el número total de encuestados, obtenemos una edad media de 52,78 años. Este dato sitúa al núcleo del grupo en una etapa de madurez plena, indicando que, si bien hay presencia de jóvenes y mayores, el peso recae en individuos de mediana edad.

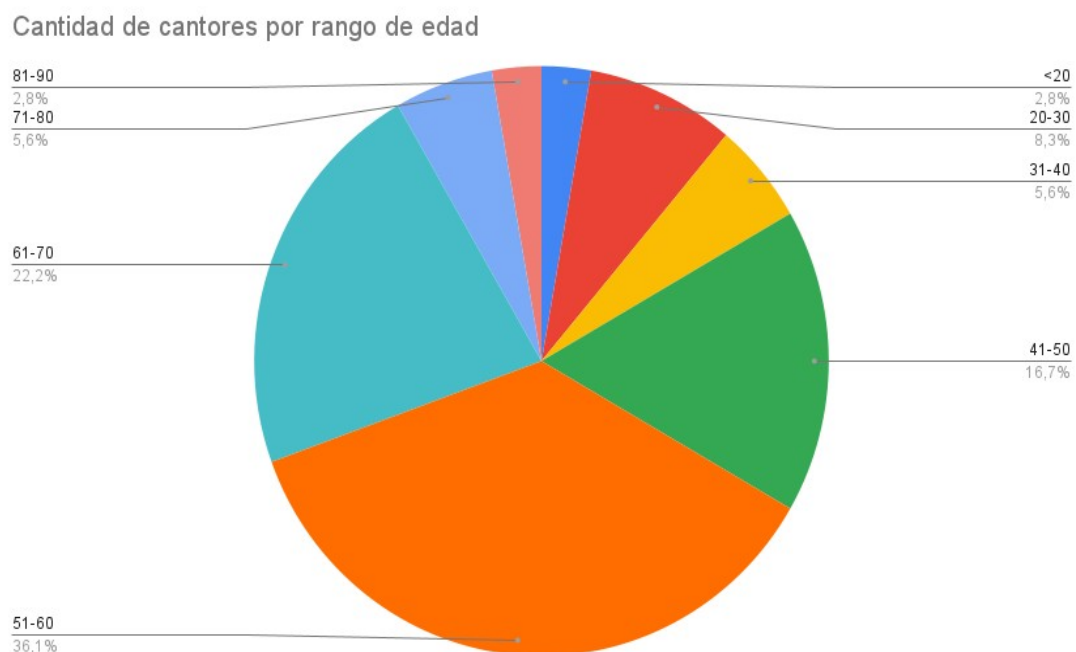


Gráfico 1: Relación del número de cantores encuestados en cada rango de edad, por décadas y a partir de la edad más joven (19 años). Elaboración propia.

Un aspecto de gran interés para este estudio es la relación entre la edad de los cantores y su nivel de formación musical. Al entrelazar ambas variables, se observan patrones que merecen ser destacados. La muestra se puede dividir en dos grandes grupos generacionales para facilitar el análisis: los menores de 50 años inclusive y los mayores de 50.

Encuestados menores de 50 años (12 miembros): En este grupo más joven, se observa una mayor diversidad en cuanto a la formación musical. Aunque la opción «ninguno» es bastante frecuente con 4 casos, también hay 5 cantores con estudios musicales elementales, 2 con el título de músico profesional y 1 caso con estudios musicales superiores. Esto podría interpretarse como una tendencia generacional hacia una mayor cualificación musical reglada entre los miembros más jóvenes del grupo, puesto que las edades comprendidas en los niveles de profesional y superior son entre los 19 y 24 años.

Encuestados mayores de 50 años (24 miembros): En el segmento de mayor edad, el perfil formativo es marcadamente diferente. La opción predominante es «autodidacta» con 10 casos, seguida de «ninguno» con 6 casos y «estudios elementales» también con 6 casos. Luego también hay un cantor con estudios profesionales y otro que declara saber algo de música por «lo que aprendo en el grupo de cantores». Es significativo que en este grupo no se da ningún caso de estudios superiores. Esto sugiere que el aprendizaje y la transmisión del saber musical en las generaciones de más edad se ha basado fundamentalmente en la tradición oral, la práctica continuada dentro del grupo y el esfuerzo personal autodidacta, más que en una formación académica institucionalizada.

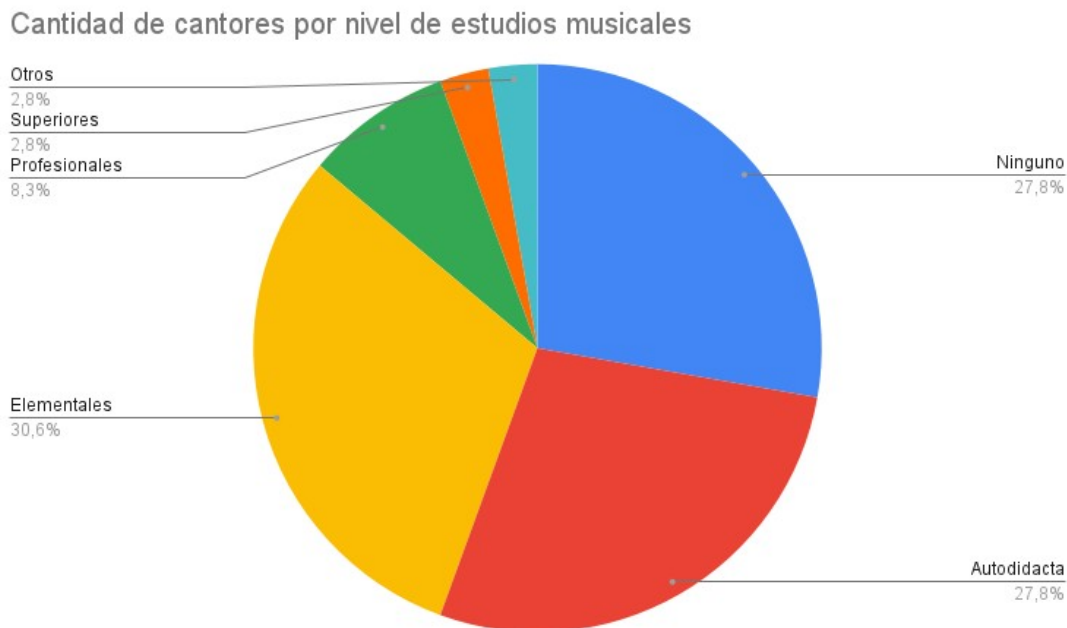


Gráfico 2: Panorámica del nivel general de estudios musicales de los cantores. Elaboración propia.

Por otro lado, el estudio de las respuestas relativas a las motivaciones que llevan a los miembros a formar parte de los Cantores de la Pasión demuestra diversos factores en los que lo personal, lo familiar, lo religioso y lo cultural se entrelazan de manera indivisible.

Uno de los pilares fundamentales que emergen de los testimonios es, sin duda, la tradición familiar. Con cinco respuestas que mencionan explícitamente este motivo, y otras que aluden a un arraigo en la cultura familiar, queda patente que el *Canto de la Pasión* se transmite de generación en generación como un legado. Respuestas como «seguir los pasos de mi papá» o «tradición familiar y porque me gusta» evidencian cómo la pertenencia al grupo no es solo una decisión individual, sino la continuación de una herencia afectiva y cultural que vincula a los miembros con la historia de sus propias familias.

Muy relacionado con lo anterior, pero con un matiz más personal, aparece un nutrido grupo de respuestas que apelan a una atracción temprana y casi vocacional hacia el

canto. Numerosos encuestados confiesan sentirse cautivados por esta manifestación musical desde la niñez: «De pequeño cuando oía el canto me llamaba mucho la atención», «me encantaba escuchar la Pasión desde pequeño», «me ha emocionado siempre oír el *Canto de la Pasión*» o «me gusta desde muy pequeño». Este grupo de testimonios, al menos 6 que recurren explícitamente a la infancia o a una atracción temprana, revela que, para muchos, el deseo de formar parte de los Cantores de la Pasión fue un anhelo.

Del mismo modo, la motivación religiosa constituye otro de los grandes bloques temáticos. Bajo los términos «creencia», mencionada en 5 ocasiones, «devoción» o explicado en respuestas más desarrolladas, los cantores manifiestan su fe como motor de su participación. Destaca el testimonio de quien afirma pertenecer al grupo «como creyente y oriolano», entendiendo su participación como una forma de «anunciar su llegada [del canto] las noches de la Semana de Pasión por las calles de Orihuela y acompañar al Cristo del Consuelo Jueves Santo». Esta respuesta conecta directamente la práctica musical con la función litúrgica y procesional, lo que responsabiliza al cantor y su fe en el desarrollo de los ritos de la Semana Santa oriolana.

Por otro lado, junto a las motivaciones más personales o religiosas, se aprecia una conciencia colectiva sobre el valor patrimonial del *Canto de la Pasión*. Varios encuestados redactan de forma directa su compromiso con Orihuela y sus tradiciones, mencionando conceptos como «preservación merecida del canto», «mantenimiento de un Bien de Interés Cultural Inmaterial» o «tradición que no se puede perder en nuestra Orihuela». Estas respuestas demuestran que los Cantores de la Pasión además de ser un grupo musical, son, junto al grupo Cantores de la Primitiva Pasión «Federico Rogel», los guardianes de una manifestación cultural única en Orihuela, cuyo legado depende de la dedicación y la entrega. La motivación trasciende así lo individual para situarse en el plano de la responsabilidad colectiva hacia el patrimonio de la ciudad.

Finalmente, no puede pasar desapercibida la importancia de los lazos fraternales que se tejen dentro del grupo. La «afinidad al canto» viene acompañada de la «afinidad con compañeros ya componentes». También se menciona la «fraternidad entre compañeros»

y, de manera especialmente significativa, la sensación de que dentro del grupo se crea «una familia». Este sentimiento de comunidad, de pertenencia a un colectivo unido por un propósito común que va más allá de lo meramente musical, actúa como un poderoso vínculo, por tanto, se permanece en el grupo no solo por el canto, sino también por los lazos humanos y afectivos que se establecen dentro de él.

Otro punto a tratar es el proceso de incorporación de los nuevos miembros a la agrupación Cantores de la Pasión de Orihuela que se caracteriza por un sistema que valora tanto la aptitud musical como la integración social y el compromiso con la entidad. El ingreso constituye un rito de iniciación que garantiza la cohesión y la perdurabilidad del grupo²³². También se requiere de una edad mínima, que son los 14 años, para poder formar parte de los cantores²³³. Asimismo, según el testimonio de sus integrantes, la vía de acceso habitual se produce a través del apadrinamiento por parte de cuatro miembros activos, quienes ejercen de avalistas sobre el nuevo cantor. Este respaldo se formaliza mediante la presentación de un documento que requiere las firmas de los padrinos, un requisito que institucionaliza el proceso y lo registra para la posteridad²³⁴.

Luego, el candidato adquiere la condición de aspirante, dando comienzo a un período de prueba. Durante esta fase, el aspirante asiste a los ensayos para familiarizarse con el repertorio y la dinámica de trabajo, pero su participación en los actos públicos es restringida. Si bien se le permite cantar durante la Semana de Pasión, queda excluido de las actuaciones oficiales más señaladas, como puede ser el pregón de Semana Santa²³⁵. Además, como parte de su proceso de integración y para inculcarle el sentido de la responsabilidad desde el primer momento, se le encomienda el cuidado del farol, un objeto profundamente querido y simbólico para la agrupación, siendo el miembro designado para ello conocido como «custodio»²³⁶. Una vez completado este período de prueba, y demostrada su constancia, el cantor adquiere la membresía plena, con el

232NOGUERA VIDAL, Irene. Entrevista a Francisco Luis Galiano Moreno, presidente del grupo y Jesús Abad Moreno, director musical. Orihuela: 16 de febrero de 2026, Anexo 3.

233GRUPO CANTORES DE LA PASIÓN, [Estatutos y acta fundacional], Orihuela, 2012.

234NOGUERA VIDAL, Irene. Entrevista a Francisco Luis Galiano Moreno, presidente del grupo y Jesús Abad Moreno, director musical. Orihuela: 16 de febrero de 2026, Anexo 3.

235Ídem.

236NOGUERA VIDAL, Irene. Entrevista a Francisco Giménez, secretario y componente del grupo Cantores de la Pasión. Orihuela: 20 de noviembre de 2025, Anexo 2.

consiguiente derecho a vestir la capa y a participar en la totalidad de los compromisos del grupo, incluyendo las salidas procesionales más destacadas, como la del Jueves y Viernes Santo. Este proceso, en su conjunto, subraya lo que el director expresó, «si tú tienes interés en formar parte de los Cantores de la Pasión, requisito indispensable es tu compromiso hacia el *Canto de la Pasión* y hacia los Cantores de la Pasión y lo que representamos»²³⁷.

4.3 Actividad coral

La actividad coral del los Cantores de la Pasión se estructura en base a un modelo organizativo marcado por la estacionalidad. Se trata de un grupo cuya práctica musical está ligada al calendario litúrgico, lo que condiciona tanto el inicio como la intensidad de su actividad anual.

Respecto al comienzo de los ensayos, estos suelen comenzar, de manera general, tras el período navideño, es decir, dos o tres meses antes de la Semana Santa. Sin embargo, los ensayos se pueden adelantar si el grupo es requerido para alguna actuación previa, como por ejemplo, algunos años han sido llamados desde Alicante por actos de diputación. Por tanto, esto demuestra su reconocimiento como Bien de Interés Cultural Inmaterial²³⁸.

Además, la frecuencia de los ensayos es de dos veces por semana, con una duración aproximada de una hora y media cada sesión, teniendo un máximo de dos horas. Por otro lado, tanto las reuniones como las asambleas y los ensayos se realizan actualmente en el vestíbulo del auditorio de La Lonja, cedido por el Ayuntamiento. A pesar de ello, el grupo nunca ha tenido un local fijo en el que poder establecer su sede, por lo que se han asentado en diversos espacios como las partes traseras de varios bares, dependencias municipales o el Museo de la Semana Santa.

Desde el punto de vista metodológico, se observa una evolución significativa en los

²³⁷Ídem.

²³⁸NOGUERA VIDAL, Irene. Entrevista a Francisco Luis Galiano Moreno, presidente del grupo y Jesús Abad Moreno, director musical. Orihuela: 16 de febrero de 2026, Anexo 3.

últimos años. Antiguamente el aprendizaje de las piezas se realizaba de forma oral mediante la imitación directa entre cantores, lo que favorecía este tipo de transmisión al mismo tiempo que se perpetuaban los posibles «vicios» interpretativos que pudiera tener el canto. Con la incorporación del actual director musical, se ha introducido una metodología más estructurada, que incluye el uso de partituras para los nuevos integrantes, únicamente si saben leer música, ejercicios de calentamiento vocal al piano (10 o 15 minutos al inicio del ensayo), y en ocasiones también se trabaja por cuerdas. En el caso de que entre un nuevo cantor y no sepa leer partituras, se le invita a que acuda a los ensayos, también se le hace una prueba de voz para poder colocarlo en la cuerda correcta y se le otorga la letra de las piezas para que se las aprenda. Asimismo, esta nueva metodología ha sido valorada positivamente por los componentes del grupo, al permitir una mejora notable en la calidad interpretativa, al igual que una mayor eficacia durante los ensayos, debido a que en el caso de fallos o paradas no es necesario volver al inicio de la obra para poder solventar el error.

Por otro lado, la actividad coral de los Cantores de la Pasión no se limita exclusivamente a los actos centrales de la Semana Santa en la ciudad de Orihuela, sino que se extiende a las diferentes pedanías, actuando el viernes y el sábado anterior a la Semana de Pasión, adquiriendo un papel especialmente relevante dentro de la dinámica del grupo.

Tal y como señalan los entrevistados, existe una clara intención de que la Pasión no quede restringida al núcleo urbano, sino que «se escuche en todo el término municipal», evitando así posibles desigualdades en el acceso a esta tradición. Para ello, el grupo organiza cada año un sistema rotatorio de visitas a distintas pedanías, lo que les permite actuar en cuatro localidades por año, haciendo dos por día. Desde el punto de vista musical, estas actuaciones implican un importante despliegue. En cada pedanía, los cantores interpretan el repertorio en distintos puntos del núcleo, repitiendo los cantos entre dos y tres veces, lo que supone una duración mínima de una hora por localidad, sin contar los desplazamientos. Además, se prioriza la realización de los cantos en horario nocturno, con el objetivo de preservar la atmósfera tradicional asociada a esta práctica.

Más allá de las pedanías, la actividad se articula en torno a un calendario amplio que incluye el pregón de Semana Santa, considerado el inicio oficial de las actuaciones, la

participación en la representación de la Pasión por un grupo de teatro, los recorridos urbanos durante la Semana de Pasión, así como intervenciones en actos institucionales o culturales, o la procesión de Jueves Santo. A todo ello también se suman otras actuaciones de carácter más íntimo, como los cantos en funerales de miembros del grupo²³⁹, que refuerzan el componente comunitario y simbólico de la agrupación.

²³⁹NOGUERA VIDAL, Irene. Entrevista a Francisco Luis Galiano Moreno, presidente del grupo y Jesús Abad Moreno, director musical. Orihuela: 16 de febrero de 2026, Anexo 3.

5 ESTUDIO DE LOS CANTOS DE LA PASIÓN

5.1 Análisis de las piezas

En este apartado se va a proceder a analizar las tres piezas interpretadas por los Cantores de la Pasión. Para ello se va a explicar, a modo de introducción, la procedencia de estas transcripciones y la justificación del análisis.

En primer lugar, las partituras tienen como base las transcripciones realizadas por Vicente Perpiñán (presentes en la tesis de Pilar Fabregat), pero gracias a los vídeos que le facilitaron los integrantes del grupo y también, a los actos a los que acudió personalmente la investigadora, se han podido transcribir las partituras tal y como se ejecutan actualmente.

En segundo lugar, desde un inicio el análisis se iba a contemplar desde un punto de vista tonal, sin embargo, debido a las particularidades y a los rasgos arcaizantes presentes en las obras, un análisis exclusivamente tonal no bastaría para comprender determinados giros melódicos y estructuras armónicas empleados en las piezas. Por ello, la investigadora ha considerado necesario estudiarlas desde una perspectiva modal, entendiendo la incorporación o eliminación de alteraciones como transportes de escalas modales, más que como modulaciones tonales propiamente dichas.

5.1.1 La Pasión

La primera pieza que se interpreta y que, por ende, será la primera en este análisis, es *La Pasión*. Está escrita en 4/4 y consta de 38 compases. Dada la estrecha relación entre poesía y música que presenta la pieza, la estructura del canto se va a determinar en función de la estructura textual, por tanto, se encontrarían 5 secciones. La letra es la siguiente:

Letra	Estructura métrica y esquema de rima	Estructura musical
Jueves Santo de mañana	Verso octosílabo-rima asonante (8a)	Sección 1: cc. 1-11
antes de salir el sol,	Verso octosílabo-rima asonante (8b)	Sección 2: cc. 12-15
iba el Rey de las almas	Verso octosílabo-rima asonante (8a)	Sección 3: cc. 16-20
contemplando en su pasión	Verso octosílabo-rima asonante (8b)	Sección 4: cc. 21-28
con la reina soberana.	Verso octosílabo-rima asonante (8a)	Sección 5: cc. 29-38

Tabla 5. Letra de *La Pasión*

Es un poema constituido por 5 versos octosílabos con rima consonante entre el primer y el quinto verso y rima asonante entre el segundo y cuarto. Por tanto, se trata de una quintilla octosilábica. Por otra parte, habría que destacar el verso «iba el rey de las almas» ya que en el verso, tal y como está compuesto, se produce de manera natural una sinalefa entre las palabras «iba el». Sin embargo, esta unión textual no se llega a producir, utilizando como licencia poética el hiato, y como refuerzo musical un silencio en todas las voces tras entonar la palabra «iba».

La Pasión se inicia con una introducción constituida por tres notas, *do-re-mi* bemol, interpretadas por los bajos que sirven para introducir el tono de la pieza, ya que estas obras se cantan a capella.

En el segundo compás y ya habiendo escuchado el *mi* bemol de referencia, se añaden las otras tres voces restantes, es decir, tenores primeros y segundos y barítonos, para formar un acorde completo de tríada sobre *mi* bemol, que va a ser el sonido principal de las piezas. Atendiendo a las tres alteraciones empleadas y a la disposición interválica, consideraríamos que *La Pasión* está escrita sobre la escala de *mi* bemol jónico, la cual corresponde con la escala de *mi* bemol mayor.

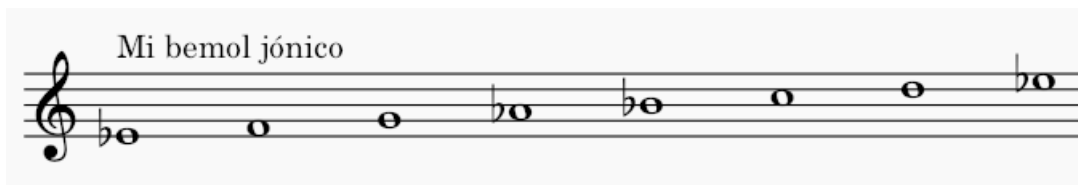


Imagen 2. Escala modal principal usada en *La Pasión*.

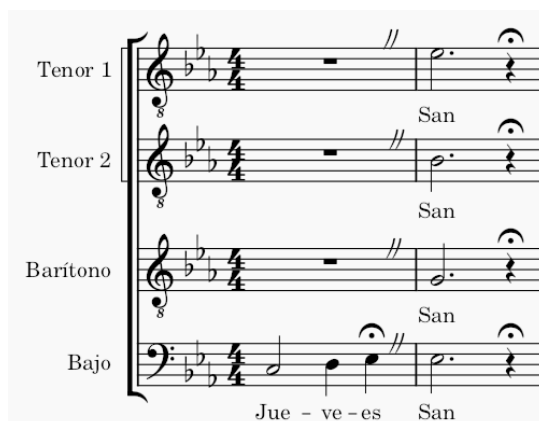


Imagen 3. Introducción de *La Pasión*.

Desde el compás 1 hasta el 9 la música se mueve por una sucesión de acordes de tónica y dominante, y en algunos, introduce la séptima de dominante. Así pues, la pieza comienza con un pasaje que puede interpretarse dentro de los esquemas tonales tradicionales, reafirmando la tonalidad de *mi* bemol mayor.

Sin embargo, en los compases 10 y 11, se encuentra el *si* y el *la* becuadros. Si se siguiera estudiando la pieza desde un punto de vista puramente tonal, se podrían

justificar dichas alteraciones como una modulación a *do* menor, que es el relativo menor de *mi* bemol mayor. No obstante, atendiendo a las funciones tonales empleadas, se observa que modularía a *do* menor a través de un acorde puente sobre el IV grado de *mi* bemol mayor (c.10), que a su vez sería un VI grado de *do* menor, para enlazar con un V6/4 de *do* menor que nunca llega a resolver en tónica. Este hecho produce que no haya sensación auditiva de haber modulado, sino que se perciba como un pequeño cambio de color sonoro que bien podría sugerirnos una especie de cadencia frigia. Por esta razón, la investigadora juzga más razonable concebir la pieza completa en el tono de *mi* bemol, señalando en el cifrado los acordes préstamo para indicar estas pequeñas inflexiones que no llegan a ser suficientemente consistentes como para considerarlas una modulación tonal. Por tanto, hablando desde *mi* bemol los acordes dentro de esos compases serían: IV6/4-V6/4 del VI, haciendo una semicadencia que deja la pieza en suspensión por unos instantes.

ña - na

ña - a - na

ña - a - na

ña - na

Imagen 4. Compases 10 y 11 de *La Pasión*.

Dentro de esta primera sección, entre los barítonos y los tenores primeros siempre hay una distancia de 6° entre los compases 2-9. Y son ellos quienes dentro de esos compases, se mueven mientras que los bajos y los tenores segundos completan la armonía. Sin embargo, en los compases 10 y 11, la melodía se encuentra en los tenores segundos y los barítonos.

La sección dos la encontramos entre los compases 12-15, donde se vuelve a la escala modal principal en la que realiza un acorde de tónica para luego pasar al de dominante, añadiendo la séptima en el penúltimo tiempo del compás 15.

La sección tres va desde el compás 16 al 20. En los compases 16-18, a través de ciertos adornos, altera la nota *re* con un bemol, por ejemplo, en los tenores segundos del compás 17, como doble floreo del *do*. Tonalmente estaríamos hablando de una modulación a *la* bemol mayor, convirtiendo el acorde de tónica de *mi* bemol en la dominante secundaria con el añadido del *re* bemol. Pero la inflexión breve y las nuevas alteraciones las coloca en parte débil, por tanto, la sensación auditiva tampoco sugiere un cambio de tonalidad, sino más bien un cambio modal a la escala de *mi* bemol mixolidio.

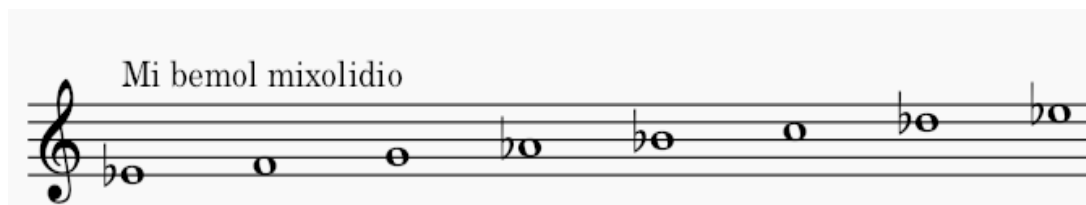


Imagen 5. Escala modal usada en el compás 17 y 18.

Los acordes dentro del siguiente fragmento son: IV6/4-I-V7 del IV-I6/4 del IV.

A musical score for measures 16-18 of "La Pasión". It features four staves: T. 1 (Tenor 1), T. 2 (Tenor 2), Bar. (Baritone), and B. (Bass). The key signature is two flats (Bb and Eb) and the time signature is 4/4. The lyrics "i - ba" are written under the first two staves, and "el Rey de las" is written under the last two staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Imagen 6. Compases 16 al 18 de *La Pasión*.

Más adelante, en los compases 19 y 20 se vuelve a encontrar la misma armonía y música de los compases 10 y 11.

La sección cuatro ocupa los compases 21-28, donde entre los compases 21 y 23 se repite el *re* bemol, entrando de nuevo en la escala *mi* bemol mixolidia.

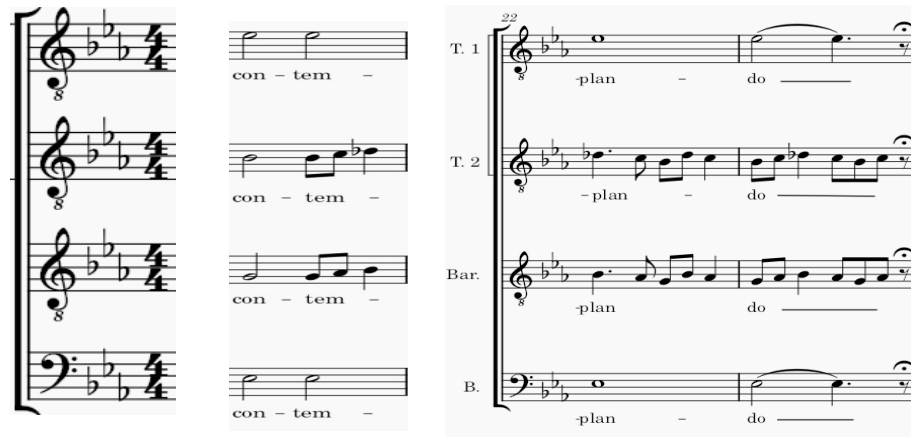


Imagen 7. Compases 21 al 23 de *La Pasión*.

Posteriormente, del compás 24 al 28 la música se mueve por un acorde de dominante que dura dos compases y otro de tónica de tres compases, estando de nuevo en *mi* bemol jónico.

Por último, la sección cinco va desde el compás 29 hasta el 38. En los dos primeros tiempos del compás 29 la música se mueve por el acorde de tónica de *mi* bemol jónico. Y no es hasta el compás 30 cuando aparece de nuevo el *re* bemol. Pero se va a considerar el cambio de escala a partir del tercer tiempo del compás 29, debido a que se forma el acorde de *la* bemol-*do-mi* bemol, aunque se encuentra en segunda inversión. El fragmento se extiende hasta el compás 33. Puesto que tenemos el *re* bemol, se trata de la escala *mi* bemol mixolidio.

Imagen 8. Compases 29 al 33 de *La Pasión*.

A partir del compás 34 se retorna al *mi* bemol jónico mediante una sucesión de V-V7-I, concluyendo la pieza con una cadencia perfecta.

Una cuestión a resaltar de este canto es el uso de la segunda inversión (6/4), no siempre cadencial, y muchas veces a modo de nota pedal, el ejemplo que aparece en la Imagen 7 muestra uno de estos usos. También se han encontrado movimientos paralelos entre las voces, como por ejemplo, en el compás 10 entre los tenores y los bajos (Imagen 4). Además, hay disonancias de 2º mayor en parte débil entre los bajos y los tenores segundos y también entre los tenores primeros y segundos, aunque viene precedida de un silencio y auditivamente se percibiría como el primer tiempo del compás (compás 34). Es posible que el uso de la disonancia sea para generar inestabilidad antes de la resolución posterior en una consonancia perfecta, que en este caso es en la V.



Imagen 9. Disonancia del compás 34.

Por otra parte, la textura es predominantemente homofónica. Además la melodía se da en los barítonos junto con los tenores segundos en muchas ocasiones, haciendo siempre el mismo dibujo melódico entre las voces. Por ello, cuando ambas cuerdas llevan estos pasajes siempre lo hacen a distancia de 3º.

5.1.2 Colativas

La segunda pieza que se interpreta son las *Colativas*. Está escrita en 4/4 y consta de 25 compases. Debido a la estrecha relación entre la poesía y la música que caracteriza a la pieza, la estructura del canto se determina a partir de la estructura textual. Por tanto, encontraríamos 5 secciones. Además, las *Colativas* tienen seis estrofas diferenciadas y todas siguen la misma música. Todas ellas están formadas por quintillas octosilábicas. Son las siguientes:

Estrofa 1	Estructura métrica y esquema de rima	Estructura musical
Por ventanas y balcones	Verso octosílabo-rima consonante (8a)	Sección 1: cc. 1-2
mucha gente se asomaba	Verso octosílabo-rima consonante (8b)	Sección 2: cc. 3-11
al tropel de los sayones.	Verso octosílabo-rima consonante (8a)	Sección 3: cc. 12-14
Que muera Jesús clamaban	Verso octosílabo-rima consonante (8b)	Sección 4: cc. 15-16
en medio de dos ladrones.	Verso octosílabo-rima consonante (8a)	Sección 5: cc. 17-25

Tabla 6. Letra de *Colativas*, estrofa 1.

La única licencia se encuentra en el segundo verso, puesto que se debería producir una sinalefa al juntar como una única sílaba «se a[somaba]».

Estrofa 2	Estructura métrica y esquema de rima
Un abrazo muy cruel	Verso octosílabo-rima asonante (8a)
le dio a Jesús el vil Judas,	Verso octosílabo-rima asonante (8b)
y también le dio a beber	Verso octosílabo-rima asonante (8a)
el cáliz de la amargura:	Verso octosílabo-rima asonante (8b)
vino mezclado con hiel.	Verso octosílabo-rima asonante (8a)

Tabla 7. Letra de *Colativas*, estrofa 2.

El primer verso tiene 7 sílabas, pero al acabar en palabra aguda, se le suma uno, por lo que saldría octosílabo, y además, en el pasaje encontramos ocho notas, por lo que sugiere que al cantar vuelven a percutir la sílaba «el», haciendo que se convierta en octosílabo.

Estrofa 3	Estructura métrica y esquema de rima
Un cordel a la garganta	Verso octosílabo-rima consonante (8a)
lleva el Divino Cordero;	Verso octosílabo-rima consonante (8b)
y delante un pregonero	Verso octosílabo-rima consonante (8b)
que su infame voz levanta	Verso octosílabo-rima consonante (8a)
contra Jesús Nazareno.	Verso octosílabo-rima asonante (8b)

Tabla 8. Letra de *Colativas*, estrofa 3.

En esta estrofa se produce una rima asonante en el quinto verso con respecto al segundo y tercer verso. Por otra parte, los versos rimados son 1º y 4º y 2º y 3º en consonante, por tanto, se rompe el esquema de rima con respecto a las estrofas anteriores, en las que se rimaban versos impares entre sí y versos pares entre sí.

Estrofa 4	Estructura métrica y esquema de rima
Viernes Santo, ¡qué dolor!	Verso octosílabo-rima consonante (8a)
Fue Cristo crucificado,	Verso octosílabo-rima asonante (8b)
alma mía, por tu amor,	Verso octosílabo-rima consonante (8a)
allá en el Monte Calvario,	Verso octosílabo-rima asonante (8b)
por salvar al pecador.	Verso octosílabo-rima consonante (8a)

Tabla 9. Letra de *Colativas*, estrofa 4.

La novedad que se da en esta estrofa es que en ella se mezcla tanto rima consonante como asonante, algo que no se había producido hasta ahora.

Estrofa 5	Estructura métrica y esquema de rima
Viernes Santo, ¡qué dolor!	Verso octosílabo-rima consonante (8a)
El más brillante lucero	Verso octosílabo-rima consonante (8b)
perdió todo su esplendor	Verso octosílabo-rima consonante (8a)
a la sombra de un madero,	Verso octosílabo-rima consonante (8b)
por salvar al pecador.	Verso octosílabo-rima consonante (8a)

Tabla 10. Letra de *Colativas*, estrofa 5.

El tercer verso acaba en palabra aguda y se le debería sumar uno. No obstante, lo que pasa es que por naturaleza se haría una sinalefa en «su es[plendor]», pero rompe la sinalefa con el uso del hiato, haciendo «su - es - plen - dor», con lo cual, salen las 8 sílabas.

Estrofa 6	Estructura métrica y esquema de rima
Quedaos con Dios, Madre mía;	Verso octosílabo-rima consonante (8a)
vuestra bendición espero,	Verso octosílabo-rima consonante (8b)
porque ha llegado ya el día	Verso octosílabo-rima consonante (8a)
que, enclavado en un madero,	Verso octosílabo-rima consonante (8b)
se cumplan las profecías.	Verso octosílabo-rima consonante (8a)

Tabla 11. Letra de *Colativas*, estrofa 6.

El primer verso tiene 9 sílabas, sin embargo, como ya se ha dicho antes, en la partitura hay ocho notas, por tanto, se produce una sinalefa en la primera palabra entre las sílabas finales.

Una vez concluido en análisis de las letras, se va a proceder a realizar el análisis musical.

En la primera sección, compases 1-2, de la pieza todas las voces entran a la vez desde el principio haciendo un acorde tríada sobre la tónica de *mi* bemol. Este canto, al igual que el anterior, está escrito sobre la escala de *mi* bemol jónico.

En la segunda sección, compases 3-11, se prolonga el *mi* bemol hasta el último tiempo del compás 3, donde aparece un *mi* bemol-*la* bemol-*do*, siendo un IV6/4 de *mi* bemol,

pero también es el acorde puente hacia *la* bemol, puesto que en el compás 4 aparece un *re* bemol en los tenores segundos, el cual se prolonga hasta el compás 6. El acorde de tónica de *la* bemol enlaza con un V7 que resuelve en un I6/4. Sin embargo esta inflexión no llega a resolver en el I grado en estado fundamental, por lo que no da la sensación de haber cambiado de tonalidad. La aparición del *re* bemol sugiere un cambio de escala, es decir, se ha pasado del *mi* bemol jónico al *mi* bemol mixolidio. Los acordes dentro de este pasaje son: I del IV-V7 del IV-I6/4 del IV-V7 del IV-I6/4 del IV-V7 del IV.



Imagen 10. Compases 4 al 6 de *Colativas*.

En el compás 7 vuelve a la escala de *mi* bemol jónico hasta el final de la sección. Emplea el acorde de dominante, luego añade la séptima y concluye con un acorde de tónica.

La sección 3 comienza en el compás 12 hasta el 14. En ella aparece el acorde *fá-la* becuadro-*do*. Aquí se produce una modulación directa, puesto que, no se ha utilizado ningún acorde puente para llegar a ella. Tonalmente estaríamos hablando de una modulación a *fá* mayor, sin embargo, no presenta ningún otro acorde dentro de la nueva tonalidad o cadencia, por lo que estaríamos hablando de un cambio de modo a *mi* bemol lidio. Consiguiendo así que haya una nueva sonoridad.

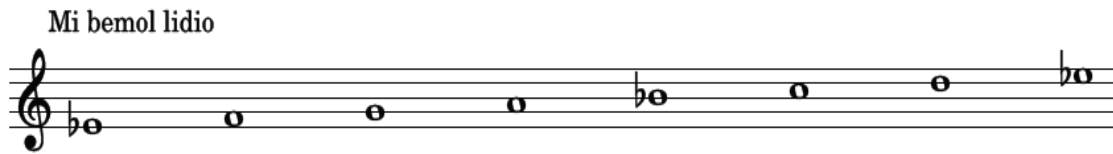


Imagen 11. Escala modal usada en el compás 12 al 14.

La sección 4 ocupa los compases 15 y 16, en ella se retorna a *mi* bemol jónico presentando la tónica en estado fundamental durante toda la sección.

La quinta sección se encuentra entre los compases 17 al 25, y es una repetición exacta de la sección 2.

En este segundo canto, el estilo compositivo es similar, pues no se pierde la textura homofónica aunque se permiten adornos en los pasajes melódicos.

5.1.3 Seguidilla Pilatos

Esta es la última pieza del canto que los Cantores de la Pasión interpretan. Antes se ejecutaba entre las *Colativas* y el *Ave María*, aunque esta última el grupo la ha suprimido debido a que existen pasajes problemáticos²⁴⁰. Por tanto, el canto finaliza con la ejecución de la *Seguidilla Pilatos*. Aunque la partitura original está perdida²⁴¹, el director del grupo, Jesús Abad Moreno, la puso por escrito en base a la nueva interpretación. Asimismo, esta transcripción se le facilitó a la investigadora, sin embargo, estaba escrita sin armadura pero con las alteraciones correspondientes de *do* sostenido mayor. Debido a esto, se tuvo que transportar a *mi* bemol para que coincidiera con lo que el grupo cantaba realmente.

240NOGUERA VIDAL, Irene. Entrevista a Francisco Luis Galiano Moreno, presidente del grupo y Jesús Abad Moreno, director musical. Orihuela: 16 de febrero de 2026, Anexo 3.

241FABREGAT BAEZA, Pilar. *El Canto de la Pasión en Orihuela, Origen y evolución*. Universidad de Alicante. ed. Alicante [s.n.], 2015. ISBN 978-84-9717-383-4. Pp. 36-38.

La pieza está escrita en 4/4 y tiene 25 compases. La estructura musical está supeditada al texto, por lo que encontraríamos 6 secciones diferenciadas. La letra de esta partitura es la siguiente:

Letra	Estructura métrica y esquema de rima	Estructura musical
Pilatos la sentencia	Verso heptasílabo	Sección 1: cc. 1-5
que a Cristo le dio,	Verso hexasílabo-rima asonante (6a)	Sección 2: cc. 6-11 (dos primeros tiempos)
en una zafa de agua	Verso heptasílabo	Sección 3: cc. 11 (dos últimos tiempos)-14
sus manos lavó.	Verso hexasílabo-rima asonante (6a)	Sección 4: cc. 15-17
Eso lo hizo pensando	Verso octosílabo	Sección 5: cc. 18-20
que con ello quedaba limpio.	Verso eneasílabo	Sección 6: cc. 21-25

Tabla 12. Letra de *Seguidilla Pilatos*.

Esta estrofa rompe con la estructura que tenían las anteriores, puesto que está compuesta por seis versos en lugar de cinco. También se sale de la estructura métrica, ya que encontramos versos de entre cinco y nueve sílabas, cuando todos los anteriores tenían ocho.

Según la tesis de Pilar Fabregat existiría una estrofa que abarcaría desde «Pilatos» hasta «lavó», mientras que los dos versos siguientes constituirían una estrofa independiente²⁴². Sin embargo, otras fuentes consideran que los seis versos conforman una única estrofa²⁴³. No obstante, tal como indica el propio nombre de la pieza, esta está compuesta por una seguidilla (versos 1-4), estrofa formada por cuatro versos en la que los impares son heptasílabos y de rima libre, mientras que los pares pueden ser pentasílabos o, excepcionalmente, hexasílabos con rima asonante. Por ello, se adoptará la distribución propuesta de Pilar. Asimismo, el hecho de que los dos últimos versos queden fuera de la seguidilla permite deducir que probablemente fueron añadidos para prolongar el canto y aproximar su duración a la de las otras dos piezas. Estos datos, sumados al hecho de que este canto dejó de interpretarse durante un tiempo y que luego fue recuperado, podrían indicar que la seguidilla actual sea una reconstrucción o adaptación de la original con una forma diferente.

Según la tesis de Pilar Fabregat y el libro *Grupo de Cantores de la Pasión «Federico Rogel» Cincuenta aniversario (1953-2003)*, la letra que los Cantores de la Pasión interpretan ha sufrido una pequeña modificación. En las fuentes mencionadas el segundo verso dice «a Cristo le dio», sin embargo, ellos lo cantan como aparece en la tabla, es decir, han introducido el «que». A pesar del añadido, la métrica no se ve afectada porque hace sinalefa.

Además, Pilar también ha expuesto que la *Seguidilla Pilatos* está formada por dos estrofas más, las cuales serían²⁴⁴:

242FABREGAT BAEZA, Pilar. *El Canto de la Pasión en Orihuela, Origen y evolución*. Universidad de Alicante. ed. Alicante [s.n.], 2015. ISBN 978-84-9717-383-4. Pág. 61.

243ILLESCAS PÉREZ, Carmelo et al. *Grupo de Cantores de la Pasión «Federico Rogel» Cincuenta aniversario (1953-2003)*. Orihuela: [s.n.], 2003. Pág. 25.

244Ídem.

Estrofa 2	Estrofa 3
Jesucristo en el huerto	A las tres horas muere,
no cogió flores	bien se decía
que derramó su sangre	quedó el mundo en temblores
por pecadores.	sin luz el día.

Tabla 13. Letra de *Seguidilla Pilatos*, estrofas 2 y 3.

Ahora bien, estas letras no aparecen en la partitura, característica que también sucede en las *Colativas*, porque únicamente aparece dentro de la partitura la primera estrofa y las demás se encuentran al final. A pesar de ello, sí pueden cantar una o más estrofas de las *Colativas* cuando interpretan el canto. Sin embargo, con la *Seguidilla Pilatos* solo ejecutan la letra que aparece en la partitura, la cual corresponde con el análisis realizado previamente. Por tanto, estas dos estrofas actualmente no se interpretan.

Respecto al análisis musical, observamos que la primera sección, compases 1-5, se inicia con una introducción de la cuerda de los bajos constituida por tres notas principales, *mi* bemol-*sol*-*si* bemol, aunque acompañadas de notas de paso en el tercer tiempo del primer compás (parte fuerte) y en la segunda y cuarta partes del segundo compás (tiempos débiles). Tanto por la armadura como por el acorde principal, este canto está escrito en la escala de *mi* bemol jónico. Dentro de esta sección se repite el primer verso dos veces, es decir, la primera vez con la introducción de los bajos para dar el tono y la segunda vez entra todo el coro sobre el acorde de tónica, pasando por el IV6/4 que resuelve, de nuevo, en la tónica de *mi* bemol.



Imagen 12. Introducción *Seguidilla Pilatos*.

La segunda sección se encuentra entre los compases 6 hasta la mitad del 11. En ella también se repite el verso dos veces. La primera vez aparece mucho más adornado, ya que los tenores segundos y los barítonos se mueven mediante blancas, corcheas y tresillos de semicorcheas, mientras que la siguiente vez lo hacen a través de negras, blancas y corcheas. Además, en esta parte más melismática introduce, por primera vez un acorde de novena sobre el V (compás 7). También podemos observar que concluye en cadencia perfecta, V7-I (compás 8). Por tanto, los acordes de ese pasaje son: VI6-V-V9-I-V7-I.



Imagen 13. Compases 6 al 8 de *Seguidilla Pilatos*.

Por el contrario, la cadencia resultante dentro del compás 11, es de semicadencia (I-V7).

A continuación, la sección 3 comienza en el tercer tiempo del compás 11 hasta el 15. En ese pasaje hay un acorde de séptima de dominante que se prolonga hasta el tercer tiempo del último compás de la sección, para resolver en la tónica. Como el acorde de V7 aparece completo, la resolución de la tónica debe ser incompleto, es decir, no aparece el *si* bemol.

La cuarta sección aparece entre los compases 15 al 17, en la cual aparece un II2 que resuelve en un I. Además, los tenores segundos y los barítonos son los únicos que se mueven dentro del compás 15, ya que las voces extremas mantienen el *mi* bemol a distancia de octava entre ellas. Los tenores segundos hacen *si* bemol-*la* bemol-sol, mientras que los barítonos tienen *sol-la* bemol-*mi* bemol, es decir, ambos hacen una secuencia descendente de tres notas a distancia de 3º menor, 3º menor y 3º mayor.



Imagen 14. Compases 15 al 17 de *Seguidilla Pilatos*.

En el compás 17 encontramos un V con un retardo de *mi* bemol en los tenores primeros.

Tanto la quinta sección (compases 18-20) como la sexta (compases 21-25) son una repetición exacta del principio del canto hasta el compás 8, es decir, la primera sección y el inicio de la segunda.

La textura general es homofónica con ciertas licencias cuando aparecen pasajes melódicos.

5.2 Motivos melódicos

En este apartado se examinarán los principales motivos melódicos presentes en las tres piezas corales. El análisis se centrará en sus características interválicas y rítmicas, su aparición en las diferentes voces y las posibles variaciones o desarrollos que experimentan a lo largo de cada obra.

5.2.1 La Pasión

En esta primera pieza se encuentran tres motivos principales y sus variaciones.

El primer motivo que aparece se da entre los compases 14 y 15, en la cuerda de los barítonos (motivo a). Este tiene un rango interválico de 4º justa, está compuesto por negras y corcheas, y además tiene un cariz melismático, puesto que adornan el canto sobre la sílaba mantenida.

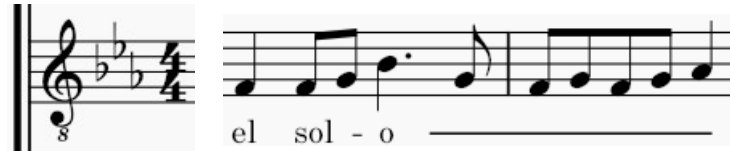


Imagen 15. Motivo melódico a.

El segundo motivo se observa entre los compases 16 y 17 en los tenores segundos y los barítonos (motivo b). El rango interválico es de 3º menor, está formado por una blanca, corcheas y negras, al igual que el motivo anterior, tiene un carácter melismático. Ambas voces se mueven a través de los mismo intervalos, teniendo como única diferencia la distancia entre ellas, es decir, entre los tenores segundos y los barítonos hay una 3º de distancia.

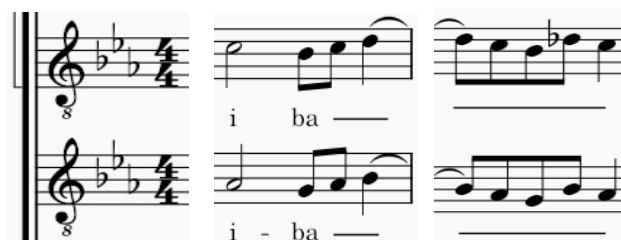


Imagen 16. Motivo melódico b.

Posteriormente, entre los compases 21-23, se encuentra la primera variación del motivo anterior, por tanto sería el motivo b¹. Se da también en las mismas voces y comprende la misma intervállica que el motivo original. La particularidad de este es que, a partir de la segunda sílaba de la palabra «contemplando», realiza melismas en cada una de ellas. Además, se ha ampliado, respecto al anterior, en un compás.



Imagen 17. Motivo melódico b¹.

A continuación, entre los compases 26-28, se da el siguiente motivo melódico (c). Este lo cantan los barítonos y está compuesto por negra, corcheas, negra con puntillo y blanca. Su rango interválico es de 3º menor y tiene un carácter melismático.



Imagen 18. Motivo melódico c.

Entre los compases 29-32, en los tenores segundos y en los barítonos, vuelve a aparecer el motivo b variado, al ser la segunda variación sería b^2 . Asimismo, se ha ampliado en dos compases con respecto al motivo original.



Imagen 19. Motivo melódico b^2 .

Seguidamente, en los compases 34 y 35 de los barítonos se vuelve a observar el motivo a, pero con una pequeña variación (motivo a^1). La modificación que se realiza es que se ha añadido dos semicorcheas, siendo la primera de ellas, *la* bemol, una nota de paso para llegar al *sol* que sí está dentro del acorde.



Imagen 20. Motivo melódico a^1 .

Finalmente, aparece el motivo c en su estado original (Imagen 18).

5.2.2 Colativas

En esta segunda pieza no se presenta ningún motivo nuevo, puesto que los que se encuentran son variaciones o el propio motivo original del canto anterior.

Por un lado, entre los compases 4-6, tanto en los tenores segundos como en los barítonos se contempla, de nuevo, el motivo b variado (motivo b^3).



Imagen 21. Motivo melódico b^3 .

A continuación, entre los compases 7 y 8 de los barítonos, aparece el motivo a ligeramente variado (motivo a^1). La única diferencia con el motivo original es que cantan un *la* bemol, en lugar de un *sol* después del *si* bemol negra con puntillo.



Imagen 22. Motivo melódico a^1 .

Para finalizar, en los compases 10 y 11 de los barítonos, se observa el motivo c (Imagen 18).

5.2.3 Seguidilla Pilatos

Esta última pieza no presenta ningún motivo de los que se han comentado anteriormente, debido a que su textura es más homofónica en comparación con los cantos anteriores. Sin embargo se han señalado un pasaje.

Este motivo se encuentra entre los compases 7 y 8 en los tenores segundos y los barítonos. Está compuesto por corcheas y tresillos de semicorcheas, con un rango interválico de 4º justa y la distancia entre las voces es de 3º. Además, comparte con el resto de motivos su carácter melismático.

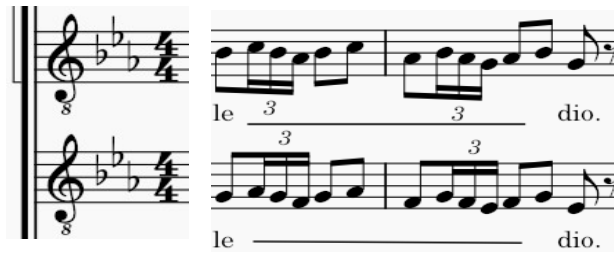


Imagen 23. Motivo melódico d.

5.3 Aspectos comunes entre las piezas

Este capítulo se centra en el estudio de los elementos comunes presentes en las tres piezas analizadas, con el fin de identificar las relaciones musicales y temáticas que existen entre ellas. Para ello, se prestará atención a aspectos como la coincidencia de la modalidad principal, las similitudes en el contenido de las letras, así como la aparición de motivos melódicos y recursos compositivos semejantes. El análisis de estos elementos permitirá comprender de una manera más profunda la conexión existente entre las obras.

Aludiendo a la parte musical, encontramos que el *Canto de la Pasión* de Orihuela se compone de cuatro piezas bien diferenciadas, que, no obstante, se integran en una sola obra con una estructura similar y una armonía común. Estas piezas son: *La Pasión*, según Vicente Perpiñán o *Jueves Santo*, en la transcripción de Federico Rogel; *Colativas*, *Seguidilla Pilatos* y por último, *Ave María*.

Debido a que estas piezas constituyen una obra de mayor envergadura se podría corresponder y explicar dentro de los ciclos de canciones. Según el *New Grove* la definición de ciclo de canciones no es otra que un «grupo de canciones completas individualmente concebidas como una unidad, para voces solistas o conjuntos con o sin acompañamiento instrumental»²⁴⁵.

²⁴⁵YOUNES, Susan. Song cycle. En SADIE, Stanley. *New Grove Online Dictionary of Music and Musicians*. 2ª edición. Oxford: Oxford University Press, 2001. Pp. 3478-3479.

Para que un conjunto de obras pueda considerarse un ciclo de canciones, es fundamental que exista coherencia entre ellas. Esta conexión puede provenir del texto, ya sea por estar basado en un solo poeta, seguir una línea argumental o girar en torno a un tema común. Asimismo, deben compartir elementos musicales como esquemas tonales parecidos, motivos recurrentes o estructuras formales afines²⁴⁶.

En este caso todas de las piezas comparten un mismo tema que serían los últimos acontecimientos vividos por Jesús, es decir, la Pasión de Cristo.

De igual manera, comparten su modalidad principal, puesto que están en *mi* bemol jónico con algunos cambios de modo. Asimismo, las dos primeras piezas también comparten los cambios de escala, a excepción del *mi* bemol lidio. Por último, la *Seguidilla Pilatos* no se sale de la modalidad principal.

También comparten el compás, ya que todas están escritas en 4/4. Por otro lado, la segunda y tercera pieza presentan la misma extensión, pues ambas constan de 25 compases. Sin embargo, la primera es más larga con un total de 38 compases.

La estructura musical de los cantos depende directamente de la letra, más concretamente, de cada verso. En las dos primeras piezas encontramos 5 secciones, puesto que las estrofas se componen de 5 versos, mientras que la última tiene 6 secciones.

Además, las tres piezas utilizan los mismos acordes, es decir, emplean a lo largo de los cantos los grados tonales (I, IV y V). Asimismo, el IV siempre aparece en segunda inversión en todas ellas. En alguna ocasión, también utiliza el VI grado tanto en estado fundamental como invertido. El único grado que se sale un poco del esquema general es el II2, utilizado en la *Seguidilla Pilatos* (compás 15-Imagen 14).

Otro aspecto que tienen en común el primer y último canto es que comienzan con una entrada de bajos, cierto es que en la última esta introducción es más larga y luego se repite hacia el final de la obra. Además, la segunda pieza se caracteriza por la repetición de la última sección, puesto que es igual que la segunda. Esta característica también se aprecia en la *Seguidilla Pilatos*, donde se repite el principio de la pieza.

²⁴⁶Ídem.

Asimismo, aparece un pequeño motivo tanto a la mitad como en el cierre de las dos primeras piezas, sirviendo como elemento unificador entre ambas (motivo melódico c-Imagen 18). Concretamente, aparece en los compases 26-28 y en el 37 dentro de *La Pasión* y en el 10-11 y 24-25 en las *Colativas*, además siempre aparece en los barítonos y en su estado original.

De igual manera, como ya se ha visto anteriormente, los motivos que se presentan en *La Pasión* vuelven a aparecer o bien en estado original o bien con variaciones en la segunda pieza.

5.4 Comparativa entre las partituras de Perpiñán y su interpretación actual

El presente apartado tiene como finalidad analizar y comparar distintas versiones de unos mismos cantos a partir de sus respectivas partituras. En primer lugar, se compararán las versiones de *La Pasión* y *Colativas* de Vicente Perpiñán con sus versiones actualizadas, elaboradas a partir de la interpretación que el coro realiza actualmente. Este análisis permitirá observar las modificaciones introducidas por el paso del tiempo, tanto en el plano melódico como rítmico.

5.4.1 La Pasión

La primera pieza que se va a comparar va a ser *La Pasión*, por ser, como ya se ha dicho con anterioridad, el primer canto que se interpreta. Todas las imágenes que se incluyen de las obras transcritas por Perpiñán, han sido extractadas de la tesis de Fabregat²⁴⁷, mientras que el resto de imágenes que se utilizan en la comparativa son fragmentos de la transcripción elaborada por la investigadora que se adjunta en los anexos.

²⁴⁷FABREGAT BAEZA, Pilar. *El Canto de La Pasión en Orihuela, Origen y evolución*. Universidad de Alicante. ed. Alicante: [s.n.], 2015. ISBN 978-84-9717-383-4. Pp. 177-181.

En ambas versiones *La Pasión* cuenta con 38 compases y están escritas en 4/4 con tres bemoles en la armadura. Sin embargo, el primer cambio que la investigadora tuvo que hacer fue en las octavas de las voces, puesto que en la versión de Perpiñán todas las voces menos los bajos, están escritas en clave de sol sin octavar. Los cantores, al ser todo voces masculinas, lo interpretan todo una octava más grave de lo que técnicamente está escrito. Por ello, en la versión actual estas claves de sol aparecen con un 8 abajo, indicando que todo se debe cantar una octava más baja. De esta manera, la tesitura escrita coincide con la real.

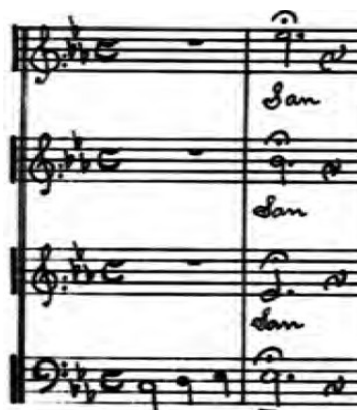


Imagen 24. Inicio de *La Pasión* según Perpiñán²⁴⁸.

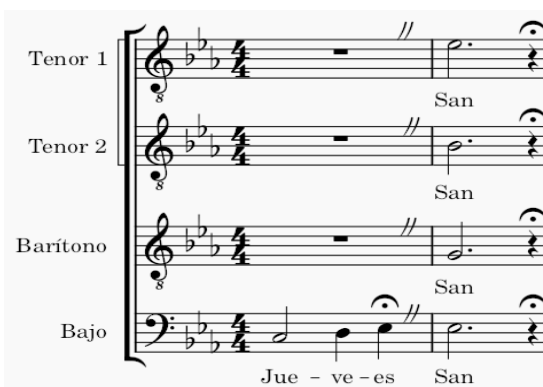


Imagen 25. Inicio actual de *La Pasión*.

Una de las diferencias más notorias es que en la de Perpiñán está escrito el acompañamiento instrumental para un bombardino. Es un acompañamiento simple a base de blancas y negras y, excepcionalmente, alguna corchea. Sin embargo, actualmente es un coro únicamente vocal, por tanto se ha prescindido de volver a acompañar el canto instrumentalmente.

Otra diferencia es que en la primera versión no se indica el nombre de la voz al inicio de la pieza, aunque esto se puede deducir por ser un grupo de voces masculinas, se ha creído conveniente especificarlo.

248FABREGAT BAEZA, Pilar. *El Canto de La Pasión en Orihuela, Origen y evolución*. Universidad de Alicante. ed. Alicante: [s.n.], 2015. ISBN 978-84-9717-383-4. Pág. 177.

En la actualidad el grupo de cantores prolonga la tercera nota del primer compás hasta que el director lo indica, y hasta que no vuelve a marcar, no entra todo el coro. Por ello, se ha añadido un calderón en el *mi* bemol y un corte en todas las voces, puesto que esta pausa dependerá del propio director.

Por otro lado, actualmente los barítonos entran con un *sol*, sin embargo, y según la partitura de Perpiñán deberían cantar un *mi* bemol. De esta manera el acorde de tónica quedaría incompleto, ya que faltaría la tercera del acorde. No obstante, y conforme se canta ahora, el acorde se presenta completo, resaltando la tónica de *mi* bemol.

La siguiente diferencia se encuentra en el compás 4 en la voz de los barítonos. En la partitura de Perpiñán, la voz se mueve por una sucesión de negra con puntillo, corchea y negras, sin embargo, ese compás se ha visto levemente simplificado al omitir la corchea, y por ende, alargarse la primera nota.



Imagen 26. Compás 4 de *La Pasión*²⁴⁹.



Imagen 27. Compás 4 de *La Pasión*.

Posteriormente, en el compás 9 se observan diferencias en todas las voces. Mientras que en la partitura histórica las voces extremas cantan blancas, las intermedias tienen una blanca y dos negras. Sin embargo, actualmente todas las voces realizan una blanca y dos corcheas. Remarcando así, la sílaba «ma[ñana]».

²⁴⁹Ídem.



Imagen 28. Compás 9 de *La Pasión*²⁵⁰.



Imagen 29. Compás 9 de *La Pasión*.

Además, en los compases 10 y 11, la melodía de los tenores segundos y barítonos también cambia. En la primera versión se encuentra un pasaje basado en corcheas y semicorcheas principalmente, aunque en los tenores segundos se aprecian cinco semicorcheas (compás 11). Esos dos compases se han visto modificados y simplificados en su ritmo, pasando a interpretar un tresillo de negras y una blanca en el compás 10, y dos corcheas y una negra en el 11. A pesar de ello, los cantores han mantenido las notas principales.

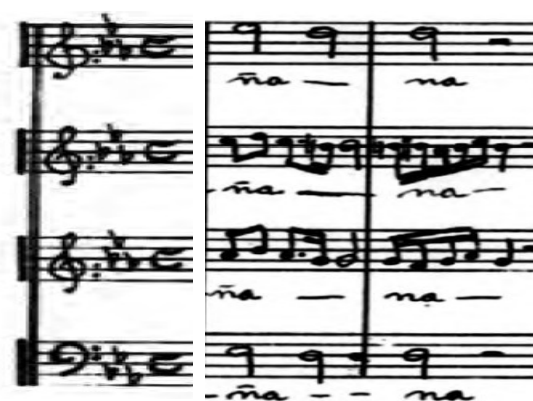


Imagen 30. Compases 10 y 11 de *La Pasión*²⁵¹.



Imagen 31. Compases 10 y 11 de *La Pasión*.

Seguidamente en el compás 13 se ha omitido la realización del trino.

²⁵⁰Ídem.

²⁵¹Ídem.

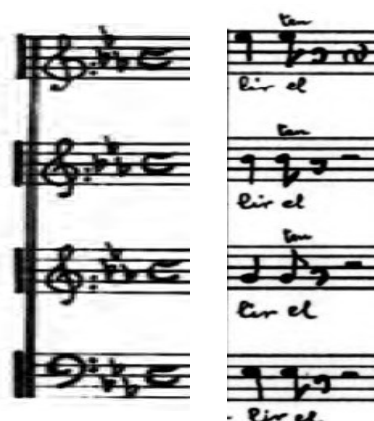


Imagen 32. Compás 13 de *La Pasión*²⁵².



Imagen 33. Compás 13 de *La Pasión*.

Aunque el trino en los bajos de la primera imagen no está escrito, se puede deducir que es un error del manuscrito, puesto que todas las voces lo realizan. Por lo que, los bajos, probablemente, también lo interpretarían. Actualmente, ese adorno ha sido suprimido.

Después, en los compases 14 y 15, en la voz de los barítonos, se ha mantenido el ritmo original, salvo en el penúltimo tiempo del compás 15. No obstante, se ha cambiado la disposición de las notas.

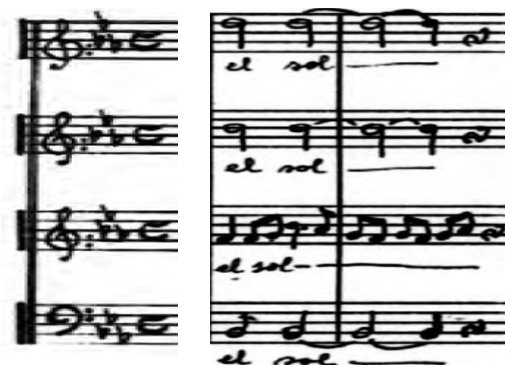


Imagen 34. Compases 14 y 15 de *La Pasión*²⁵³.



Imagen 35. Compases 14 y 15 de *La Pasión*.

²⁵²Ídem.

²⁵³Ídem.

Posteriormente, en el compás 16, tanto en los tenores segundos como en los barítonos, aparece un adorno de dos notas entre el segundo y tercer tiempo. A pesar de ello, el grupo ha prescindido de su realización, simplificando así, el compás. Además, en los tenores segundos aparece en el último tiempo un *re* bemol, sin embargo, actualmente se canta natural.



Imagen 36. Compás 16 de *La Pasión*²⁵⁴.



Imagen 37. Compás 16 de *La Pasión*.

A continuación, en los compases 19 y 20 aparece el mismo pasaje de los compases 10 y 11 (Imágenes 30 y 31).

Además, entre los compases 22 y 23 se realiza una pausa, la cual no está reflejada en la partitura histórica. En esta versión actual se ha añadido, aunque podría tratarse de una decisión interpretativa del director.

²⁵⁴Ibid. Pág. 178.



Imagen 38. Compases 22 y 23 de *La Pasión*²⁵⁵.



Imagen 39. Compases 22 y 23 de *La Pasión*.

El compás 23 también se ha modificado, pasando de dos semicorcheas, negra y cuatro corcheas a dos corcheas, negra y tres corcheas. Este cambio se encuentra en los tenores segundos, y los barítonos.

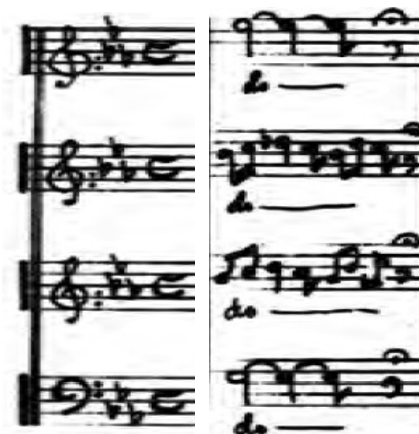


Imagen 40. Compás 23 de *La Pasión*²⁵⁶.



Imagen 41. Compás 23 de *La Pasión*.

Posteriormente, la diferencia que se contempla en el compás 25 es que se ha reducido la duración de la sílaba «pa», donde el acorde principal se mantiene.

²⁵⁵Ídem.

²⁵⁶Ídem.

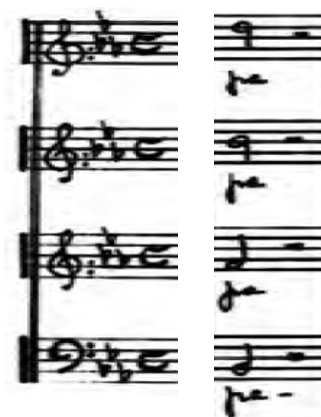


Imagen 42. Compás 25 de *La Pasión*²⁵⁷.



Imagen 43. Compás 25 de *La Pasión*.

Durante los compases 29 al 31, se producen diversos cambios en los tenores segundos y los barítonos. Ambas voces tienen la misma disposición de figuras, es decir, las modificaciones son las mismas para ambas cuerdas.



Imagen 44. Compases 29 al 31 de *La Pasión*²⁵⁸.

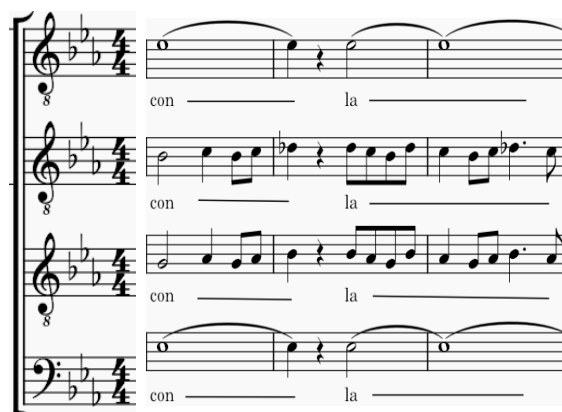


Imagen 45. Compases 29 al 31 de *La Pasión*.

En la Imagen 44, en las voces intermedias, aparece una blanca, negra con puntillo y dos semicorcheas. Este compás y, al igual que el último, ha cambiado las semicorcheas por dos corcheas, y por tanto, la negra con puntillo también se ha visto reducida a una negra. De igual manera, en el compás 30 hay una blanca y cuatro corcheas, sin

²⁵⁷Ídem.

²⁵⁸Ídem.

embargo, y conforme se canta ahora, el grupo realiza una negra y un silencio, manteniendo las corcheas.

Cerca del final de la pieza, en el compás 34, en los tenores primeros y segundos se observa un trino, pero al igual que en el compás 13 (Imágenes 32 y 33), se omite su ejecución.

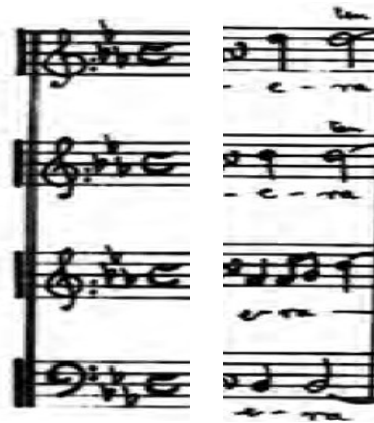


Imagen 46. Compás 34 de *La Pasión*²⁵⁹.



Imagen 47. Compás 34 de *La Pasión*.

Para finalizar, en el compás 36, en los tenores primeros y segundos se contempla una blanca con puntillo, y en la cuerda de los bajos aparece una blanca ligada a una negra, mientras que los barítonos se mueven dentro de ese compás. Actualmente, esos tres tiempos se presentan como una negra y una blanca. Además, en el primer tiempo se prolonga la nota hasta que el director lo indica, por ello se ha añadido un calderón en la negra de todas las voces del primer tiempo.

²⁵⁹Ibid. Pág. 179.

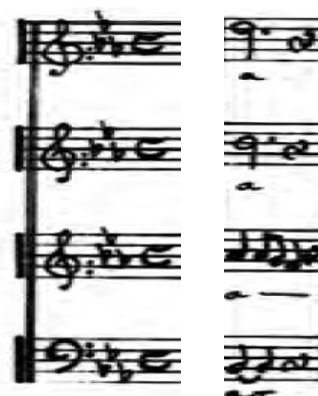


Imagen 48. Compás 36 de *La Pasión*²⁶⁰.



Imagen 49. Compás 36 de *La Pasión*.

5.4.2 Colativas

La siguiente partitura que se va a comparar son las *Colativas*. Ambas versiones están formadas por 25 compases, escritas en compás cuaternario y con tres bemoles en la armadura. Al igual que sucedía en la pieza anterior, no se especifican las voces del canto y tampoco, están en su octava real. Por ello, se han nombrado las voces correspondientes a cada línea del coro y se ha incorporado la clave de sol octavada. Esta corrección es la misma que se da en la Imagen 25.

Otra similitud que comparten las versiones de Perpiñán es que, en esta pieza también está escrito el acompañamiento instrumental. Además, se caracteriza por ser un acompañamiento simple, pero en la actualidad se ha vuelto a prescindido de él.

La siguiente diferencia se da entre los compases 4 al 6, tanto en los tenores segundos y los barítonos, pues son ellos quienes llevan la melodía. En la primera versión, el primer tiempo del compás 4 está compuesto por una corchea y dos semicorcheas. Luego, los dos primeros tiempos del compás 5 ambas voces cantan una negra con puntillo y dos semicorcheas. No obstante, en la actualidad la primera corchea del compás 4 ha pasado a ser una negra, además, la negra con puntillo del compás 5, se ha reducido a una negra, y las semicorcheas de ambos compases han pasado a ser dos corcheas, desplazando así,

²⁶⁰Ídem.

todo el pasaje un tiempo. Asimismo, se ha omitido la negra que se encuentra en el segundo tiempo del compás 6.



Imagen 50. Compases 4 al 6 de *Colativas*²⁶¹.

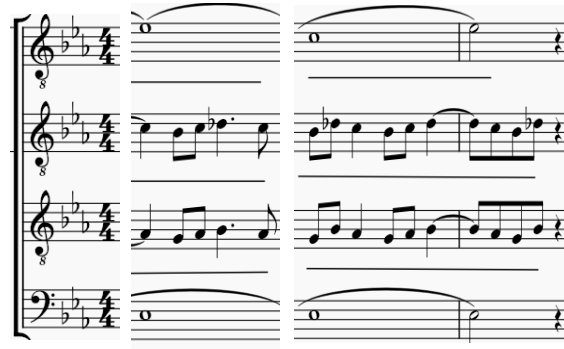


Imagen 51. Compases 4 al 6 de *Colativas*.

Luego, en el compás 8 se aprecia otra modificación en los barítonos. La única diferencia entre ambas versiones es que, en la partitura histórica, el primer tiempo está formado por una corchea y dos semicorcheas, mientras que en la actualidad, los cantores realizan dos corcheas. Es decir, se cantan las mismas notas, a excepción de la segundo semicorchea, con un ligero cambio de figuración.



Imagen 52. Compás 8 de *Colativas*²⁶².

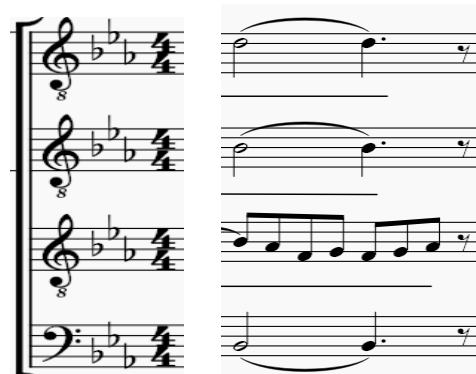


Imagen 53. Compás 8 de *Colativas*.

²⁶¹Ibid. Pp. 179-180.

²⁶²Ibid. Pág. 180.

También se ha cambiado la última negra por una corchea que, realmente debería estar escrita como tal, debido al silencio que hay después. Además, se ha creído conveniente cambiar la figuración del resto de voces para que sea más fácil su lectura.

A continuación, en el compás 13 se acorta la tercera negra de todas las voces, convirtiéndose en una corchea. Esto mismo ocurre en el primer tiempo del compás 14.

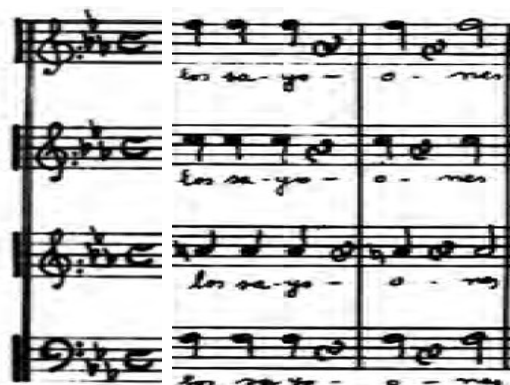


Imagen 54. Compases 13 y 14 de *Colativas*²⁶³.

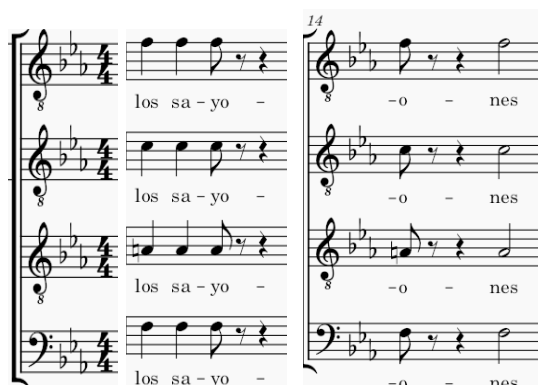


Imagen 55. Compases 13 y 14 de *Colativas*.

Asimismo, en el compás 15 sucede lo mismo que en los anteriores.

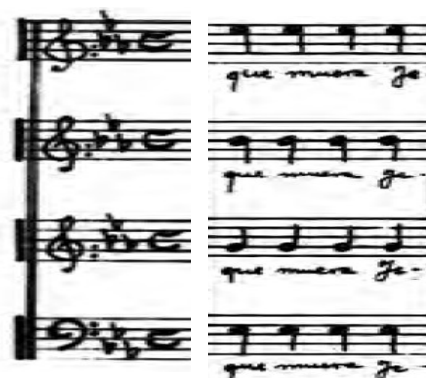


Imagen 56. Compás 15 de *Colativas*²⁶⁴.



Imagen 57. Compás 15 de *Colativas*.

Como se comentó en el análisis, la última sección es igual que la segunda, por tanto, se observan las mismas modificaciones. Los compases 18 al 20 son iguales que los

²⁶³Ídem.

²⁶⁴Ídem.

compases 4 al 6 (Imágenes 50 y 51). De igual manera, el compás 22 es igual que el compás 8 (Imágenes 52 y 53).

6 CONCLUSIONES

Como se ha podido comprobar, el trabajo que ahora tienen en sus manos ha sido una referencia y reflexión constante de la tradición del *Canto de la Pasión*, y lo que esta representa tanto para la ciudad de Orihuela como para aquellos que la perpetúan.

En primer lugar, para contextualizar el *Canto de la Pasión*, se ha indagado en los datos generales y el contexto de Orihuela, desde sus inicios hasta el siglo XX, cuando se retomó oficialmente la práctica del *Canto de la Pasión*.

Seguidamente, se han revisado todas las fiestas patronales de la ciudad, de gran importancia debido a su estrecha relación histórica con la religión católica. Destacan en especial la fiesta de Santas Justa y Rufina, que dio pie a la celebración de Moros y Cristianos, y la Semana Santa, declarada Bien de Interés Turístico Internacional.

Como manera de adentrarse en el *Canto de la Pasión*, se ha analizado también la historia que cuentan sus letras, es decir, los últimos acontecimientos vividos por Jesucristo. Se ha acompañado esta revisión con la reseña histórica del *Canto de la Pasión*, sus usos y extensión, y la creación de los dos grupos de intérpretes: Cantores de la Pasión y Cantores de la Primitiva Pasión «Federico Rogel».

Tras esta introducción contextual, se pasa a desarrollar los objetivos del trabajo en los siguientes apartados. El objetivo principal de este trabajo de fin de grado buscaba documentar y analizar esta tradición con las herramientas propias de la etnomusicología, como son la observación, escucha y comparativa de la música. En concreto, se quería analizar la dinámica y funcionamiento del grupo Cantores de la Pasión.

Se considera este objetivo conseguido mediante las acciones que se han llevado a cabo durante la investigación de este trabajo: el análisis del grupo, la entrevista y encuesta con sus integrantes, y la consulta de las partituras. Debido a la envergadura de esta tarea, se ha dividido en varios objetivos secundarios.

Por un lado, se han querido estudiar y plasmar la actividad y composición interna del grupo. Para ello, se han consultado sus estatutos y organigrama actual. De esta

composición, destaca su carácter de participación universal (todos los miembros del grupo colaboran en la toma de decisiones), así como la denominación de un director musical, independiente de la directiva y encargado de la parte artística del grupo. Este no es un miembro contratado, sino uno más del grupo, que colabora en el canto si es necesario. La existencia de esta figura resalta el carácter cercano, familiar y altruista del los Cantores de la Pasión.

También destaca su organización semiabierta, pues su entrada en ella está vetada a las mujeres, y los aspirantes han de tener cuatro padrinos que les guían y se responsabilizan de su integración en el grupo. A estos aspirantes, se les hace encargados del farol que representa a los miembros anteriores, como forma de simbolizar esta estructura generacional y fraternal del grupo.

Por otro lado, otro objetivo secundario atiende a la percepción de los propios intérpretes, desde su punto de vista personal. Mediante la elaboración de una encuesta anónima, que fue repartida a los miembros del grupo telemáticamente, se ha extraído esta información personal de los cantores.

Dicha encuesta fue planteada mediante criterios de la investigación cuantitativa, es decir, se refería a datos concretos y evaluables de los cantores: franja de edad, nivel de estudios musicales, motivación personal para formar parte del grupo... los resultados fueron recogidos y clasificados numéricamente por la investigadora, con tal de extraer conclusiones globales sobre el ambiente del grupo.

Así, se pudo comprobar gran coincidencia en la motivación para cantar en el grupo: la gran mayoría de cantores participa por cuestiones familiares y/o religiosas. Muchos dicen tener lazos familiares con el *Canto del Pasión* desde la infancia, y el querer mantener la perpetuidad de esta tradición. Destaca además el fervor religioso de varios miembros del grupo, factor indispensable para muchos de ellos. Asimismo, gran parte de los cantores menciona su afán por mantener la tradición oriolana del *Canto de la Pasión*.

Si bien estos factores se pueden relacionar con la edad de los cantores, puesto que la mayoría se encuentra en la franja de la mediana edad (en torno a los 50 años), y provienen de una cultura con mayor arraigo a la familia y la religión católica; la perpetuidad del canto entre los más jóvenes puede asociarse con la cultura y sociedad actuales de Orihuela, donde todavía se mantiene este arraigo religioso, más que en otras ciudades de similar extensión.

Otro objetivo de este trabajo pasaba por la profundización en la relevancia cultural y social del grupo de cantores en Orihuela y en su importancia como patrimonio musical inmaterial de la ciudad. Ya en el apartado dedicado al contexto, se ha podido comprobar la gran trayectoria tanto a nivel local como nacional del *Canto de la Pasión*, que actualmente es un Bien de Interés Cultural Inmaterial de España. Asimismo, este canto ha sido difundido fuera de Orihuela mediante los conciertos ante el Obispado, la participación del grupo en programas de televisión, y las visitas a otras ciudades.

Sumado esto a los resultados de las encuestas antes referenciadas, se pueden comprobar la vigencia y vitalidad que aún presenta el grupo Cantores de la Pasión; de los encuestados, que componen la totalidad del grupo, un 15% son menores de 40 años, y ocupan un amplio rango de edad, hasta los 19 años. Esto es síntoma de una agrupación que todavía resulta atractiva y activa para los más jóvenes, que además coinciden en el mantenimiento y conservación del canto. Extrapolado a la comunidad de Orihuela, siguiendo las tesis de la investigación cuantitativa, se puede afirmar que el *Canto de la Pasión* aún goza de popularidad en la sociedad oriolana. De hecho, a día de hoy hay más de 30 cantores en activo, lo que habla de la salud del canto.

El siguiente objetivo se refiere a la enseñanza y difusión del repertorio en sí, y cómo se da este en el seno de la agrupación. Un rasgo curioso y único del *Canto de la Pasión* es que este se difunde tanto de forma oral como escrita: si un nuevo miembro posee conocimientos musicales, se le suministran las partituras para que puedan entender y estudiar el canto siguiendo la metodología tradicional del lenguaje musical. Asimismo, aunque tenga nociones de solfeo, también se le anima a acudir a los ensayos para que pueda practicar con toda la agrupación.

Sin embargo, si el aspirante no conoce las bases del solfeo, se le invita a su participación en los ensayos, para que vaya aprendiendo la música mediante la escucha y la mimesis con los miembros veteranos. Curiosamente, ambos tipos de aspirante acaban adaptando su manera de canto personal a la práctica usual del grupo. No obstante, ello no afecta a la organización ni a la profesionalidad de la agrupación, ya que todos los aspirantes realizan una prueba para determinar su tesitura. En función de los resultados obtenidos, son asignados a la cuerda correspondiente y deben aprender la parte específica que les corresponde.

Relacionado con el objetivo anterior, el presente trabajo propone una transcripción a notación moderna, con el fin de facilitar su estudio y preservación. Se han llevado a cabo dichas transcripciones, comparando el original de Perpiñán con las grabaciones actuales del grupo en acción, y corrigiendo las discrepancias entre ellas.

Estas transcripciones muestran una versión simplificada de la que escuchó Perpiñán, lo que puede haber sido resultado de esta difusión oral y esta práctica del aprendizaje mediante el oído pese al uso esporádico de partituras. El resultado es una tradición vocal viva y en constante cambio y evolución, lo que es un valor fundamental de los cantores.

Estas partituras han sido ya entregadas al grupo Cantores de la Pasión para que las incluyan en su archivo y, así, dejar constancia de la ejecución actual del *Canto de la Pasión*. Asimismo, el presente trabajo será entregado también al grupo para su posterior archivo.

Por todo lo antes mencionado, se puede considerar el siguiente objetivo secundario, el que ofrecía un punto de vista académico, como cumplido también. Mediante este objetivo, se ha querido contribuir a la investigación musicológica al combinar un análisis cualitativo de carácter musical, el análisis de las letras y partituras existentes, con otro humano y etnomusicológico, la entrevista y elaboración de encuestas al grupo de cantores.

En los objetivos anteriores se han referido todos estos datos humanos. Debido a ello, a continuación se hará una revisión de los resultados extraídos del análisis musical y

lírico. El hecho de que el origen del *Canto de la Pasión* se ubique cronológicamente entre los siglos XVII y XVIII se hace patente por su mezcla de rasgos modales y tonales. Por ello, en determinados pasajes del análisis ha sido necesario recurrir a una interpretación desde la perspectiva modal, ya que una explicación exclusivamente tonal no habría permitido comprender plenamente ciertos procedimientos musicales presentes en la obra.

Otro rasgo característico que se ha percibido es el uso de los acordes en posición de segunda inversión sin ninguna motivación armónica ni jerárquica, no se resuelven estas inversiones en cadencia. Además, muchos de ellos se usan durante los cambios de modalidad.

Otro rasgo de interés, que relaciona las composiciones, es la reutilización de motivos melódicos entre las dos primeras, lo que puede ser señal de una composición consciente y elaborada. Las *Colativas* y la *Seguidilla Pilatos* comparten estructura, donde sus secciones iniciales se repiten al final. De las tres piezas, que comparten temática, compás, estilo y armonía, se desmarca esta última por su uso mayor de adornos. Estos rasgos comunes las establecen como un ciclo de canciones, las sitúan históricamente en el momento en que la música española da sus últimas pinceladas modales, y evidencian su composición conjunta.

Otro aspecto de especial destacable es la relación motivica existente entre las composiciones. En concreto, *La Pasión* y *Colativas* presentan motivos melódicos comunes, lo que refuerza la idea de una composición unitaria y planificada. Teniendo en cuenta que *La Pasión* constituye la primera pieza del ciclo, es la de mayor extensión y complejidad, y además introduce narrativamente los acontecimientos del Jueves Santo, cabe plantear la hipótesis de que fuera la primera en ser compuesta y que *Colativas* derivara posteriormente de ella mediante la reutilización de estos materiales musicales. Por el contrario, la *Seguidilla Pilatos* no presenta relaciones motivicas directas con las otras dos piezas, a pesar de compartir con ellas la temática, el compás, el estilo y numerosos rasgos armónicos. Si a ello se añade que esta composición permaneció perdida durante un tiempo y tuvo que ser recuperada, estos elementos musicales parecen reforzar la hipótesis de que la versión actualmente interpretada pueda responder, al menos en parte, a un proceso de reconstrucción o reelaboración.

El siguiente objetivo buscaba la puesta en valor de la tradición del *Canto de la Pasión*, su reconocimiento, difusión y preservación como parte del patrimonio oriolano. Este objetivo se materializa en el conjunto del trabajo, ya que la investigación, documentación y análisis de esta tradición contribuyen por sí mismos a su conocimiento y visibilización. Asimismo, la aportación de nuevos datos y perspectivas sobre el *Canto de la Pasión* favorece su difusión y refuerza su consideración como una manifestación patrimonial de especial relevancia.

En relación con el último objetivo planteado, la comparación entre las transcripciones de Vicente Perpiñán y la interpretación actual ha permitido constatar tanto elementos de continuidad como determinadas transformaciones en el *Canto de la Pasión* a lo largo del tiempo. Este contraste ha hecho posible esbozar una línea evolutiva de la tradición, evidenciando la estabilidad de ciertos rasgos musicales fundamentales junto con la aparición de variaciones propias de su transmisión oral y de su práctica interpretativa contemporánea.

Como se decía anteriormente, las versiones actuales de las piezas presentan una reducción clara de las que documentó el Maestro de Capilla. Efectivamente, en las partituras antiguas figuran varios trinos y mordentes que, actualmente, no se cantan. Además, en varias ocasiones, se sustituyen ritmos con figuras más rápidas por otros más lentos.

Este tipo de diferencias pueden deberse a la forma de transmisión tradicional del *Canto de la Pasión*, basada por un lado en la tradición vocal, y por otro, en su interpretación por parte de un coro *amateur*. Resulta razonable pensar que los cantantes, al no ser expertos, acaben optando por hacer las piezas más sencillas.

A partir de los resultados obtenidos, este trabajo abre nuevas líneas de investigación que permitirían profundizar en el conocimiento del Canto de la Pasión de Orihuela. En primer lugar, sería de gran interés realizar un estudio comparativo entre los dos grupos que actualmente mantienen viva esta tradición, analizando con mayor detalle las diferencias estilísticas e interpretativas surgidas como consecuencia de la transmisión oral y de la evolución propia de cada formación. Para ello, resultaría conveniente llevar

a cabo en el grupo de los Cantores de la Primitiva Pasión «Federico Rogel» una investigación etnomusicológica similar a la desarrollada en el presente trabajo, con el fin de conocer su funcionamiento interno, documentar sus dinámicas organizativas y musicales, así como realizar entrevistas y encuestas que permitan profundizar en el perfil de sus integrantes, sus motivaciones y su actividad coral. De este modo, sería posible establecer una comparación más completa entre ambas agrupaciones y comprender mejor los procesos de conservación, transmisión y evolución de esta manifestación musical.

Asimismo, resultaría enriquecedor ampliar el estudio mediante la comparación con otras manifestaciones de religiosidad popular, como los cantos de auroros del sureste peninsular, con el fin de identificar elementos comunes y rasgos diferenciadores que permitan contextualizar el *Canto de la Pasión* dentro del patrimonio musical tradicional español.

Por último, sería conveniente abordar una investigación centrada en la percepción social del *Canto de la Pasión* entre la población ajena a los grupos de intérpretes. Conocer cómo es entendido y valorado por los oriolanos y por quienes visitan la ciudad durante la Semana Santa permitiría evaluar su papel como elemento de identidad colectiva, así como su capacidad para trascender el ámbito religioso y consolidarse como un referente cultural y patrimonial de Orihuela.

BIBLIOGRAFÍA

ASENSIO, Juan Carlos. El canto gregoriano Historia, liturgia, formas.... Madrid: Alianza, 2003. ISBN 84-206-9070-8.

ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos. More hispano/more toledano. La elección del cantus firmus no romano en las tradiciones polifónicas locales hispanas hasta ca. 1600. En Sociedad Española de Musicología [en línea]. 2014, vol. 37, no 1. ISSN 0210-1459. DOI: <https://doi.org/10.2307/24245684>

DE LA CAMPA CARMONA, Ramón. Las Estaciones Penitenciales en la Cuaresma romana. En Cabildo Semana Santa en Murcia. 2015, pp. 79-84. ISSN 1887-3758.

CAPDEPÓN, Paulino. Una forma de dramatización musical religiosa: el “Cantus passionis”. En: *Los crucificados: Religiosidad, cofradías y arte*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 961-975. ISBN: 978-84-89788-84-8.

CASTELLANO, Jesús. El año litúrgico: memorial de Cristo y mistagogía de la Iglesia. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1994. ISBN 84-7467-289-9.

CÁTEDRA UNIVERSIDAD DE ALICANTE. ed. Homenaje a la Semana Santa de Orihuela. [s.l.]: [s.n.], 2005. ISBN 84-609-4738-6.

CECILIA ESPINOSA, Mariano. Historia de la Semana Santa de Orihuela. Hermandad de los Pilares de Nuestra Señora de la Soledad. ed. Orihuela: [s.n.], 2011.

CECILIA ESPINOSA, Mariano. La Semana Santa de Orihuela: arte, historia y patrimonio cultural. [s.l.]: Universidad de Murcia, 2014.

CECILIA ESPINOSA, Mariano. La Venerable Orden Tercera y la Mayordomía de Nuestro Padre Jesús en la historia de la Semana Santa de Orihuela. En Homenaje a la Semana Santa de Orihuela. [s.l.]: [s.n.], 2005. ISBN 84-609-4738-6.

CECILIA ESPINOSA, Mariano, RUIZ ANGEL, Gemma. La procesión de la Sangre de Cristo en Orihuela: La estética penitencial. Murcia: Universidad Católica San Antonio de Murcia, 2019. ISBN 978-84-16045-30-3.

CREMADES PRIETO, Claudio. De sequías a riadas: casos de alta variabilidad climática desde las fuentes eclesiásticas de Orihuela (1700-1750). En CESXVIII. 2019, no 29. ISSN 1131-9879.

CUADRADO NAVARRO, Pablo. El “Armao” de Orihuela. ¿Identidad propia o heredada? 2019.

ESPINOSA, Dr Mariano Cecilia, ÁNGEL, Dra Gemma Ruiz. EL PALMERAL DE ORIHUELA. [s.l.]: Universidad de Alicante, 2022. ISBN 978-84-1302-250-5.

ESPINOSA FENOLL, José Manuel. El canto de la Pasión. En Homenaje a la Semana Santa de Orihuela. [s.l.]: [s.n.], 2005. ISBN 84-609-4738-6.

FABREGAT BAEZA, Pilar. El Canto de La Pasión en Orihuela, Origen y evolución. Universidad de Alicante. ed. Alicante: [s.n.], 2015. ISBN 978-84-9717-383-4.

FABREGAT BAEZA, Pilar. La música vocal religiosa en Orihuela, El Canto de la Pasión. [s.l.]: Universidad de Alicante, 2014.

FERNÁNDEZ DE LARRINOA, Rafael. Un coro de J.S. Bach (Pasión según San Juan BWV 245) [en línea]. Historia de la música, las tres edades de la música occidental. (8 de noviembre de 2023). Disponible en: <https://bustena.wordpress.com/2023/11/08/coro-pasion-san-juan-bach/comment-page-1/>

GALIANO PÉREZ, Antonio Luis. Miguel y Orihuela (1910-1936). En Boletín. Instituto de estudios giennenses. 2017. ISSN 0561-3590.

GARCÍA SORIANO, Justo. La Reconquista de Orihuela. Su leyenda y su historia (aportación al estudio de nuestras leyendas medievales). En Boletín de la academia de la historia.

GRUPO CANTORES DE LA PASIÓN, [Estatutos y acta fundacional], Orihuela.

GRUPO SCRIPTORIUM ISIDORI HISPALENSIS. Concierto Pasión según San Mateo. Francisco Guerrero (1528-1599). En XI Jornadas del grupo de trabajo Scriptorium Isidori Hispalensis. Programa. 2024.

ILLESCAS PÉREZ, Carmelo, BREGANTE ILLESCAS, José María, DAYAS CANO, José Manuel. Grupo de Cantores de la Pasión «Federico Rogel» Cincuenta aniversario (1953-2003). Orihuela: [s.n.], 2003.

JACKSON, BARBARA GARVEY. Nasco, Jan [Gian, Giovanni]. En New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2a edición. ed.

JUAN GARCÍA, Jose A. Los Cantores de la Pasión en Orihuela. 1o. ed. Orihuela: [s.n.], 2017.

JUNTA MAYOR DE COFRADÍAS DE ORIHUELA. Cofradías, Hermandades y Mayordomías [en línea]. Semana Santa Orihuela, 2014. Disponible en: <http://www.semanasantaorihuela.com/>

LÓPEZ DE TORRES, Manuel. La Semana Santa: historia, tradición e iconografía tras el Concilio de Trento. En Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones. ISBN 978-84-697-6703-0.

MARTÍNEZ MARÍN, Francisco. Libro de Oro de la Semana Santa Oriolana. Orihuela: [s.n.], 1985. ISBN 84-398-3608-2.

MINISTERIO DE CULTURA. Canto de la Pasión de Orihuela. En [cit. 23.04.2025]. Disponible en: <https://www.portalinmaterial.cultura.gob.es/pci-ccaa/comunidad-valenciana/pasion-orihuela.html>

MIR, José María. Passio-ōnis f. En Diccionario ilustrado litono-español español-latino. ISBN 84-7153-197-6.

MOLINA DELGADO, José. Reflexiones ante el Cristo del Consuelo. En Semana Santa en Orihuela. 2009, pp. 45-52. ISSN A-181-2010.

MOLTMANN, Jürgen. La Pasión de Cristo y el dolor de Dios. En Carthaginensia. 2020, vol. 8, no 13-14.

NAVARRO MARTÍNEZ, Antonio. Reflexiones ante nuestro Cristo. En Semana Santa en Orihuela. 2010, pp. 52-60. ISSN A-182-2010.

NOVILLO FERNÁNDEZ, Irene. El Pasionario «Reservado 8» del Cardenal Mendoza de la Catedral de Toledo: reconstrucción y estudio [en línea]. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2018. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10366/139373>

PENALVA MARTÍNEZ, José María. Orígenes de nuestra Semana Santa. En Semana Santa en Orihuela. 2010, pp. 20-32. ISSN A-224-2009.

PEÑALVER GARCÍA, Antonio. La semana santa oriolana a finales del siglo XIX. En Semana Santa en Orihuela. 2001, pp. 60-75. ISSN A-224-2009.

PRATT, Waldo Selden. The History Of Music [en línea]. Nueva York: G. Schirmer, 1907. Disponible en: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.80801/page/131/mode/2up?q=Scandello>

RODRÍGUEZ CALERO, Hermenegildo. Caminando con La Pasión. Alicante: Aguaclara libros, 2018. ISBN 978-84-8018-435-9.

RUIZ ÁNGEL, Gemma. Orihuela, una ciudad con identidad y cultura propia. Alicante: Universidad de Alicante, 2016.

SÁEZ SIRONI, José. Procesión [en línea]. Hermandad del Silencio, Orihuela (2018). [Consulta: 25 de febrero de 2025]. Disponible en: http://hermandaddelsilencio.net.185-47-245-165.servidoresdominios.net/?page_id=79

SÁNCHEZ NORTES, Margarita. La Música desde finales del Siglo XIX a mediados del XX en Orihuela. Carlos Moreno Soria (1874-1962). Murcia: Universidad de Murcia., 2016.

SERAFÍN DE AUSEJO, P. ed. Evangelio según San Juan. En SERAFÍN DE AUSEJO, P. ed. La Biblia. Barcelona: Herder S.A., 1975. ISBN 84-226-0712-3.

VIDAL GUEVARA, Ángeles M^a. Fiestas de la Reconquista Moros y Cristianos Orihuela [en línea]. Moros y Cristianos historia, 2020. Disponible en: <https://morosycristianosorihuela.com/menu-moros-y-cristianos/historia-moros-y-cristianos/>

VON FISCHER, Kurt. Passion. En SADIE, Stanley. New Grove Online Dictionary of Music and Musicians. 2^a edición. Oxford: Oxford University Press, 2001.

YOUNES, Susan. Song cycle. En SADIE, Stanley. New Grove Online Dictionary of Music and Musicians. 2^a edición. Oxford: Oxford University Press, 2001.

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Cofradías y Hermandades actuales con sus correspondientes imágenes.....	28
Tabla 2: Significado de las divisiones del temporal.....	32
Tabla 3: Relación entre pasiones y días de lectura o interpretación desde el siglo X.....	38
Tabla 4: Relación entre fechas y lugares de las actuaciones del grupo Cantores de la Pasión.....	49
Tabla 5: Letra de <i>La Pasión</i>	68
Tabla 6: Letra de <i>Colativas</i> , estrofa 1.....	75
Tabla 7: Letra de <i>Colativas</i> , estrofa 2.....	76
Tabla 8: Letra de <i>Colativas</i> , estrofa 3.....	77
Tabla 9: Letra de <i>Colativas</i> , estrofa 4.....	78
Tabla 10: Letra de <i>Colativas</i> , estrofa 5.....	79
Tabla 11: Letra de <i>Colativas</i> , estrofa 6.....	80
Tabla 12: Letra de <i>Seguidilla Pilatos</i>	83
Tabla 13: Letra de <i>Seguidilla Pilatos</i> , estrofas 2 y 3.....	85

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Relación del número de cantores encuestados en cada rango de edad, por décadas y a partir de la edad más joven (19 años). Elaboración propia.....	59
Gráfico 2: Panorámica del nivel general de estudios musicales de los cantores. Elaboración propia.....	61

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Jerarquía actual del grupo Cantores de la Pasión.....	58
Imagen 2. Escala modal principal usada en <i>La Pasión</i>	69
Imagen 3. Introducción de <i>La Pasión</i>	69
Imagen 4. Compases 10 y 11 de <i>La Pasión</i>	70
Imagen 5. Escala modal usada en el compás 17 y 18.....	71
Imagen 6. Compases 16 al 18 de <i>La Pasión</i>	71
Imagen 7. Compases 21 al 23 de <i>La Pasión</i>	72
Imagen 8. Compases 29 al 33 de <i>La Pasión</i>	73
Imagen 9. Disonancia del compás 34.....	74
Imagen 10. Compases 4 al 6 de <i>Colativas</i>	81
Imagen 11. Escala modal usada en el compás 12 al 14.....	82
Imagen 12. Introducción <i>Seguidilla Pilatos</i>	86
Imagen 13. Compases 6 al 8 de <i>Seguidilla Pilatos</i>	86
Imagen 14. Compases 15 al 17 de <i>Seguidilla Pilatos</i>	87
Imagen 15. Motivo melódico a.....	88
Imagen 16. Motivo melódico b.....	89
Imagen 17. Motivo melódico b ¹	89
Imagen 18. Motivo melódico c.....	89
Imagen 19. Motivo melódico b ²	90
Imagen 20. Motivo melódico a ¹	90
Imagen 21. Motivo melódico b ³	91
Imagen 22. Motivo melódico a ¹	91
Imagen 23. Motivo melódico d.....	92
Imagen 24. Inicio de <i>La Pasión</i> según Perpiñán.....	95
Imagen 25. Inicio actual de <i>La Pasión</i>	95
Imagen 26. Compás 4 de <i>La Pasión</i>	96
Imagen 27. Compás 4 de <i>La Pasión</i>	96
Imagen 28. Compás 9 de <i>La Pasión</i>	97
Imagen 29. Compás 9 de <i>La Pasión</i>	97

Imagen 30. Compases 10 y 11 de <i>La Pasión</i>	97
Imagen 31. Compases 10 y 11 de <i>La Pasión</i>	97
Imagen 32. Compás 13 de <i>La Pasión</i>	98
Imagen 33. Compás 13 de <i>La Pasión</i>	98
Imagen 34. Compases 14 y 15 de <i>La Pasión</i>	98
Imagen 35. Compases 14 y 15 de <i>La Pasión</i>	98
Imagen 36. Compás 16 de <i>La Pasión</i>	99
Imagen 37. Compás 16 de <i>La Pasión</i>	99
Imagen 38. Compases 22 y 23 de <i>La Pasión</i>	100
Imagen 39. Compases 22 y 23 de <i>La Pasión</i>	100
Imagen 40. Compás 23 de <i>La Pasión</i>	100
Imagen 41. Compás 23 de <i>La Pasión</i>	100
Imagen 42. Compás 25 de <i>La Pasión</i>	101
Imagen 43. Compás 25 de <i>La Pasión</i>	101
Imagen 44. Compases 29 al 31 de <i>La Pasión</i>	101
Imagen 45. Compases 29 al 31 de <i>La Pasión</i>	101
Imagen 46. Compás 34 de <i>La Pasión</i>	102
Imagen 47. Compás 34 de <i>La Pasión</i>	102
Imagen 48. Compás 36 de <i>La Pasión</i>	103
Imagen 49. Compás 36 de <i>La Pasión</i>	103
Imagen 50. Compases 4 al 6 de <i>Colativas</i>	104
Imagen 51. Compases 4 al 6 de <i>Colativas</i>	104
Imagen 52. Compás 8 de <i>Colativas</i>	104
Imagen 53. Compás 8 de <i>Colativas</i>	104
Imagen 54. Compases 13 y 14 de <i>Colativas</i>	105
Imagen 55. Compases 13 y 14 de <i>Colativas</i>	105
Imagen 56. Compás 15 de <i>Colativas</i>	105
Imagen 57. Compás 15 de <i>Colativas</i>	105

APÉNDICE DOCUMENTAL

Anexo 1. Entrevista al Padre Satorre

Entrevistadora Irene: Buenas tardes, y muchas gracias por concederme esta entrevista.

Entrevistado Padre Satorre: De nada. Dime, ¿qué quieres saber?

E.I: Quería que me contara sobre cómo se vive la Cuaresma y la Semana Santa en Orihuela.

E.PS: ¿Una explicación breve y ya está?

E.I: Sí, sí, para enfocarlo a Orihuela, para poder relacionarlo dentro del trabajo. Porque como lo estoy haciendo de Orihuela, lo he hecho a nivel general, y ahora falta enfocarlo a la ciudad.

E.PS: Yo te puedo decir teológicamente cómo es, pero en Orihuela, la gente de aquí... Tú eres oriolana, me imagino. ¿Tú has vivido aquí la Semana Santa, la Cuaresma?

E.I: Sí

E.PS: ¿Pertenece a alguna cofradía?

E.I: No, ya no.

E.PS: Pero ¿pertenece a alguna cofradía?

E.I: Sí

E.PS: ¿A cuál?

E.I: Bueno, salía en Torrevieja, pero bueno, en Torrevieja en La Piedad.

E.PS: Vale, ¿y aquí nada?

E.I: No, aquí solo toco.

E.PS: ¿Aquí tocas música?

E.I: Sí, toco con mi banda en la Semana Santa. Llevo un montón de años tocando.

E.PS: Muy bien. Bueno te explico. Hay quien dice que la cuaresma en Orihuela es, bueno, especialmente en Santa Justa, es la semana de Nuestro Padre Jesús. Pues donde está la novena, que es la predicación de la vida cuaresmal, de la vida penitencial, a la luz de la misericordia de nuestro Padre Jesús. Una de las teorías que se dice de Nuestro Padre Jesús es porque Él en la cruz nos engendró como hijos de Dios Padre. Es decir, nosotros somos hijos de adopción por el Hijo. Es decir, hijos hechos en el Hijo porque Cristo con su obediencia destruyó el poder de la muerte y el pecado. Es el primer momento en el que no le arrebatan la vida sino que la entrega libremente a Dios Padre para rescatarnos a nosotros. Por eso se llama Nuestro Padre Jesús. Una manera de decir que nos ha engendrado a nosotros como hijos tanto como Él. Por eso se dice que Él es el primogénito, el primero de todos, ¿no? Vale.

Entonces, en esta semana o en este novenario se viven, pues eso, los nueve días de predicación. Y la presencia de Nuestro Padre Jesús es muy importante porque es el símbolo de Orihuela. El patrón de Orihuela que fue mostrado, enseñado también, que profundizaron en toda la huerta. Y ya sabes que la fe desde los humildes es más potente que desde cualquier instancia. ¿Vale? Bien. Por eso se suele decir que la Iglesia de Monserrate está apartada porque era de los señoritos.

Esta semana es, como se dice, la semana de la cuaresma por excelencia. Durante todo el tema de la Cuaresma, que son estos cuarenta días, cinco semanas, lo que va a haber más es actos de cofradías. Pueden meterle fe o menos fe. Para mí es más institucional, menos... Más de, venga, vamos a hacer este acto con esta misa, las medallas, tal. Es un poco el tema ese. Se vive la Cuaresma, se ha intentado vivir la Cuaresma desde una perspectiva más material. Como, por ejemplo, el tema de la introducción de comida cuaresmal.

Ya sabes que hay muchas cosas en el menú nuestro que tienen que ver con la Cuaresma y las vigiliass. Por ejemplo, las tortillas, todo ese tipo de cosas. El trigo picado, todo ese tipo de comidas que tienen que ver con la Cuaresma. Porque ya sabemos que en Cuaresma, los viernes, hay abstinencia de comer carne. En Miércoles de Ceniza,

abstinencia y ayuno. El ayuno viene a ser una comida principal, algo fuerte y algún tentempié y ya está. Sabes que en otras regiones, otras cosas lo hacen más duro. Y luego, en Viernes Santo y Sábado Santo. Viernes Santo es obligatorio y Sábado Santo es recomendable.

En la Cuaresma, como tiempo de preparación en Orihuela se va desarrollando a través de esas cofradías o asociaciones. A través de ellos, que giran en torno a una escena de la pasión de nuestro señor Jesucristo que se representa en la Semana Santa. Hay quien está más a favor o en contra del tema de las imágenes y todo eso. Pero realmente tienen su valor porque el catecismo antaño, cuando no había conocimientos de lectura o accesos, se hacía con una enseñanza en imágenes. Precisamente la imagen se va desarrollando en la cristiandad para enseñar a la gente los misterios de la vida de Jesús. Para enseñar la vida de Jesús y especialmente el kerigma cristiano. Esa palabra kerigma es el primer anuncio cristiano. ¿Qué es el primer anuncio? Jesucristo es el Hijo de Dios que ha venido, ha dado todo el bien y todo esto, ha muerto y ha resucitado. La pasión, muerte y resurrección del Señor es el anuncio principal del eje cristiano.

Si piensas más en Orihuela. Como he dicho, a través de las asociaciones con hermandades que giran en torno a esas escenas y sus actos.

Luego, por otra parte, en cuanto a las iglesias, los sacerdotes en el arciprestazgo que es la división territorial de la ciudad de Orihuela. Por ejemplo, es el arciprestazgo 1 de la vicaría 1. Nos reunimos y entonces se establecen días de retiro para la meditación de la Cuaresma, de los ejercicios cuaresmales que ya conoces que son los tres fundamentos: el ayuno, la oración y la limosna. Es decir, tres armas fundamentales de ejercicio a potenciar. Están todo el año pero se potencian especialmente en la Cuaresma que tiene que ser un tiempo de austeridad y de generosidad.

Hablando de austeridad, en cuanto a la música, en la liturgia ya sabes que dice que la música se reduzca en lo máximo posible, sobre todo, el tema instrumental y no tanto el vocal. Y con eso surgen cosas muy bonitas polifónicas.

Tomás Luis de Victoria es uno de los grandes compositores españoles nuestros. Por ejemplo, el Tenebre. El Tenebre es una maravilla, es una polifonía preciosa. Tiene canto musical y se hacía en el oficio de Tinieblas. Antes existía ese oficio, pero ahora no existe. Tal cual como el Tenebrario que eran las velas estas, se iban cantando esos momentos de la pasión en los que Cristo se va quedando solo. Hasta que al final se le da la vida al juez. Pero es eso. En cuanto a la música es eso. Y aunque fuertemente se diga que a modo general no hay música y todo esto. También salen los Cantores de la Pasión que tampoco hay instrumental. Supongo y quiero pensar que tiene que ver con eso de la no música.

En tiempos cuaresmal ya sabes que ni flores, ni música, ni Aleluya, ni Gloria, ni nada de eso. ¿Qué pasa? Aquí se da un poco de contradicción. Nuestro Padre Jesús es una fiesta lo llena todo de flores. Es una fiesta lo llena todo de música. Es una fiesta y bueno si se presentara cantarían el Aleluya, pero no lo van a cantar. Lo único que se permite en el Cuaresma son solemnidades. Como por ejemplo, la de San José, o la Anunciación, o Encarnación de Nuestro Señor Jesucristo. Las solemnidades que son fiestas fuertes de una vez al año. De ahí viene la palabra solemnitas. Sí que se reza el Gloria, pero nunca se va a cantar. Sí se pueden cantar o decir otros tipos de aclamaciones, pero no decir aleluya, porque estamos hablando de un tiempo de mucha austeridad. Y se pretende recogimiento y desierto. No pueden ir al desierto, pero sí que pueden traerlo de alguna manera.

Las contradicciones se dan ahí. Y por ejemplo en la Semana Santa pues se dan contradicciones. Se tienen que dar evidentemente. No solamente en el tema de ensayo con cornetas, tambores y todo ese tipo de cosas, sino que en las mismas procesiones hay bandas de música que tienen que acompañar. Porque la música ya sabes que aparte de ambientar, lo más importante es que marcan el paso. O en teoría marcarían el paso.

En cuanto a la Cuaresma oriolana. Ya te he dicho especialmente. No sé si necesitas nada más. Bueno la Catedral es el centro, eso tiene también una característica peculiar. La Catedral es la madre de toda la liturgia y es donde se van a concentrar los cultos de misas, del Triduo Pascual. Luego las otras parroquias que asumen que asumen el tema de las cofradías. Porque las parroquias no solamente son el templo, sino es toda la

circunscripción o el territorio que le pertenece. Ahora te toca a ti preguntar si quieres algo específico.

E.I: Quería saber cómo se vivía aquí.

E.PS: Se vive en torno siempre a las cofradías. Nuestro padre Jesús en la semana de Cuaresma es el principal de Orihuela. Durante los nueve días se van a hacer misas. Luego la Cuaresma se va desarrollando, como te he dicho, a través de las cofradías. Y en cuanto a parroquias se hacen retiros con incidencia en los tres pilares fundamentales. También en la lectura, meditación bíblica y fomentar la oración. Yo creo que ya te lo he explicado todo. Si tienes alguna duda puedes volver a venir y hablamos.

E.I: Vale, muchas gracias por su tiempo.

Anexo 2. Entrevista a Francisco Giménez Pérez, secretario del grupo Cantores de la Pasión

Entrevistadora Irene: Buenos días, y gracias por poder reunirte conmigo para ayudarme con el trabajo.

Entrevistado Francisco: De nada. es un placer. Dime, ¿en torno a qué lo quieres orientar?

E.I: Pues yo lo que quería hacer es más sobre el origen de todo esto, sí que tengo la tesis de Pilar que la estaba leyendo, pero como tengo que aportar algo nuevo, yo quería hacer un punto de vista más tipo sociológico, un poco de hacer entrevistas a los componentes, no tiene por qué ser a todos, pero un poquito para ver también cómo se vive desde dentro.

E.F: Yo te lo puedo enfocar porque yo, bueno yo y casi todos menos el director, bueno ya va entrando gente, ya casi la mitad son gente que por lo menos se defiende en la música, pero mi grupo es casi totalmente de... ¿Cómo le llamáis los músicos? De oídas. Es música popular, es todo a base boca-oído. Mi grupo nace, dentro de nada hacemos el centenario, nace en 1927 y nace porque se sabía que aquí en la diócesis se cantaba ya el

canto de la pasión, entonces a finales del siglo XIX el canto se pierde, había cuatro o cinco grupos en Orihuela que eran cuartetos, entonces esos cuatro o cinco grupos estaba el de... Eso creo que lo pone también él la tesis, estaba el de... Ay, te tenía que haber traído un CD que cuenta la historia. Entonces nuestro grupo surge porque esos cuatro o cinco grupos, uno era del Pocico Santiago, ¿eres de Orihuela?

E.I: Sí, pero no sé muy bien dónde está.

E.F: En la Iglesia de Santiago al lado hay un callejón pequeño y hay un pozo en el centro, ese se llama el Pocico Santiago y se ve que los que cantaban eran de allí del barrio y eran cuatro, uno por cada voz, bajo, barítono, tenor segunda, tenor primera. Y esos desaparecen al final del siglo XIX y el maestro de capilla de la Catedral sabe de lo del canto de la Pasión de Orihuela, porque hay más cantos de la Pasión, pero él sabe del canto de la Pasión de Orihuela y entonces lo que hace es convocar en un periódico a la gente, a quien pudiera saber o pudiera cantarlo, que se pase por la Catedral porque eso había que recuperarlo. ¿Qué ocurre? Que el abuelo de mi antiguo director, Don José Casto Rodríguez, lo conservaba todavía en su casa y lo cantaban en Semana Santa en su casa. Y lo cantaba él, sus dos hijos varones y su hija Carmina que hacía el tenor. Es la única mujer que se conoce que lo haya cantado. Pero esto es un canto eminentemente masculino. Primero porque, si te das cuenta, tiene mucha reminiscencia a los cantos corsos. Eso es particular mío. Pero si quieres apoyar tu teoría... A ver, son tantas cosas por las que tengo que empezar.

E.I: Tenemos tiempo.

E.F: Históricamente. El reino de lo que es España, sobre todo en la corona de Aragón, tenía derechos a lo que es Aragón. Sabes que la corona de Aragón compartía también el reino de las dos Sicilias, que eran Nápoles y Sicilia. Y por en medio estaban Córcega y Sicilia que compartían cantos. Entonces vienen aquí unos monjes que se llaman alcantarinos, que tienen su origen en Nápoles y todo esto. Y casualmente una de las partituras que se encuentra o que se sabe que había era de los monjes alcantarinos de aquí, de San Gregorio, que se van después a la Trinidad. Aquí se encuentran las primeras notas en la Trinidad. No la partitura entera, pero algo se encuentra en la Trinidad.

Entonces se cree que a quien se lo mandaron a hacer, a compás, fue a José Ávila que se inspiró en los cantos corsos, el monje que se inspiró en los cantos corsos propios de su cofradía. Entonces muy probablemente la idea venga por ahí. Oficialmente, y según habrán visto en la tesis, el canto de la pasión surge con la Contrarreforma. En la Contrarreforma la Iglesia no quiere traducir la Biblia. ¿Por qué? Porque Lutero la traduce para que la interprete la gente y no tenga que pasar por la Iglesia, por pagar el diezmo ni por hacerle el paripé allí. Entonces lo que tiene la Iglesia, al ver que se perdía y que había una revolución tan grande dentro de la Iglesia, lo que dice es «lo mantengo pero no lo reformo». Tenéis razón, pero no lo voy a reformar. ¿Qué hacen? Pues como no podía la gente leer la Biblia, porque estaba en latín y la mayoría, o sea, quien sabía leer escasamente sabía el latín. Entonces, ¿qué hacen? Escriben una especie de versos que se llaman saetas penetrantes. Entonces lo que se hace es, para enseñar la Biblia y sobre todo el Nuevo Testamento, se hacen unas cosas que se llaman saetas penetrantes, que son frases o estrofas muy cortas de lo que tienes que enseñar, en este caso, casi domesticar a la gente para que creyese en la Escritura de Jesús o de Dios.

¿Qué ocurre? Que aquello, como no había tradición, no había nada, pues se le paga a gente para que vaya cantándolo por las... No estoy hablando de Orihuela, estoy diciendo cómo surge la pasión, porque hay en Callosa, y en muchas otras ciudades. Lo que pasa es que se ha ido perdiendo por eso, que no se integra como nosotros lo hemos integrado, no lo han visto con la forma que nosotros lo hemos desarrollado.

Ocurre que las saetas penetrantes estas se les pagaba a monjes, o se les pagaba a gente con buena voz, para que en las procesiones fueran haciendo lo que se llamaban los cantos de pasión. De las primeras letras, que no de la música, tenemos en torno a 1745-1746, esto tiene cuatro siglos y medio. Pilar no ha podido recopilar lo que es la música hasta las partituras nuestras. ¿Por qué? Porque cada pueblo se queda con unas estrofas, hay muchas que son coincidentes, pero las cosas que un cristiano entonces debía saber eran cuatro. Pues cuando surge esa contrarreforma, cada pueblo adopta los cantos de pasión como propios y lo hacen de manera de que le van metiendo acompañamientos de música y música diferente, lo más parecido a la música que se interpretaba en sus pueblos. De ahí surge también los auroros. Nosotros somos una escisión, de hecho, de

los auroros, porque todo es lo mismo. Es tradición oral diciendo lo que cuentan las escrituras, lo importante para el cristianismo de las escrituras.

Se derivan los cantos de pasión de cada uno de los pueblos, unos con acompañamiento musical, otros simplemente con una campanilla y aquí en Orihuela, como es ciudad de nobleza, era ciudad hasta con título de real, ¿Qué ocurre? En los siglos XVIII y XIX la realeza apoya esos cantos y les quiere dar un mayor empaque, la nobleza o bien los propios curas. Entonces, a todos esos cantos le quiere dar un ambiente culto, un ambiente más pomposo, más señorial. Entonces se contrata para que se pasen a partitura los cantos de la pasión, pero de una forma más señorial, más sobrecogedora como el nuestro y que se diferencie del resto de los cantos.

Es ahí donde surge el canto de la pasión de Orihuela, de una modificación a compás culto de algo que tenía compás popular. Entonces los auroros tocan con bandurrias, tocan con campana, hay otros cantos como los de Callosa que llevan algún acompañamiento o solamente vocal.

E.I: Sí, pero es poco el acompañamiento instrumental, ¿no?

E.F: Sí. Casi todo es eminentemente vocal. Ya te digo que después van degenerando. Aquí en Orihuela, como es tradición coral, por todas las iglesias que hay, por los órganos, por todo, se hace más señorial, se hace más a compás, más armónico.

E.I: Yo te quería preguntar un par de cosas. Bueno, primero también quería saber un poco las edades de lo que viene siendo un poco el grupo.

E.F: Sí, mira. Nuestro grupo, te digo, surge en 1927 y el grupo en principio, ya te he dicho, que eran cuartetos, pero esos cuartetos, al final, acaban estableciéndose en 12 personas. Esos doce solían ser, las edades que comprendían, solían ser entre los 50 hasta los 70 y muchos. Ahí la gente lo dejaba cuando, por cualquier motivo, se iba de la ciudad para ya no volver o bien para cuando eran muy viejos y ya no podían hacer los recorridos o la voz les abandonaba. El cantante de La Pasión solo sale por... Ahora hay tres maneras de salirse. Antes solo se salía de dos maneras, por carta de renuncia o muerte. Y solamente se sustituía cuando uno renunciaba o uno moría. Eran los doce y solamente doce.

De hecho, uno de los motivos por los que surge el otro grupo de La Pasión, los Cantores de la Primitiva Pasión «Federico Rogel», es porque habían tres o cuatro personas que tenían muy buenas cualidades, que podían cantar, pero no se podía entrar si no había una baja.

Entonces estos habían encontrado una partitura que había transcrito don Federico Rogel y ellos forman otro grupo. ¿Por qué se llama Primitiva Federico Rogel? Porque la nuestra es la que pasa a compás Vicente Perpiñán, el director musical de la Catedral. Y la suya es la transcripción de la primitiva que se cantaba.

Si tienes oído musical, te darás cuenta que la suya tiene más melismas más terminaciones, y la nuestra es más cortante, más seca, más popular. No hay tanto melisma. ¿Por qué? Porque se va perdiendo con la tradición oral, se van perdiendo, se van acomodando o se van viciando. De hecho, nosotros hemos tenido que recuperar las notas perdidas, las terminaciones perdidas, los melismas perdidos, porque como te vas acomodando, entonces la métrica tampoco es la misma. La métrica sabes que depende del director y del texto. Hay directores que le gusta más rápido, hay directores que le gusta más lento o más brillante, otro más agudo, depende.

Las edades. Las edades siempre han sido entre los 50 hasta que te mueres o hasta que te vas.

E.I: ¿Y actualmente qué edades se comprenden?

E.F: Actualmente tenemos... Marcelo entró con 15 años. Pero la edad ahora ya no es tan importante, sino como las ganas y sobre todo el conservar las tradiciones. Porque en mi grupo, ya te he dicho, es de tradición oral, pero sobre todo es de tradición. En mi grupo hay que tener unas tradiciones muy marcadas. Tenemos hasta la forma que nos ponemos en el círculo, esa forma tiene su razón de ser. Y los sitios no son al azar. Los sitios son escogidos conforme eres más antiguo en la cuerda, tu posición es más cercana al director. O sea, el que vea ser la cuerda de bajos más cerca del director, ese de la cuerda de bajos es el más antiguo. Salvo que por razón de la dirección musical alguien haya que reforzarlo y se le cambie el sitio para ayudarlo.

E.I: Bueno, me has contado cómo ha evolucionado el canto, pero ¿cómo lo habéis vivido vosotros desde dentro?

E.F: Ya te digo que nosotros provenimos de la tradición oral. Entonces don Vicente Perpiñán pasa las partituras, que son las que nos basamos, pero dependiendo del director que haya y de la formación musical que tiene el director, pues entonces se ha ido aligerando, se ha ido acortando, incluso hay veces que respecto a partitura ha degenerado. Entonces, cuando degenera mucho, por ejemplo, en 2015 o 2013, creo que fue, tuvimos que hacer un paréntesis, coger otra vez las partituras, una dirección musical nueva y volver a retomar lo que es en base a partitura. Y también tal y como nos lo había pedido la gente, porque hay muchas veces que a la gente no le gustan los melismas, no le gustan las terminaciones, que es lo que nos diferencia del otro grupo de la pasión, de la Primitiva, que el nuestro es más seco. El nuestro es más románico, es más sobrecogedor, es más, ¿cómo se llama? Más seco, más sobrio. El otro es más adornado, ¿por qué? Porque está la partitura y se ajusta mucho a la partitura.

El suyo, al principio, si oyes las primeras grabaciones y oyes las últimas, las primeras se parece mucho, mucho, mucho al nuestro y en las últimas grabaciones ya van más a buscar la interpretación fiel a la partitura.

En cuanto al número de componentes, pues a raíz de lo que pasa cuando se forma el nuevo grupo de cantores, pues se mantiene durante unos años lo del número en 12, pero después se da cuenta de que la ciudad ha crecido, que los pisos son muy altos, que las edades ya no es como lo de antes, entonces se abre y se amplía el número de cantores. Ya no hay, creo que pasaron a ser 16, después 18, 20 y ya no se mira tanto el número, sino el que suene bien y que suene potente. ¿Por qué? Porque antes no habían coches, antes los pisos eran de tres alturas, antes con el desarrollo de las ciudades se da cuenta de que hace falta más y hace falta mejor y entonces se rompe ese número que había y entra más gente, y gente de todas las edades. También ten en cuenta que buena parte del canto y del prestigio del canto lo requiere en época de la dictadura, entonces en la época de la dictadura por ahí fuera, por la noche, solamente se podía salir si era persona de bien. Y claro, al ser persona de bien y tal, pues era gente ya de cierto prestigio, y ya te daba un empaque C, cantor de la pasión.

E.I: ¿Y en tu grupo hay mucha diferencia de edades? Porque Pedro, por ejemplo, y Marcelo son más de mi edad.

E.F: Marcelo entró con 15 años, y el que murió el año pasado creo que fue, o el anterior, el maestro Roca murió con 88 años.

E.F: ¿Y crees que esa la diferencia de edad hace que se viva de una forma distinta?

E.I: La diferencia de edad no es tanto la edad, sino el choque de mentalidades. Te explico. Nuestro grupo es tradición, pura tradición. Te tienes que ajustar, tú no puedes llegar al grupo a entrar al círculo, porque nuestro grupo sabe que canta en círculo, el otro en posición coral. Tú no puedes entrar al círculo así como si nada, no presentarte, no presentar los respetos a la gente, ocupar el sitio de otro cantor. O sea, nosotros llevamos lo que es el respeto, tanto a las personas como a la música, como a los que están escuchando, al máximo. O sea, cuando un cantor de la pasión de mi grupo se pone la capa, yo soy ahora el llamado, soy el secretario, el que hace los comunicados, etcétera.

Pero siempre, cuando vamos a iniciar o vamos a representar, siempre les pongo lo mismo. «Señores, educación exquisita, silencio al máximo, y ante cualquier adversidad, demostrar los caballeros que somos». Es que representamos a Orihuela, es algo muy serio. Nosotros no somos parte del clero ni parte de la Junta Mayor de Cofradías y Hermandades. Nosotros somos una manifestación popular de un canto que es religioso.

Somos el pueblo cantando, no es para el pueblo, somos el pueblo cantando. Lo único que pedimos siempre es respeto. Cuando nosotros cantamos siempre hemos dicho que nuestro aplauso, nuestro reconocimiento, nuestro orgullo, es cuando estás cantando y a medio canto o cuando empieza el canto, oyes las persianas.

E.I: ¿Tú participas por algún motivo en especial, por tradición familiar, porque te gusta cantar?

E.F: De hecho muchos son padres e hijos o hermanos o parientes muy cercanos. Nuestro grupo se fundamenta o nace del número *clausus*, o sea de aquellos que habían y pasa de

padres e hijos o de gente que tiene una voz muy reconocida. Yo afortunadamente tuve la suerte, mis padres son unos apasionados del canto de la pasión, por eso me emociono cuando oigo lo de mi madre, entonces yo siempre la he cantado y a mí siempre me ha gustado cantar. Y mi madre todos los años cuando salía, desde muy chico, me sacaba al balcón a escuchar el *Canto de la Pasión*.

E.I: A nivel personal, ¿qué te aporta a ti participar? Y también, ¿qué aportas tú a este canto y a este grupo en particular?

E.F: Vamos a ver, esto es lo que más me ha gustado, lo que más me gusta en la vida. Yo he jugado a balonmano, soy entrenador de balonmano, he jugado a rugby, he visto el espíritu de equipo, conservamos mucho la amistad, pero lo que encuentras aquí es lo mismo, es compañerismo, es amistad, es sentimiento, y esto es lo que más me gusta en la vida. De hecho, llevo 17 años cantando La Pasión y creo que llevo 12 o 13 de secretario. O sea, imagínate el nivel de implicación que tengo con el canto.

También es muy interesante, aparte del guion, porque seguramente no lo has previsto, es cuándo y cómo y a quién se le canta el canto de la pasión. El canto de la pasión se canta tradicionalmente la Semana de Pasión, que es la semana antes de Semana Santa, es cuando anunciamos la pasión y muerte de Cristo, y en Semana Santa se representa la pasión y muerte de Cristo.

Fuera de ahí, se canta cuando muere un compañero, que vamos todos a cantarle, a darle el último adiós, al alcalde entrante, o sea, no los cuatro años de la legislatura, sino al alcalde cuando entra.

Y al caballero cubierto, cuando se le nombra o cuando él tiene a bien, recibirnos. ¿Qué ocurre? Que muchas veces la gente no lo entiende, o se ofende, o tal, porque quieren que vayamos a cantarle... Hombre, se hacen excepciones. Se hacen excepciones, por ejemplo, hace dos años fuimos a cantarle a un señor muy mayor, que estaba en las últimas y la familia nos hizo saber que quería.

E.I: Claro, pero sí como último deseo, no algo como capricho.

E.F: Correcto, es algo muy excepcional, muy tal, y que se ve que no es ningún capricho ni alguien para valorarse. ¿Por qué? Porque esto es para la gente. Esto no es algo que deba de ser un motivo de orgullo, yo te pago y tú vienes y me cantas. No, esto es algo que si quieres ir, o sea, si quieres escucharlo tienes que ir a escucharlo, o ser uno de esos personajes de la Semana Santa. Te digo más, antes se le cantaba al Obispo, y al mudar la sede de Orihuela a Alicante, había un obispo que este era un poco especial en cuanto a las modas y modales, y tuvimos que, yo no estaba, esto te estoy hablando por los años 60 o así, cuando cambian la sede para allá, como la tradición era cantarle también al Obispo, pues cuando cambian la sede se cogían los coches y se iban a cantarle a la sede Episcopal allí a Alicante. Y al segundo o tercer año de ir a cantarle el Canto de la Pasión, el Obispo cogió y le dijo al director «sí, ustedes cantan muy bien, pero esos cortes tan secos que hacen, eso tenemos que cambiarlo, eso hay que darle una vuelta». Y ahí entra donde te digo que somos gente del pueblo que canta, no nos debemos al poder eclesiástico. Y el director le dijo «mire, resulta que a usted lo que pasa es que no le gusta el Canto de la Pasión, y no se preocupe que no le volveremos a dar el disgusto». Y ya no se volvió a ir a Alicante a cantar más la Pasión.

Ahora cuando viene el Obispo, los tiempos son otros, los modales son otros, vamos a cantarle cada vez que nos lo pide, sin ningún problema. Pero te digo que a la Pasión no se le puede ni menospreciar ni imponer. Es del pueblo y para el pueblo, es para el niño que acaba de nacer o para la persona que va a morir. Pero no es algo que tú puedas decir, cantadme a mí o doy mil euros, no es el dinero lo que nos mueve. Ni el dinero, ni las razones políticas, ni las religiosas, ni nada. Es el puro amor a algo tan tradicional de Orihuela como es el Canto.

E.I: ¿Y qué crees que aportan el *Canto de la Pasión* a la cultura de Orihuela?

E.F: Orihuela tiene un himno que lo hizo el maestro Moreno en 1919, pero los oriolanos no lo conocen. Lo que conocen es el Canto de la Pasión y lo identifican como suyo y como su himno. Cuando se oye el Canto de la Pasión, la gente se calla, se cuadra, se muestra cierto respeto. Tú mira la repercusión que tiene eso, o sea, lo que habla eso sobre la repercusión y la acogida que tiene el Canto de la Pasión en la gente de

Orihuela. Es algo que tiene muy arraigado y ya te he dicho, nos llaman desde la parturienta que no ha podido salir porque ha tenido el primer hijo hasta la gente que lo quiere oír por última vez. Es algo que todo oriolano lo tiene dentro de su ser y además la procesión más bonita que hay en Orihuela y una de las razones que es la procesión del silencio, que es lo que te he traído aquí en los papeles, no contaba con el Canto de la Pasión. Y es según estos papeles, en 1956, cuando se invita a nuestro grupo a cantar el Canto de la Pasión y en 1961 lo hace el otro grupo de cantores, el de la Primitiva.

Una de las razones por las que a Orihuela se le da la distinción de Semana Santa de Interés Internacional es lo totalmente distinto que es el Canto de la Pasión interpretado en Jueves Santo. Porque piensa que en Jueves Santo no se puede tañer siquiera las campanas, solamente se puede tocar una campana de madera, que no es una campana, es una carraca, y se pueden, en determinadas poblaciones, tocar los tambores, como es la tradición de Aragón. Pero no se puede hacer música, ni se puede tañer campanas, ni ninguna demostración musical, salvo el Canto de la Pasión. Aunque parece muy moderno, comparado con la antigüedad de las procesiones de Orihuela, sí ha arraigado de tal manera, dentro de la cultura, que la gente viene a ver la procesión del silencio, y si ves donde se acumula más gente, es donde se van a hacer las estaciones del canto.

E.I: ¿Y por qué crees que se deberían seguir realizando el canto?

E.F: Pues a mí mi hijo me dio un disgusto, porque se lo estoy preguntando cada 20 veces. Que no quiere, no le gusta. De hecho, no canta. No le gusta cantar. Pero mi mayor orgullo sería cantar con mi hijo. Poder cantar con mi hijo.

Tú no sabes el día que murió Fernando San Martín. Su hijo canta con nosotros, canta de bajo. La emoción de ese día. Solamente por ver al hijo cómo le canta a su padre. El último canto. Eso es una tradición que no se debe perder. No solo de padres a hijos, sino de oriolano a oriolano. Una cosa que siempre sea algo inamovible en el tiempo. Algo que enorgullezca a todo el mundo. Es como un himno nacional. Sientes a tu patria. Aquí sientes a tu patria chica. Y todos los recuerdos que tienes de cuando eras pequeño.

Es la tradición que se debe a los oriolanos, a los propios oriolanos. Esto debe ser algo que te represente y que lo oigas. Nosotros hemos ido a cantar a los oriolanos ausentes a Alicante y ver a la gente llorar. A los oriolanos que no estaban aquí desde hacía

muchísimo tiempo, ves a la gente llorar cuando estás interpretando el canto. Eso quiere decir algo.

Eso quiere decir que tiene algo que te cala. Pues nosotros queremos que esto siga adelante. De hecho, ya te he dicho, empezamos 12, somos 40. Somos 40 y tenemos que poner un límite. Tenemos que cortar porque afortunadamente para el año que viene ya tenemos tres solicitudes nuevas. Tenemos a Pedro, a Manuel y otros chicos que están pasando el período de prueba.

Eso es otra. Ahora si quieres te cuento cómo se ingresa. Se hace el período de prueba, otra tradición.

Tú por el hecho de entrar ahí no te puedes poner la capa. Tú no te pones la capa y entras y ya eres miembro de los Cantores de la Pasión. El cantor de la Pasión primero es tradición, ya te lo digo. Segundo es voz. Es voz y muchísimo respeto a todo lo que entraña el Canto de la Pasión y a la representación que de ella llevamos nosotros.

Tú puedes ser cualquier interesado. Puedes tener la voz, pero eres un tío que va blasfemando a todas horas por la calle. Eres un señor que no sabe guardar el debido respeto a las personas mayores. A los que llevan cierta edad allí ya o tienen tiempo, le llamamos maestro. ¿Por qué? Porque han sido maestros nuestros en la vida y en el canto. De hecho, si nos ves, cuando salimos a cantar llevamos un farol. Ese farol antaño, también te lo habrá contado Pedro, porque es el custodio. Le llamamos custodio al que lleva el farol. Ese se le da al último que entra. Y no es por molestar al novato, sino para que coja una responsabilidad. Ese farol para nosotros es súper querido.

Le labramos los símbolos, nuestros símbolos, los del canto de la pasión. Y en una de las puertas, en uno de los laterales, pone «luz viva entre nosotros la luz de los que nos son ausentes». Eso quiere decir que la luz de ahí son de los que nos precedieron o de los que están enfermos y no pueden cantar. Todos esos están ahí. Y pues es un cantor de la pasión, que sale de la pasión, si no es con una carta de renuncia o ya, que canta desde arriba.

E.I: ¿Y crees que habría alguna forma, a lo mejor, de promocionarlo un poco para que entonces haya más gente joven? Aunque haya muchos, pero que se promuevan entre la gente joven.

E.F: A ver, si tú promocionas algo, lo que estás diciendo a la gente es «ven, que te va a gustar». Te

tiene que gustar y después venir. Es al revés. Es al revés porque, ya te he dicho, no sé cómo será en el otro grupo ni cómo se organizará en el otro grupo. Si van buscando a gente por grupos que canten bien, no lo sé y no es nuestra tarea.

Nosotros lo que queremos es que venga gente que ame el canto de la pasión. Que esté dispuesto a pasar los dos años de prueba. Y a los dos años nos juntamos la Junta Directiva y decimos si sí o si no. Y después de si sí o si no, lo volvemos a someter al grupo. Hay cosas que no hace falta. Se ve que se han integrado perfectamente, que se vienen con nosotros, que son súper respetuosos, que tienen una voz súper bien y además se han adaptado enseguida a todas nuestras tradiciones y las respetan como el primero. Pero hay gente a la que se ha rechazado. Hay gente a la que se ha rechazado, porque esa gente lo que quiere es ponerse la capa e ir de bonito.

E.I: ¿Por qué lleváis capa?

E.F: Cuando pasan los dos años, ya se les puede imponer la capa. No se les impone. Se les puede imponer la capa. Si se dictamina así por la Dirección Musical y por la Junta, pues se les impone la capa. Hace dos años, por primera vez impusimos las capas.

Era un acto muy bonito que tenemos debajo de la Virgen de la Soledad, en el claustro de la Catedral, debajo de la imagen de la Soledad y son los padres los que nos traen la capa. Entonces, hice un discurso, en la que le decimos que la capa es importante, pero no es el vestido el que nos da la dignidad. Tú eres cantor y te vas a distinguir como cantor, pero eres cantor.

La capa se impone y cuando se la impone, yo, personalmente, les digo «respétala como se respeta a una madre». Porque es la madre la que lleva. Llamamos a los dos padres, pero para que vean lo presente que tenemos a la mujer, es la madre la que nos da la capa

para que se la impongan. Ya sabes lo que significa el llevar una capa, una capa de la Pasión de Orihuela. Llevar la capa es distinguirse como cantor. No puedes reírte, no puedes hacer mofa de lo que es el canto de la Pasión. La capa se impone porque en 1968, el grupo de cantores de la Pasión de Orihuela es invitado a un programa, cuando solo había una cadena de televisión, a un programa y hacían unos monográficos acerca de las manifestaciones de Semana Santa en España.

Y entonces pues llevan a tambores de Calanda, llevan a canto de no sé dónde, llevan a diversas manifestaciones e invitan al canto de la Pasión de Orihuela. Al canto de la Pasión de Orihuela van los doce magníficos. Y cantaba el padre de uno de los que canta hoy. Y en esas surge de que, claro, iban muy bien, pero claro, unos salían con vestas, otros salían con cíngulos, otros salían de monjes, otros salían de eso, pero el canto de la Pasión de Orihuela no se distinguía por ninguna forma. Y entonces, unos pocos años después, surge la idea para darle una uniformidad a esto, vamos a adoptar la capa española para distinguirnos y darle una presencia.

E:I: ¿Vais enteros de negro?

E:F: La convocatoria siempre es traje oscuro, camisa clara, corbata y capa. Tiene que ser un traje oscuro, puede ser negro, azul marino, verde oscuro. Traje oscuro, camisa clara, que destaque, corbata, que llevamos el símbolo, el escudo de la Pasión y la capa. Eso es para los actos oficiales.

Después para la calle se puede relajar un poco más. O sea, con ir bien vestido... No, no puedes ir con unos vaqueros. Si vas con unos vaqueros te digo que te vayas. Y no porque yo sea el dueño ni nada, sino porque soy el que guarda los estatutos. Ni admito ni echo a nadie. Yo no soy nadie. Yo simplemente soy el que guarda los estatutos. Aquí lo hacemos todo. Aunque hay una Junta Directiva, lo hacemos por consenso entre todos. Si vemos que es algo liviano o es algo urgente, entonces sí, la Junta Directiva, tomamos una decisión. Pero a ser posible, y las decisiones que pueden ser así más importantes, tomamos la decisión entre todos. Nos reunimos tres o cuatro veces al año. Hacemos asamblea tres o cuatro veces al año y ahí decidimos.

E.I: ¿Y con la procesión del Jueves Santo, crees que ellos también lo viven como lo vivís vosotros?

E.F: La procesión del Jueves Santo, te lo digo porque muchos de nuestros componentes son cofrades en la procesión del Jueves Santo. Los cofrades les tienen que ir dando prisa para que adelanten, porque dicen que no hay cosa más bonita que ir alumbrando al Cristo y al mismo tiempo estar escuchando.

E.I: ¿Pero ellos se paran delante de vuestras o van pasando?

E.F: El Cristo lleva un horario y ese horario se tiene que cumplir a rajatabla. Son así de estrictos para todo. Ellos, de hecho, cuando sale la procesión del silencio, que canta la otra pasión, nosotros cantamos a la entrada. Ellos cantan tradicionalmente, y es muy bonito, a la salida. Nosotros a la entrada. ¿Por qué? Porque vimos que el último tramo cuando se cortaba lo del canto de la pasión, ahí la gente no lo veía, y es uno de los sitios más bonitos para verlo. Entonces, hablamos con ellos, y dijimos de mejorarlo, aunque sea un castigo para nosotros, porque tenemos que correr muchísimo, y ya a las edades... Ten en cuenta que hay gente hasta de 80. Total, quedó muy bonito, vino mucha gente, ahora se llena a la plaza, otra vez igual que para la salida, para verlo entrar, y encima los del Silencio lo que hacen es darle la vuelta al Cristo para que nosotros le cantemos de cara y recibir a los cofrades. Antes el Cristo entraba y ahora le dan la vuelta al Cristo para que lo veamos.

E.I: O sea, es una procesión continua y cuando se está acercando a vuestro grupo, entonces le cantáis.

E.F: Correcto. Cuando sale, eso era lo que te iba a decir de la puntualidad, cuando sale el Cristo del Silencio, el hermano mayor abre la capilla de la comunión y dice «hermanos, las 11 de la noche». Ya saben que es silencio absoluto, porque empieza la procesión. Y el Cristo no puede parar ante nadie. Nosotros nos debemos al Cristo del Consuelo y a la Virgen de la Soledad.

¿Necesitas algo más?

E.I: No tengo más preguntas. Muchas gracias por tu tiempo.

E.F: De nada, cualquier duda que te surja puedes escribirme.

E.I: Muchísimas gracias.

Anexo 3-Entrevista a Francisco Luis Galiano Moreno y Jesús Abad Moreno

Entrevistadora Irene: Buenos días, gracias por vuestro tiempo.

Entrevistados Francisco y Jesús: Buenos días, ¿en qué te podemos ayudar?

E.I: La primera pregunta es súper fácil, vuestros nombres y apellidos.

E.L: Yo me llamo Francisco Luis Galiano Moreno.

E.J: Yo soy Jesús Abad Moreno.

E.I: Luego quería saber la edad, vuestra formación, profesión y estudios musicales.

E.J: Formación musical, creo que no sé si habrá alguno.

E.I: No, no musical, sino más que nada en general lo que hayáis estudiado.

E.J: Sí, bueno, pues venga va, ataca Luis.

E.L: Yo soy enfermero jubilado y he estado trabajando siempre. ¿Jesús?

E.J: Yo nací el 27 de junio de 1973. Tengo 52. Te ahorro los cálculos. Bueno, mi formación académica, yo hice Técnico Especialista Administrativo. Trabajo en el Ayuntamiento de Orihuela desde hace 18. Y mi formación musical, inicié los estudios de música cuando era joven. Hice hasta tercero de solfeo y lo demás es autodidacta. La inquietud que uno ha tenido. Llevo muchos años relacionado con la música, una cosa que me gusta. Sé leer partituras, sé leer música y es un poquito la poca ventaja que puedo tener en este campo.

E.I: ¿Y el suyo?

E.L: Pues ya te he dicho que estudié enfermería en la universidad de Valencia. Terminé en 1978 en un AKS, éramos AKS en ese entonces. Luego cuando salió la cuestión de la diplomatura por la UNED, hice la comparación y salí siendo diplomado en enfermería. Y nací en 1956, tengo 69 años.

E.I: .Luego, ¿cuál es vuestro cargo y cómo lo adquiristeis?

E.J: Bueno, pues yo en mi caso soy ahora mismo señor director musical y el nombramiento de la dirección fue porque en un momento dado el anterior director dijo que se jubilaba en su cargo, que dejaba el cargo y que se abrió en una asamblea la candidatura de quién quiere hacerse cargo de esto.

Y como se suele decir que en el país de los ciegos el tuerto es del rey, pues mira, me tocó. Dije por si no sabe nadie, yo mismo. Todo el mundo estuvo de acuerdo y por aclamación popular me nombraron director musical.

E.L: Yo soy presidente de los cantores. Soy presidente porque el anterior presidente tuvo una larga enfermedad y durante la larga enfermedad yo fui presidente accidental. Y cuando falleció hicimos una asamblea y se empeñaron en que siguiera y ya está.

E.I: ¿Y la duración de vuestro cargo?

E.J: Ostras, pues yo empecé, empecé...

E.L: ¿Te refieres a la franja de duración de lo que es un cargo?

E.I: No, de cuánto tiempo lleváis en el puesto.

E.J: Yo de director llevo... Empecé en el 19, si mal no recuerdo. Porque en la pandemia ya cohabitábamos los dos directores. Fue en el 2019, que fue aproximadamente. Creo que fue por ahí, por ese año, cuando empecé ya...

E.L: ¿En qué año empezaste tú la pasión?

E.J: Yo en la Pasión me incorporé en el 2005.

E.L: En el 2005-2006, soy yo también.

E.J: No puede ser, porque tú ya estabas.

E.L: Y yo como presidente llevo unos meses solo. Isidro, el anterior, falleció en mayo. Y yo, pues se hizo una asamblea unos meses después y aquí llevo un par de meses o así. Oficialmente, porque antes fui accidentado.

E.I: ¿Cuáles son vuestras funciones, los derechos y los deberes que tenéis que hacer?

E.J: Aquí el deber es tener mucha paciencia con los chicos e intentar mantener el canto conforme siempre ha sido. Corregir los vicios que hemos adquiriendo con el canto. Al carecer de estudios musicales, la tradición siempre ha sido oral de unos a otros, aquí es el que se ha incorporado, exceptuando desde hace unos años para acá, que ya se pasó a partitura el canto, porque existían, pero estaban desaparecidas y siguen estando desaparecidas.

E.L: No se utilizaban. Se aprendía de oído de lo que cantaban tus compañeros.

E.J: Entonces, claro, ahí se iba desvirtuando. Conforme pasaba el tiempo, si uno tenía un vicio, quien entraba escuchaba eso y lo tomaba como bueno. Entonces, ya se iba un poco viciando y enrareciendo el canto. Cuando recuperamos el tema de partituras, volvimos otra vez a decir «esto es así». Bueno, vamos cada año intentando pulir un poquito esos vicios.

E.L: Sí, más que nada porque, realmente, la variación que se había hecho con los vicios que se habían ido adquiriendo era tan grande, que corregirla de un día para otro le hubiera pegado un cambio muy grande a la pasión. Entonces, se fue haciendo el cambio gradualmente.

E.J: La función es eso, mantener la tradición, mantener el canto como siempre ha sido. Y bueno, ensayamos antes de la Semana de Pasión. Ensayamos unos meses, ensayamos un rato, vemos, pasamos un rato, echamos una charla. Bueno, hacemos un poquito de convivencia. Esa es principalmente mi función. Y después, bueno, cuando salimos a la calle, dirigir los cantos y hacer, pues, lo que se requiera de mí. Principalmente, a eso me dedico.

E.L: Y yo, pues...Básicamente, representar al canto de la pasión frente a las instituciones, proponer alguna cosa más. Más que nada es una cosa representativa, porque presidente de la pasión no ha habido muchos. La pasión era un grupo de amigos que se juntaban a cantar desde...va a hacer cien años ahora, y hace seis o siete años fue cuando se dictó la asociación.

E.J: Ah, yo estaba, sí. Estaba José Víctor. Fue el año en el que José Víctor se lo dejó, metió a Bienvenido y a partir de ahí decidimos crear una asociación un poquito más formalizada.

E.L: Sin ánimo de lucro, por supuesto, porque nosotros aquí lo único que queremos es cantar la pasión y punto. Entonces, al crear la asociación se tiene que tener una junta directiva con un mínimo de gente. Lo que es un presidente, un vicepresidente, un secretario, un tesorero y los vocales que se consideren oportunos.

E.I: ¿Y los dos cantáis?

E.J: Sí

E.I: ¿Y qué voz cantáis cada uno?

E.J: Bueno, a ver, yo ahora dirijo, pero yo cantaba en los tenores segunda y ahora, bueno, al dirigir, pues, no suelo cantar. Si hay que hacer algún refuerzo en alguna de las cuerdas yo apoyo. Dirijo y canto. Bien de bajo, bien de barítono, da igual, en cualquiera de las cuatro cuerdas. En cualquier sitio.

E.L: Yo soy de la cuerda de los bajos. Es la cuerda más numerosa. Lo que pasa es que, bueno, dentro de la cuerda de los bajos están los bajos y los bajos de honor. También se van nombrando bajos de honor cada año, aunque no sean bajos. Se añaden a la cuerda de los bajos.

E.J: Al final lo que van a conseguir los bajos es nombrar a toda la pasión bajo de honor. Pero bueno, sí que es verdad que dentro de la cuerda de los bajos hay un grupo más de gente que se conoce más. Hay más amistad, más lazos de amistad y a raíz de ahí se juntan, nos juntamos más a menudo e intentamos encontrarnos de vez en cuando.

E.L: En general, en general hay un rollo estupendo entre todas las cuerdas, entre todos nos llevamos muy bien. Pasamos el año cada uno por su lado, pero en cuanto llega el momento de los ensayos, asistimos puntualmente la mayoría a la convocatoria y ensayamos dos días por semana.

E.J: Perdón, 2004. Entro en el 2004.

E.I: ¿Y tú? Es que esta era la siguiente pregunta.

E.L: 2005

E.I: ¿Cuál es la naturaleza jurídica y regulación de la asociación?

E.J: Es una asociación sin ánimo de lucro. Y la finalidad de la asociación es simplemente mantener la tradición, mantener el canto y que el canto de la pasión no se pierda, y que perdure el máximo posible.

E.I: ¿Tenéis algún código ético?

E.J: Sí, tenemos un reglamento de régimen interior con una serie de pautas a seguir. O sea, guardar la compostura, el ser respetuoso, vestir siempre de traje y corbata con la capa, mantener la imagen y no hacer el burro cuando vamos vestidos de capa. Sin capa ya es otra cosa.

E.L: Son normas de obligado cumplimiento, entre comillas, que no se ponen así muy estrictas, pero aconsejamos muy, mucho que se cumplan. Pero bueno, siempre las cosas por escrito quedan plasmadas y nadie puede decir «ay, es que yo no lo sabía». Tú tienes ahí las reglas que tienes que cumplir.

E.I: Luego, ¿qué procedimiento hay que seguir para formar parte de Los Cantores?

E.L: Bueno, lo más importante es que te guste la pasión.

E.J: Normalmente, entran recomendado por alguno de los compañeros.

E.L: Un padrino, entre comillas.

E.J: Sí. Que esté dentro de la pasión.

E.I: Que te respalde.

E.J: Sí, sí. De hecho, para incorporarse tenemos una hoja de, de...No de admisión, pero sí, un aval que necesita la firma de cuatro componentes, cuatro padrinos, para poder formar parte de manera formal. Y que quede por escrito también para la posteridad. Y el requisito es que, bueno, que tengas

unas pequeñas cualidades, que tengas un poco de oído, que entones un poco y sobre todo, que tengas compromiso. O sea, si vienes, vienes de principio a fin. Eso de que ahora sí, ahora no, que esto puedo, no puedo... Yo en lo que sí que hago mucho hincapié es el compromiso de que, el que esté, que esté. Si tú tienes interés en formar parte de Los Cantores de la Pasión, requisito indispensable es tu compromiso hacia el canto de la pasión y hacia Los Cantores de la Pasión y lo que representamos.

E.L: Luego hay un período para los nuevos aspirantes.

E.J: Entonces, en ese período asiste a los ensayos, ensayan, pero cantar... En actos oficiales no cantan, pero sí que durante la Semana de Pasión ya se pueden poner dentro del círculo y puede ir cantando.

E.L: Tampoco llevan capa, hasta que no son cantores de pleno derecho. Ya una vez que han pasado del período de aspirante y tal, ya se ponen capa.

E.I: Entonces los aspirantes nada más cantan en la Semana de Pasión, ¿y Semana Santa no?

E.J: Sí cantan. En Semana Santa solamente cantamos Jueves Santo y Viernes Santo que llevamos ya años subiendo a [la iglesia de] Monserrate, donde está el patrón y cantamos. Ese viernes levantamos más la mano. Pero las actuaciones que son las oficiales, Jueves Santo y Pregón, cosas oficiales, los meritorios no.

E.L: Es que normalmente se empiezan la semana... Los cantos, normalmente empiezan el día del pregón. La tradición desde siempre, nosotros, nuestro grupo, canta en el pregón de la Semana Santa.

E.J: Eso se considera oficial. Arrancamos en el pregón y después ya empezamos la semana...Cada año empezamos antes. En teoría, la Semana de Pasión empieza el lunes.

Es de lunes a sábado, pero ya domingo tenemos el acto en [la iglesia de] Santiago de la representación de la Pasión, del grupo de teatro. Y viernes y sábado intentamos cuadrar con las pedanías. El Ayuntamiento quiere promocionar la Semana Santa en las pedanías y por eso distribuimos las pedanías entre los dos grupos y hacemos varias pedanías. El único hueco que tenemos es viernes y sábado. Entonces, viernes hacemos dos, sábado hacemos dos, domingo hacemos lo de Santiago. Luego veníamos a la iglesia de las Salesas y ya empezábamos el recorrido. Con lo que nos pasamos ocho días a pleno rendimiento.

E.I: Tenéis una edad límite que son los catorce años para entrar, ¿pero hay máximo para entrar?

E.L: Mientras el cuerpo aguante, normalmente los cantores más antiguos están cantando casi hasta el final. O sea, los últimos años van un poco tal, pero les llama tanto la Semana de Pasión, que aunque alguno no pueda, hace esfuerzo y se incorpora en algún momento.

E.I: ¿Tenéis algún miembro honorífico? Es decir, Aunque algún miembro del grupo que ya no pueda cantar, ¿sigue estando presente?

E.J: Vamos a ver, miembro sigue siendo hasta que te mueras. Cantor de la Pasión eres hasta que te mueres. En ese momento dejas de ser porque ya no estás aquí, pero siempre perdurarás en el recuerdo.

E.L: Hay una tradición que a todos los cantores se les canta el día de su entierro. Se nos convoca y vamos.

E.J: La pasión se canta la Semana de Pasión, Jueves Santo, Viernes, y durante el año, si desgraciadamente fallece alguno de los compañeros, se le va a continuar cantándole con la misma energía.

E.I: Es una tradición muy bonita, la verdad. Luego, ¿tenéis algún local donde os reunís, donde hacéis las asambleas?

E.J: Mira, las asambleas y las reuniones y los ensayos las hacemos en la Lonja. Gracias al Ayuntamiento, porque nos cede el vestíbulo de la Lonja. Y allí hacemos los ensayos y las reuniones que tenemos que hacer, que no son muchísimos.

E.L: Nunca hemos tenido un local propio. Hemos ensayado en las traseras de bares que nos cedían el local para que ensayásemos. Hemos ensayado en los bajos del edificio de la casa Monserrate que se está restaurando ahora. Hemos ensayado en varios bares. Hemos estado también en el Museo de la Semana Santa, al entrar a la derecha, en una sala pequeña que hay allí. O sea, donde hemos podido.

E.I: Y si tenéis archivo ¿dónde lo guardáis?

E.J: El archivo se carga el señor secretario de archivar. En su casa.

E.I: ¿Tenéis alguna financiación o subvención por el ayuntamiento?

E.J: No. Nuestros únicos ingresos son las cuotas que ponemos los propios socios.

E.L: Es una cuota simbólica, porque la verdad es que es una cosa simbólica y con eso vamos tirando.

E.J: Y las actuaciones que el ayuntamiento nos requiere en la pedanías, ahí sí que le facturamos al ayuntamiento y es la única fuente de financiación. Las actuaciones que hacemos en las pedanías, al ayuntamiento, como ya van al ayuntamiento y nos hace esa contratación y las cuotas que se pagan.

E.I: Y el dinero de las cuotas, ¿dónde va a parar? ¿Par las capas o...?

E.L: Por desgracia, se paga 25 euros al año y, por desgracia, cuando hay dos bajas al año, nos toca poner dinero a nosotros para las coronas que compramos a los compañeros.

E.J.: El dinero lo empleamos para eso, si hay algún fallecimiento para las coronas, en la misa de difuntos que hacemos anualmente.

E.L: Tenemos una misa de difuntos en San Sebastián y luego se le da un donativo a la comunidad por cedernos la iglesia y toda la cosa que hay en la misa.

E.J: Algunos obsequios que le hacemos al cantor de honor, como la capa, la figura que le damos.

E.I: La bota también.

E.J: La bota es propia ya. La bota es una cosa que está ahí. La bota es una cosa que está debajo de la capa.

E.L: Sabes tú mucho de la pasión.

E.J: Sí, sí, sí.

E.L: No te hemos dicho que el aspirante más nuevo es el que se encarga de transportar el farol y que lo custodia durante todo el año y se preocupa de que cuando llega el momento, esté con las pilas cargadas. En perfecto estado de revista.

E.I: Bien presentado. Luego, ¿tenéis algún hermanamiento con otras asociaciones?

E.J: De momento no.

E.I: ¿Y lo tenéis pensado?

E.J: Es posible, no lo sé. Ahora mismo no estamos centrados en eso. Nuestro objetivo, que por cierto, tenemos el centenario a la vuelta de la esquina. Pero un hermanamiento con otro grupo, con otra asociación, de momento no.

E.I: Perfecto, ¿Tenéis varios órganos de gobierno o solo es la directiva?

E.L: No, solo es la directiva.

E.J: Vamos a ver, cierto es que se formó y se creó una Comisión Permanente. En su día formamos, cuando esto se elaboró, se creó una junta directiva. Se hicieron los estatutos, se formó una junta directiva y paralelamente se creó una Comisión Permanente, que le

llamamos RRI, de Reglamento de Régimen Interno, que la formamos varios componentes para velar por que se cumpla todo. O sea, es un órgano que está ahí. No influye, no se mete, no hace nada, a excepción de que considere oportuno levantar la mano y decir «oye, que este no es el momento». Aunque esté la junta directiva, ese órgano en la sombra existe para guiar.

De ese órgano formamos parte solo unos pocos y somos los que más en la sangre lo podemos llevar, quizás no seamos los que más, pero sí que velamos por que se siga la línea y no se vaya a parar nunca.

E.I: Siempre son cantores, no hay nadie de fuera.

E.J: No, siempre cantores.

E.L: Su padre fue cantor de la pasión.

E.J: Yo es que lo he mamado, como se suele decir, desde pequeño. Vivíamos fuera, hemos vivido a lo largo de toda la costa mediterránea y mi padre venía en Semana Santa como cantor de la pasión. Veníamos en Semana Santa para que cantase en Jueves Santo. Antes también se hacían ensayos, pero claro, por las circunstancias mi padre no podía venir. Solamente veníamos desde Tarragona para la procesión del Silencio y a cantar.

E.I: Menudo viaje. ¿Y aunque no sea hereditario exactamente, sí que hay relevo generacional?

E.J: Sí, claro. No es condición ser hijo de. Hace años sí que el acceso era más cerrado, más complejo. Pero bueno, llegó un momento en que hacían falta relevar y reforzar las cuerdas. Y siempre se pide que sea alguien conocido, que sea alguien de la mano de uno de nosotros, más que nada, porque no se meta cualquiera y esto se lo tome a broma.

E.L: Mi familia es la tercera generación. Mi abuelo fue el segundo director. No había junta directiva porque no había asociación. Estaba el director, que era el que mandaba. Y mi abuelo fue el segundo director y luego un hijo suyo también fue director, años después.

E.I: Y ahora tú eres presidente. Oye, un buen sueldo.

E.J: Todos tenemos un cargo muy bien remunerado que es el orgullo de pertenecer a este grupo y defender este canto centenario. Mínimo centenario.

E.I: Bueno, respecto a los órganos de gobierno, ¿se vota todo? ¿Todos los miembros forman parte de las votaciones o hay algo más exclusivo de la junta directiva?

E.J: A ver, es que la junta directiva está para eso, para tomar decisiones. Tú no puedes someter a votación de los 40 y pico que somos cualquier cosa. Para eso está la junta directiva, que es la que todos depositamos la confianza en ellos para que ellos tomen las decisiones que crean oportunas.

E.L: Pero cuando la junta directiva considera que hay alguna cuestión que merece la pena que se me meta a todos los cantores se convoca un asamblea.

E.I: Vale, y cuando pasasteis a ser una asociación ¿quién la fundó? ¿A quién se le ocurrió la idea de hacer una asociación?

E.J: Fue un poco el sentir de todos, porque queríamos tener acceso a poder pedir algún tipo de subvención, a pedir algo que nos pudiera echar una mano y que no todo saliera de nuestro bolsillo. Pero bueno, tampoco lo hemos conseguido.

Es una cosa formal, más que otra cosa. Para poder facturar, hay que tener un CIF y gracias a eso podemos facturar del Ayuntamiento cuando nos requiere para hacer las actuaciones de las pedanías.

Es la única facturación que tenemos anual.

E.L: Estamos tan acostumbrados a subsistir por nuestros propios medios que...

E.I: Que lo lleváis bien.

E.L: Sí, estamos bien. No nos falta nada. Tampoco tenemos más gasto.

E.I: Ya. Bueno, esto va más hacia ti, pero los ensayos, ¿con qué frecuencia se hacen? ¿Cuándo empiezan? ¿Cuánto duran? ¿La metodología?

E.L: Depende de la época del año que caiga la Semana Santa, pero lo normal es que se empiece casi siempre, salvo que haya, como ha habido alguna vez alguna actuación previa, pues lo mismo...

Alguna actuación en la que se nos requiere, porque ¿Sabes qué somos BICI? Somos Bien de Interés Cultural Inmaterial. Hay veces que nos llaman para que vayamos a Alicante por algún acto de diputación o alguna cosa, entonces, pues, se ensaya un poco antes.

Pero lo normal es que se empiece siempre después de Navidad. Dos o tres meses antes de Semana Santa. Y la frecuencia del ensayo, dos días a la semana.

E.I: ¿Cuánto duran los ensayos?

E.J: Una hora y media, bueno entre una hora y dos horas. El canto es el que es y simplemente es mantener y refrescar un poco la memoria y que las voces empiecen a soltarse un poco.

E.I: Y luego la metodología, ¿hay calentamiento con algún instrumento? ¿Cómo se aprende?

E.J: Sí, bueno, intentamos hacer algún calentamiento.

E.L: Tradicionalmente, a los cantores los acompañaba un bombardino, que este daba el tono del canto. Pero aquello se dejó de utilizar y ahora pues lleva...El director musical lleva un diapasón.

E.I: ¿Entonces eres tú quién da el tono a cada voz?

E.J: Sí, el director es el que da el tono. Y bueno, sí, intentamos que al inicio del ensayo, pues calentar un poquito, porque esto es como todo, tú no puedes echar a correr así de buenas a primeras porque seguramente te vas a lesionar. Las voces lo mismo, las cuerdas vocales hay que calentarlas un poco. Digamos 10 o 15 minutos de calentamiento.

E.I: ¿Calentáis con piano?

E.J: Sí, más que nada por dar un poco el tono. Pero muy simple, sí.

E.I: ¿Dentro de los ensayo se hacen también seccionales o siempre ensayáis todos juntos?

E.J: En alguna ocasión hemos hecho ensayos por cuerdas. Cuando se va muy perdido o hay algo que se enroca, pues bueno, en vez de tener a todas las cuerdas allí presentes mientras te fijas en una, pues bueno, tampoco quieres hacer perder el tiempo a la gente.

E.L: Tiene mucho valor lo que está diciendo Jesús, porque yo me acuerdo cuando empezamos, y era imposible que cantásemos independientemente.

Y ahora Jesús lo ha conseguido. Jesús ha conseguido que se empiece un canto, no desde el principio. Yo me acuerdo cuando empecé, que o se empezaba desde el principio o no...

E.I: O no se podía coger, ¿no?

E.J: No, no, no había la capacidad de engancharse a decir «venga, vamos a...», «por ventanas», «pero es que si no empiezo con...», «pues no sé engancharme». Ahora ya sí. En cualquier punto.

E.L: Es un logro.

E.I: Sí, porque si quieres repasar algo del final y tienes que volver a empezar...

E.J: Sí, antes pasaba eso. Antes no se calentaba, antes no se hacía absolutamente nada. O sea, tú llegabas al ensayo y se empezaba a cantar directamente. Y punto. Saliera el sol por donde saliera.

E.L: Yo escuchaba al que había al lado mío y cantaba lo que él cantaba. Si tenía algún vicio o alguna cosa adquirida y tal, pues seguía cantando lo mismo.

E.J: Exactamente. No se corregía. Hay por ahí una grabación de no sé qué año en el claustro del Museo de Arte Sacro. Era por la mañana. Y fatal.

Irene Noguera Vidal

E.I: ¿Muy mal?

E.L: Sí. Para no escucharlo.

E.J: Era para decir «borrar, eliminar».«¿Quién canta eso?».

Y, alguna grabación que se oye por ahí lo que yo hacía antiguamente, y se nota el cambio. Y sí, lo hemos logrado que a base de esfuerzo y de trabajo, no solo mío, porque yo sin ellos no soy nada.

Es un esfuerzo conjunto de todos.

E.L: Hace falta la mano dura para que en los ensayos se le haga caso al director y vayamos mejorando.

E.J: Al final, dentro de mi posición y de mi cargo, la cara y el referente al final es el director. El grupo se equivoca y el canto sale mal, y la gente mira al director. No miran a las cuerdas.

E.L: Pasa como en el equipo. En el fútbol, cuando el equipo falla, el entrenador tiene la culpa. Pues pasa lo mismo.

E.J: De vez en cuando hay que decir «no, señores, esto no es así, esto va por aquí».

E.I: Y quien entra nuevo, ¿cómo aprende el canto?

E.J: Pues quien entra nuevo, si sabe leer música se le facilitan unas partituras. Si no, pues se le invita que asista a los ensayos, se le hace una pequeña prueba de voz para ver qué tesitura tiene o dónde se encuentra él más cómodo, hasta dónde puede llegar.

E.L: Y se les pasa la letra para que se la aprendan.

E.J: Se supone que el que quiere entrar y le gusta, ya lo tiene oído y se sabe la melodía.

Y después, bueno, dentro de la cuerda en la que puede ubicarse, pues asiste a los ensayos, escucha, ensaya y nos va cogiendo el gusto.

E.I: Y las actuaciones de las pedanías en Semana de Pasión, ¿siempre son las mismas, las mismas

fechas o van variando según el año?

E.L: No, no, porque la Semana Santa no siempre cae en la misma fecha.

E.I: Bueno, fecha y día no, pero tipo, si vais a Hurchillo, por ejemplo, ¿siempre vais a Hurchillo? ¿O cada año vais cambiando de pedanía?

E.J: Cada año vamos cambiando de pedanía.

E.L: Sabes que en Orihuela hay un montón de pedanías, entonces, el interés nuestro es de que tanto la Pasión se oiga en la ciudad y también que se escuche en todo el término municipal. Y procuramos ir rotando pedanías para que no se sientan discriminados. Y todo el mundo tenga acceso a ella. Hay gente que no sabe ni lo que es.

E.J: Este año fuimos a La Matanza, y la gente allá no sabía que íbamos a cantar la Pasión. Y la gente encantada y agradecida.

E.I: ¿Y soléis ir a muchas pedanías?

E.J: Nosotros por el tema de tiempo y de disposición, disponibilidad de la gente, solemos hacer cuatro pedanías.

E.L: Cuatro pedanías todos los años.

E.I: Eso en la Semana de Pasión.

E.J: Durante la Semana de Pasión no lo podemos ubicar, porque de lunes a sábado, que es la Semana de Pasión, todos los días tenemos actuaciones en Orihuela y cuando no se le canta al Caballero Cubierto, se le canta alcalde.

E.L: Pero bueno, más que nada, se hace de esa forma porque nosotros queremos que la Pasión se cante de noche. Porque podríamos ir a mediodía o a media mañana.

E.J: Luego, bueno, dentro de las pedanías que hay, el Ayuntamiento propone algunas y, y nosotros ubicamos y colocamos e intentamos coordinar dos cercanas, porque para tres no nos da la vida. Ten en cuenta que hay mucha gente que trabaja, que somos muchos y coordinar a cuarenta y pico personas es complicado.

E.J: Claro, más que nada por desplazarse, porque el tiempo que tienes es el que es. E ir a una pedanía y cantar en la pedanía por lo menos tres veces. De dos a tres veces en distintos puntos de la pedanía. Eso te lleva mínimo una hora y entre el desplazamiento a otra pedanía se te van tres horas largas. Pero bueno, ubicamos o intentamos colocar un par de pedanías por día.

Y días entre semana no puede ser porque durante la semana, antes de las 10 de la noche no podemos empezar, porque la gente trabaja. Y ya hay veces que tenemos problemas porque tenemos el Vía Crucis del colegio Jesús María, por ejemplo, que es a las nueve de la noche. Y ya es a partir de las 10 de la noche y ocupamos la noche con distintos sectores y calles de Orihuela.

E.L: Se va procurando focalizar los cantos de cada día para no desplazarnos mucho.

E.J: Claro, nos distribuimos los días y las zonas de Orihuela. Y los sábados tenemos la misa del Cristo de Zalamea que es por la tarde, a las siete de la tarde, siete u ocho. De ahí nos vamos a cenar, que tenemos la cena de hermandad, lo que somos los cantores. Y con la cena ya empezamos el primer canto un poco antes de las 12 de la noche en la puerta del casino y a las 12 de la noche es el encuentro en la plaza de la catedral. Ahí coincidimos los tambores de la convocatoria, los clarines, las bocinas, las gemelas y los dos grupos de cantores.

E.L: Cada año vamos alternando el canto para que no sea el que abre siempre el mismo o el que cierra siempre el mismo. Este año abrieron ellos y nosotros cantamos después.

E.I: Una última pregunta, ¿por qué no cantáis el Ave María?

E.L: Antes sí se cantaba, pero ya no lo hacemos.

E.J: Básicamente es porque la obra tiene un salto de octava que se nos complica y al final las voces chocaban. Si no fuese por eso, la seguiríamos cantando.

E.I: Vale, pues ya no quedan más preguntas. Muchas gracias por vuestro tiempo.

E.L: De nada, ha sido un placer.

E.J: De nada, encantados de ayudar.

La Pasión

Anexo 4

Arreglistas Vicente Perpiñán e Irene Noguera

Mi bemol jónico Sección 1

Musical score for Sección 1, measures 1-6. The score is for four voices: Tenor 1, Tenor 2, Barítono, and Bajo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "San a a -". The harmonic progression is: I - V7 I V I.

Musical score for Sección 1, measures 7-11. The score is for four voices: T. 1, T. 2, Bar., and B. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "an - to de ma-a ña - na". The harmonic progression is: V7 I V - I - IV6/4 V6/4/VI -.

Musical score for Sección 2 and Sección 3, measures 12-15. The score is for four voices: T. 1, T. 2, Bar., and B. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "an - tes de sa - lir el el sol i - ba". The harmonic progression is: -I - V - V7 IV6/4 I -.

17

Mi bemol mixolidio Mi bemol jónico Sección 4
Mi bemol mixolidio

T. 1
8 el Rey de las al - mas con - tem -

T. 2
8 el Rey de las al - a - mas — con - tem -

Bar.
8 el Rey de las al - a - mas — con - tem -

B.
8 el Rey de las al - mas con - tem -

- V7 I6/4 I6/4 - IV6/4 V6/4/VI - I V7/IV

22

Mi bemol jónico

T. 1
8 -plan - - do en su pa

T. 2
8 -plan - - do en su pa

Bar.
8 -plan do en su — pa

B.
8 -plan - - do en su pa

I/IV V/IV I/IV V/IV I/IV V7/IV I/IV

V

26

Sección 5 Mi bemol mixolidio

T. 1
8 pa - sión con la

T. 2
8 pa - sión con la

Bar.
8 pa - sión con la

B.
8 pa - sión con la

IV6/4

- I - - - - I I7 IV6/4

31 Mi bemol jónico

T. 1 8 rei - na so - be e - ra

T. 2 8 rei - na so - be e - ra

Bar. 8 V7/IV I/IV V7/IV I/IV rei - na so - be e - ra

B. 8 I rei - na so - be e - ra
I6/IV - V -

35

T. 1 8 a a a - na

T. 2 8 a a a - na

Bar. 8 a a a - na

B. 8 - V7 - a a a - na
V7 - I -

Colativas

Anexo 5

Arreglistas Vicente Perpiñán e Irene Noguera

Mi bemol jónico Sección 1 Sección 2 Mi bemol mixolidio

Tenor 1

Tenor 2

Barítono

Bajo

Por ven-ta-nas y bal-co-nes mu-cha gen-te sea so-ma

I - - - IV6/4 - I/IV

V7/IV I/IV

5 Mi bemol jónico

T. 1

T. 2

Bar.

B.

I/IV V7/IV - - a

V7/IV IV6/4 - V V7

9 Sección 3
Mi bemol lidio

T. 1

T. 2

Bar.

B.

a a - ba al tro-pel de los sa - yo -

a a - ba al tro-pel de los sa - yo -

a a - ba al tro-pel de los sa - yo -

a a - ba al tro-pel de los sa - yo -

V7 I - - I/II

Sección 4
Mi bemol jónico

Sección 5
Mi bemol mixolidio

14

T. 1

8

- o - nes que mue - ra Je - sús cla - ma - ban en me - dio de dos la - dro -

T. 2

8

- o - nes que mue - ra Je - sús cla - ma - ban en me - dio de dos la - dro -

Bar.

8

- o - nes que mue - ra Je - sús cla - ma - ban en me - dio de dos la - dro -

B.

- o - nes que mue - ra Je - sús cla - ma - ban en me - dio de dos la - dro

I IV6/4 I/IV

18

T. 1

8

- - - - - o - o -

T. 2

8

- - - - - o - o -

Bar.

8

- V7/IV I/IV V7/IV I/IV V7/IV

B.

I/IV

0 - 0 -

IV6/4 - V -

22

T. 1

8

- - o - - o - nes.

T. 2

8

- - o - - o - nes.

Bar.

8

- - o - - o - nes.

B.

- V7 - - o - - o - nes.

I

Seguidilla Pilatos

Anexo 6

Arreglistas Jesús Abad e Irene Noguera

Mi bemol jónico

Sección 1

Tenor 1

Tenor 2

Barítono

Bajo

Pi - la - tos la sen - ten - cia

Pi - la - tos la sen - ten - cia

Pi - la - tos la sen - ten - cia

Pi - la - tos la sen - te - en - cia Pi - la - tos la sen - ten - cia

I - IV6/4 - I

Sección 2

T. 1

T. 2

Bar.

B.

Quea Cris - to le _____ dio. Quea Cris - to le le _____

Que Cris - te le ³ ³ dio. Quea Cris - to le le _____

Quea Cris - to le _____ dio. Quea Cris - to le le _____

Quea Cris - to le _____ dio. Quea Cris - to le le _____

VI6 V V I V7 I I - I

IV6/4 I

Sección 3

Sección 4

T. 1

T. 2

Bar.

B.

— dio en u - na za - fa de a a - - gua sus ma -

— dio en u - na za - fa de a a - - gua sus ma -

— dio en u - na za - fa de a a - - gua sus ma -

— dio en u - na za - fa de a a - - gua sus ma -

I V7 - - I I II2

Sección 5

Sección 6

16

T. 1

8 -nos la - vó. pen-san-do que con

T. 2

8 -nos la - vó. pen-san-do que con

Bar.

8 -nos la - vó. pen-san-do que con

B.

8 -nos la - vó. E - so lo hi - zo pen-san-do que con
I - - V I - IV6/4

22

T. 1

8 e - llo que - da - ba lim - - pio.

T. 2

8 e - llo que - da - ba lim ³ - - pio.

Bar.

8 e - llo que - da - ba lim ³ - - pio.

B.

8 e - llo que - da - ba lim - - pio.
IV6/4 I VI6 V I V7 I