

27 situArte

AÑO 16 N° 27. ENERO - JUNIO 2021

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

Mahomet de Juan Cantó Francés, una revisión historiográfica

Mahomet by Juan Cantó Francés: a historiographical review

Recibido: 12-09-20
Aceptado: 25-11-20

José Benjamín González Gomis
Universidad de Valladolid
jbgonzalezgomis@gmail.com

Resumen

El objetivo de esta investigación es revisar las construcciones discursivas y analíticas relativas a *Mahomet*, pasodoble de Juan Cantó Francés. Se sigue una metodología cualitativa basada en la práctica del análisis, tanto de las construcciones discursivas de la bibliografía especializada, como de los distintos parámetros musicales que definen la obra. Se fundamenta teóricamente en el estudio de las representaciones rituales hispánicas de conquista conforme las definió Brisset (1988) y en el estudio concreto del caso alcoyano. Se revisa el análisis paramétrico propuesto por Botella Nicolás (2013) y se contrapone con otras composiciones de su entorno para profundizar en el significado e importancia de Mahomet para el caso estudiado. Las conclusiones extraídas del estudio llevan a invalidar el análisis musical realizado por Botella Nicolás y a cuestionar la atribución acrítica que realiza la autora de esta obra como primer pasodoble para la Fiesta.

Palabras clave: *Mahomet*; Juan Cantó Francés; Moros y Cristianos de Alcoy; Música para banda; representaciones rituales hispánicas de conquista.

Abstract

The aim of this research is to review the discursive and analytical constructions relating to Mahomet, a pasodoble by Juan Cantó Francés. It follows a qualitative methodology based on the practice of analysis, both of the discursive constructions of the specialised bibliography and of the different musical parameters that define the work. It is theoretically based on the study of Hispanic ritual representations of conquest as defined by Brisset (1988) and on the specific study of the case of Alcoy. The parametric analysis proposed by Botella Nicolás (2013) is reviewed and contrasted with other compositions from his environment in order to delve deeper into the meaning and importance of Mahomet for the case studied. The conclusions drawn from the study lead us to invalidate Botella's musical analysis and to question the author's uncritical attribution of this work as the first pasodoble for the Fiesta.

Keywords: Mahomet; Juan Cantó Francés; Moors and Christians; Music for band; Hispanic ritual representations of conquest.

Introducción

La Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy en honor a San Jorge Mártir debe ser entendida dentro de las representaciones rituales hispánicas de conquista, tal y como las definió Demetrio Brisset en su tesis doctoral (1988). Esta investigación es extrañamente poco citada entre los principales musicólogos que investigan sobre el tema, pero merece una especial atención por el marco general que establece. Éste consiste en todas aquellas celebraciones que tienen por temática principal alguna variante de la lucha histórica entre islam y cristianismo, personificando respectivamente el mal y el bien. A través de este marco se permite vincular celebraciones de muy diversa índole de todo el mundo hispánico.¹

Dentro de este amplio mundo de representaciones y juegos de identidad, el caso alcoyano es uno de los más famosos. Su historia general ha sido estudiada por Rafael Coloma (1962), Julio Berenguer Barceló (1974) y Adrián Espí Valdés (1982). Los aspectos antropológicos y sociológicos han sido abordados por José Luis Bernabeu Rico (1981). Y los aspectos estéticos de la indumentaria empleada en las fiestas de moros y cristianos de Alcoy han sido analizados por María Dolores Gregori Galindo (2005). Forma parte de una variante valenciana de dichas representaciones de la que es a la vez foco irradiador y máximo exponente (Domene Verdú, 2015; Ponce Herrero, 2017). Estas representaciones integran elementos religiosos, militares y teatrales (Coloma, 1962; Espí Valdés, 1982a; Martínez Pozo, 2015), tienen una fuerte estratificación y jerarquización y están ampliamente reguladas.²

Desde que se empezó a celebrar el culto a San Jorge como patrón de la villa, la música está presente de un modo u otro. Pero en 1817 se produce un hecho fundamental del que son herederas las prácticas musicales actuales. Por primera vez, ese año una *filà* se hace acompañar por una banda de música. Son la Primera de Lana (actual Llana) y la Banda del Batallón de Milicianos que daría pie a lo que actualmente es la Corporación Musical Primitiva³. Supuso

un punto de inflexión que otorgó grandes privilegios a la *filà*, y pronto su ejemplo empezó a ser imitado (Berenguer Barceló, 1974; Espí Valdés, 1982a; Valor Calatayud, 1988). No se poseen datos verdaderamente fidedignos de la música que pudieran ejecutar, pero se cree que era el repertorio de las bandas españolas durante aquella época: marchas militares, mazurcas, polcas, etc. (Picó Pascual, 2005, p. 121).

Más allá de las piezas que pudieran emplear, las posibilidades que ofrecían las bandas para musicalizar una representación como la Fiesta de Alcoy era inmejorable, y pronto su participación se volvió indispensable. La capacidad de desplazarse en el espacio, su rango dinámico y su adaptabilidad social y musical le dieron la primacía entre los acompañamientos musicales, desplazando finalmente a las dulzainas, cornetas, trompetas y cajas que se venían empleando (aunque han quedado reminiscencias de estos acompañamientos en actos como el Alardo).⁴

A partir del último cuarto del siglo XIX se detecta un incremento de la atención hacia las bandas participantes. En 1876 se celebra el sexto centenario de la aparición de San Jorge en la batalla donde se derrota a Al-Azraq. Esto sirve de impulso a la Fiesta tras unos años bastante convulsos en la ciudad de Alcoy (Berenguer Barceló, 1974; Espí Valdés, 1982a). De ese año no se han conservado documentos que nos informen de alguna actuación musical más allá de lo habitual (marchas militares, polcas y mazurcas de moda). Sin embargo, la autoconsciencia generada en el aniversario germina en las dos últimas décadas del siglo con una serie de composiciones musicales que poseen una clara identificación con distintos elementos de la Fiesta. Es aquí donde entra en escena el pasodoble *Mahomet* de Juan Cantó Francés.

1. Géneros, subgéneros y tipologías

La historiografía que se ha ocupado del tema no es demasiado clara en cuanto a la catalogación y delimitación de las tipologías musicales empleadas en las fiestas de moros y cristianos. En ocasiones se habla sin rigor de géneros o subgéneros de forma ambivalente; ya Rojas Navarro en 1987 advertía de esta circunstancia y aportaba una visión que aglutinaba todas las tipologías de forma clara:

Ciñéndonos solamente a la música que sirve para los desfiles, existen las modalidades, como de todos es sabida (*sic*), de pasodoble, marcha mora y cristiana. En realidad las tres forman parte del género pasodoble, por lo que ya encontramos un principio de ambigüedad en la denominación genérica. (Rojas Navarro, 1987, p. 201)

- 1 Estas celebraciones se dan en lugares tan diversos como el litoral mediterráneo español (con especial incidencia) y otros puntos de toda la geografía española. Otros países europeos como Portugal, Francia, Italia o la antigua Yugoslavia, y en países hispanoamericanos como México, Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Perú, Bolivia, Colombia, Chile, Paraguay, Ecuador o Brasil. También se conservan algunos vestigios de estas celebraciones en Estados Unidos de América, Filipinas y Santo Tomé y Príncipe.
- 2 En este enlace pueden consultarse una serie de documentos relativos a la organización y regulación interna de los organismos que articulan la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy: <https://www.asjordi.org/asociacion/66/reglamentos-estatuto-y-ordenanzas.html>
- 3 Puede consultarse más información relativa a esta banda en el siguiente enlace: <https://cimapolo.wordpress.com/>, y este otro para la historia de la entidad: http://www.cimapolo.com/cast/hist_primitiva.html

- 4 En la actualidad el acompañamiento musical del Alardo se realiza con cajas y trompetas. La caja toca ritmo de marcha constante, y la trompeta realiza unas señales sonoras pactadas con los arcabuceros que anuncian el inicio de los disparos.

Lamentablemente este clarificador párrafo no ha sido atendido por otros investigadores posteriores. Es el caso de Cipollone Fernández, quien en su tesis doctoral dedica el epígrafe 2.3.4 a los géneros musicales; cita el artículo de Rojas y realiza una breve revisión bibliográfica, apuntando que “Los estudios que analizan este tipo de repertorio se suelen centrar en los aspectos estilísticos, destinados a diferenciar los géneros musicales que se usan en las Entradas” (Cipollone Fernández, 2017, p. 81).

El mencionado autor no ofrece ningún tipo de definición o propuesta que ayude a clarificar qué estructuración jerárquica entiende para los géneros, subgéneros o tipologías de pasodobles y marchas. Pero, en resumen, emplea género para cada una de las tipologías de marcha, siendo esto incorrecto, dado que sería como atribuir este mismo término a cada tipología de número de zarzuela o de ópera, por poner un ejemplo.

Botella Nicolás (2013, p. 41) incurre también en esta falta de precisión cuando menciona que entre los subgéneros de la música festera se encuentran “los pasodobles marxa (*sic*), *pas-moro*, marchas de procesión, poemas sinfónicos, bailes, himnos de fiesta, himnos de *filas*, himnos patronales, ballets o música incidental para boatos”. En primer lugar, menciona tres familias de himnos como diferentes subgéneros, cuando no hay motivos suficientes para considerarlos así, sino que deberían englobarse todos dentro del mismo subgénero.

La autora mencionada también habla de bailes y ballets, como dos tipologías diferenciadas, sin explicar cómo distingue una de otra, y etimológicamente no existe una distinción entre ellas. Si bien esta dualidad puede encontrar sentido en otros ámbitos y tradiciones coreográficas⁵, en la representación alcoyana no existe una diferencia que la justifique. Por otro lado, estos ballets suelen estar incluidos como música incidental en los boatos, por lo que duplica categorías de forma innecesaria. Por otro lado, menciona el *pas-moro* como subgénero, pero realmente este término se aplica casi en exclusiva a la obra *Un mobile més* de Julio Laporta Hellín (1928), sin llegar a constituirse como subgénero.

Esta confusión no se detiene aquí. Unas páginas más abajo Botella Nicolás (2013, p. 44) dedica otro epígrafe completo (el cuarto) a “Los tres géneros de la Música de Moros y Cristianos” y al final del primer párrafo explica “Nacen así el pasodoble, la marcha mora y la marcha cristiana”. La mencionada autora está mezclando en el mismo artículo las categorías, sin establecer una estructuración lógica y definida entre ellas. Una explicación más plausible y coherente que aglutina diferentes tipologías de música dentro de la forma marcha como estructura compositiva puede consultarse en el libro *La forma marcha*, de Gutiérrez Juan (2009).

5 Véase al respecto *La danza española. Su aprendizaje y conservación* (Espada, 1997).

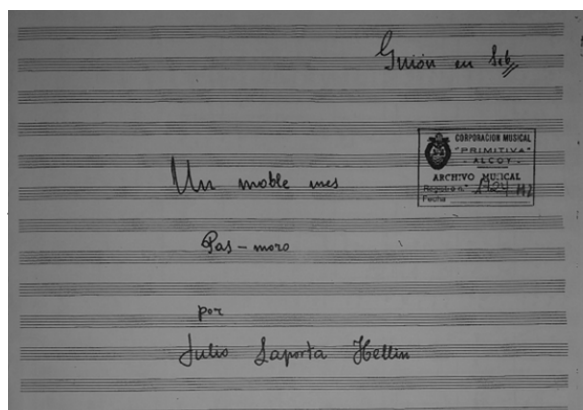


Figura 1

Portada de la partitura de *Un mobile més*.

2. Hacia una definición de la música festera

Por motivos de espacio no es posible realizar aquí un recorrido completo en torno a los discursos contruidos sobre esta manifestación musical⁶. No obstante, es necesario señalar algunas imprecisiones y contradicciones del escrito de Botella Nicolás. En primer lugar, no compartimos el tono menospreciativo que dirige hacia otras tradiciones musicales que reciben el apelativo de música festera cuando habla de “géneros menores o de escaso nivel” (Botella Nicolás, 2013, p. 42). Por otro lado, sorprende la constante contradicción en la que incurre al respecto. En el primer párrafo del epígrafe se cita a sí misma para definir la música festera como toda aquella que nace para ser interpretada en los actos de Fiestas, sean estos del tipo que sean (Botella Nicolás, 2012, p. 63)⁷.

6 En las tesis doctorales de Botella Nicolás (2009) y Cipollone Fernández (2017) se han elaborado los estados del arte más completos hasta la fecha, aunque sesgados y poco objetivos en algunos de sus análisis.

7 Se detecta aquí una gestión de las referencias bibliográficas poco precisa, dado que el fragmento que en el artículo *Estudio y análisis musical de Mahomet (1882)...* (2013) identifica como una cita de la propia autora, en el artículo referenciado figura como una cita tomada de Mansanet Ribes. Es decir, en el artículo *La creación musical en la Fiesta de Moros y Cristianos* (2012), este mismo fragmento está referenciado como perteneciente al texto *Aportación al origen y evolución de la Música Festera* (1987) de José Luis Mansanet Ribes, publicado por la UNDEF con motivo del primer centenario de la Música Festera. Se ha comprobado este libro y efectivamente, la cita completa pertenece al libro de Mansanet Ribes (p. 212). «Por música festera hay que entender por tanto toda aquella que viene marcada por la impronta de la Fiesta, y como la Fiesta se integra por actos religiosos desfiles espectaculares y otros de representación histórica, en función de su fin podríamos hacer esta clasificación, que en definitiva sería discutible:

Luego Botella Nicolás (2013, p. 43), apoyándose en Barceló, dice compartir la idea de que incluir en esta nomenclatura algo que no sean pasodobles o marchas sería inadecuado. Y en el siguiente párrafo, vuelve a citarse a sí misma para decir que son todas las composiciones que se interpretan durante los días de Fiesta (Botella Nicolás, 2010, p. 2).⁸

Al aproximarse a una definición de música festera, la mencionada autora señala aspectos organológicos y de los tipos de conjunto instrumental que interpretan esta obra. Una vez más recurre a uno de sus propios artículos para citarse como autoridad y explica que la música para estas festividades “es interpretada no por una sociedad musical, sino por una banda de música” (Botella, 2012, p. 61, citado en Botella Nicolás, 2013, p. 43). Esta diferenciación que se menciona es ilusoria e inexacta. El término banda de música es flexible, adaptable, y depende de regiones y prácticas musicales. En el contexto empleado se entiende como un conjunto de viento madera, viento metal y percusión más o menos establecido y regularizado.

En cambio, el término sociedad musical hace referencia al tipo de organización y estructuración social que representan, o a veces ni eso, y es simplemente un apelativo escogido de forma libre sin que responda a ningún modelo específico de gestión. De hecho, la segunda banda más antigua de Alcoy, fundada en 1842, recibe actualmente el nombre de *Societat Musical Nova d'Alcoi*, y no se pone en duda que sea una banda de música.

Por otro lado, al especificar que este repertorio es interpretado por bandas de música está omitiendo a muchos otros tipos de conjuntos instrumentales, desde la Orquesta Sinfónica Alcoyana que interpreta la *Misa Festera*, hasta los heraldos que, con clarines y timbales, abren la representación, pasando por los distintos ensembles que aglutinan dulzainas y percusión, metales y percusión, etc.

3. Definiciones musicales de la música festera

En el mismo epígrafe donde se aproxima al término de música festera, Botella Nicolás aporta una serie de características musicales para tratar de definirla, pero muchas de ellas son absolutamente falsas. Por ejemplo, menciona que:

Desde el punto de vista musicológico, la Música Festera consiste en una introducción desarrollada sobre el acorde de dominante, más una primera sección en el tono principal y una segunda parte (llamada Trío) que está escrita en la subdominante,

(...). De este uso deriva también la incorrección gramatical de la frase de Botella Nicolás en su artículo de 2013 sobre *Mahomet*.

8 Nuevamente se ha detectado un error en la gestión bibliográfica con un número de página que no corresponde con la edición del texto consultada.

en los pasodobles de modo mayor y en el relativo menor, en los menores. Y finaliza con un material de cierre o coda. (Botella Nicolás, 2013, p. 43)

Basta una aproximación analítica sin apriorismos para comprobar que esto no es cierto. Esta definición reduccionista de la Música Festera daña la visión que se pueda tener de este patrimonio musical y falta a la verdad. La anterior definición en realidad es una reducción estereotipada y estéril de la forma marcha binaria según la explica Gutiérrez Juan (2009), pero, dado que no toda la llamada música festera puede ser aglutinada bajo esta estructura, es un esquema que queda invalidado. Movimientos como la *Entrada*, la *Elegía*, o el *Prec a Sant Jordi* de la *Misa Festera* de Amando Blanquer no pueden analizarse formalmente así.

Por otro lado, entre las obras musicales que sí pueden englobarse bajo la forma marcha, existen tanto de tipología binaria como ternaria⁹ (Gutiérrez Juan, 2009), donde estas últimas se quedarían fuera de la definición propuesta por Botella Nicolás. Por último, entre las marchas que sí pueden catalogarse como binarias se encuentra algún modelo que pueda responder a este plan tonal, pero en absoluto se construyen con molde y pueden localizarse innumerables ejemplos de marchas que no funcionan con este juego de tonalidades¹⁰. Además, los pasodobles en modo menor no tienen relativo menor, sino relativo mayor.

Siguiendo con otro parámetro, surge la cuestión del ritmo. En opinión de Botella Nicolás (2013, p. 43) este es “una constante en las marchas moras y cristianas, interpretada por la percusión (caja, timbales o bombo)”. Esta cita vuelve a ser inexacta e ilógica. El ritmo no es interpretado únicamente por la percusión, sino que todo el conjunto instrumental participa de los esquemas rítmicos propuestos por cada compositor. Otro aspecto es que, durante el trascurso de la *Entrada*, entre interpretación e interpretación de la obra, la sección de percusión del ensemble mantenga una serie de patrones rítmicos que se han configurado como pertenecientes al bando moro y cristiano, y que permiten a los participantes mantener una cadencia de paso regular¹¹. Pero estos no son equivalentes a los ritmos de las marchas moras y cristianas, porque cada una de ellas posee una rítmica temática y armónica creada

9 Véase al respecto algunas marchas de Rafael Casasempere Juan como *Mahayuba* (1950), *Boabdil abatido* (1952) o *Al Azraq* (1955), entre otras.

10 *Genna al riff* (1924), marcha oriental de Evaristo Pérez Monllor, sin introducción en la dominante. *Llanero* (1919), pasodoble José Pareja Casanova, el primer tema está en Re menor y el Trío en Do menor. *Bonus christianus* (1989), marcha cristiana de José María Ferrero, sin introducción en la dominante, primera sección en Do menor, trío en Do Mayor, es decir, en el tono homónimo, y no en el relativo menor de Do menor (que, por otro lado, no existe). Por citar únicamente un ejemplo de cada tipología, pero existen muchísimos más.

11 Un ejemplo de estos interludios rítmicos puede verse en la siguiente url: <https://youtu.be/t0gcjqmyKP8>

por su autor de forma específica.

Por otro lado, Botella Nicolás (2013, p. 43) explica que las marchas moras y cristianas tienen “un ritmo acompasado que las diferencia del pasodoble y las caracteriza como tales. Nuevamente, esta definición no se ajusta a la realidad dado que, tanto las marchas cristianas como las moras y los pasodobles, comparten un mismo sistema de compaseado, basado principalmente en la funcionalidad de la música que debe acompañar la marcha humana de carácter bípedo y habitualmente reflejado en un compás de 2/4 y, menos frecuentemente, 2/2.

Nuevamente la mencionada autora emplea el recurso de citarse a sí misma para hablar de la armonía de la música festera. Explica que lo que ahora llama estilos (y no géneros) “utilizan una armonía tradicional, alejándose de acordes complicados y buscando más el sentimiento de una música sencilla y festera, como su nombre indica, ‘para la Festa’” (Botella Nicolás, 2011, p. 47). En este caso, el uso de palabras divulgativas (poco académicas y nada ajustadas a las definiciones más ampliamente aceptadas del análisis musical) hacen imposible la comprensión de su propuesta armónica. No se puede determinar qué es una armonía tradicional, tampoco se puede saber qué acordes son complicados y, en todo caso, lo serán únicamente a criterio de la autora. El hecho de que el apelativo que recibe esta música sirva como definición de su práctica armónica no tiene ninguna justificación.

4. Hacia un análisis de *Mahomet*

Al realizar la lectura del análisis musical de *Mahomet* propuesto en el artículo de Botella Nicolás, resulta sorprendente comprobar que en ningún momento cita con exactitud la fuente principal de su investigación, y ésta no aparece referenciada en la bibliografía final¹², por lo que, en primer lugar, se definirán aquí las fuentes consultadas en esta investigación.

En la actualidad, el estudio de *Mahomet* se puede llevar a cabo a partir de cuatro fuentes musicales principales. La de más amplio acceso es una edición producida por iniciativa de la Asociación de San Jorge en 1981¹³, con motivo de la celebración de su centenario. La segunda fuente está en el archivo de la Corporación Musical Primitiva de Alcoy (CMPA), bajo la signatura 1/A-1/20, y se corresponde con un manuscrito antiguo de la obra en versión para piano.

La tercera de las fuentes se puede localizar también en el mismo archivo de la CMPA con la signatura 1/A-1/21 y se trata de un manuscrito antiguo en formato de

guion para banda.

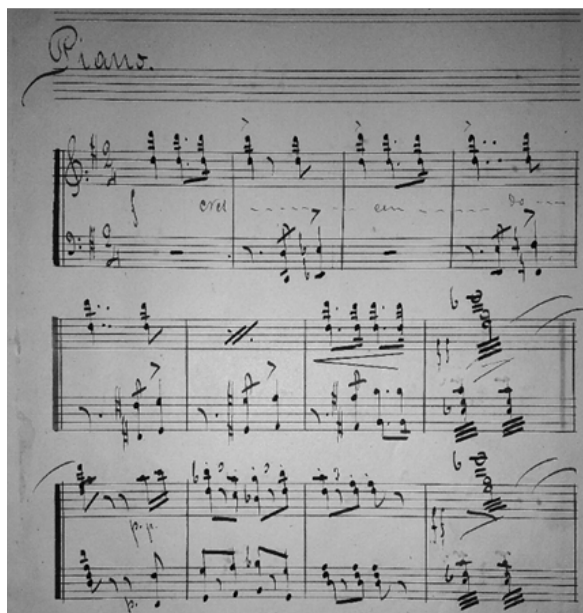


Figura 2

Inicio de la partitura de piano de *Mahomet*.

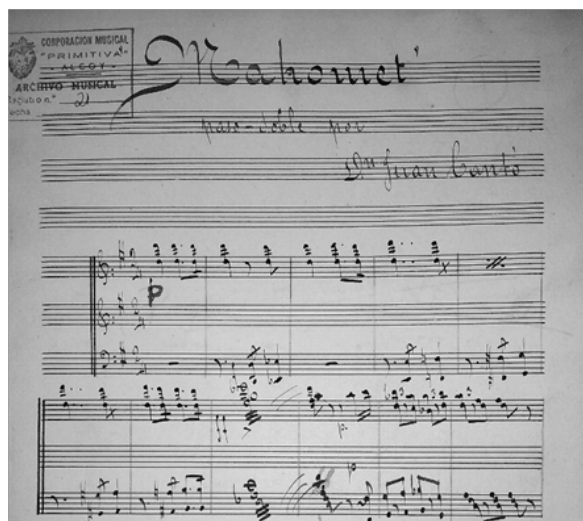


Figura 3

Inicio del guion de *Mahomet*.

La última fuente, de especial importancia, por ser la única original de la época, está incluida en las conocidas como “libretas de repertorio”, donde se copiaban las partes individuales del repertorio que se iba a interpretar durante las Fiestas.

Entrando ya en el análisis musical de la obra, Botella Nicolás (2013, p. 46) presenta la plantilla instrumental de *Mahomet* y destaca que “Emplea una percusión solamente de cuatro instrumentos”. Realmente lo

12 Se han detectado también otros errores en el sistema de citación como Calatayud (1999), referencia que no existe en la bibliografía final. Creemos que se refiere a Ernesto Valor Calatayud, que figura como autor en tres referencias. No obstante, ninguna de ellas coincide con el año indicado.

13 Por los ejemplos que aparecen, creemos que Botella Nicolás ha empleado esta primera fuente.

destacable no es que emplee “solamente” cuatro, sino que emplee cuatro y se produzca la inclusión de los timbales. En los pasodobles y marchas de la época, lo habitual es que únicamente haya bombo, caja y platos, siendo los timbales un añadido característico de Alcoy y poblaciones vecinas (Cocentaina, Muro de Alcoy, Onteniente, etc.).¹⁴

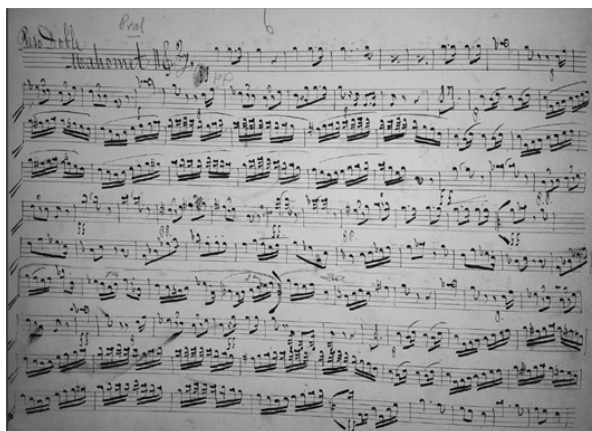


Figura 4

Parte de clarinete principal de *Mahomet*.

Las partituras para banda en formato guion en ocasiones no muestran con suficiente detalle las partes instrumentales de percusión, pero basta abrir cualquier pasodoble clásico español de finales del XIX o de buena parte del siglo XX para comprobar que los instrumentos de percusión presentes rara vez difieren de caja, bombo y platos, y si se añade alguno más, suelen ser tambores o redoblantes de origen militar. Los ejemplos son incalculables. Pueden verse partituras como *Señorío español* de José Alfósea Pastor, *La Calesera* de Francisco Alonso, *La Morenica* de Manuel Carrascosa García, *Churumbelerías* de Emilio Cebrián Ruiz, *La puerta grande* de Elvira Checa, *Imposibles* de José María Ferrero Pastor, *L'entrà de la murta* de Salvador Giner, etc.

Al hablar del ritmo específico de *Mahomet*, Botella Nicolás (2013, p. 46) explica que “es importante aunque los acompañamientos no están estructurados rítmicamente”. No queda claro a qué se refiere la autora con esta descripción, puesto que una lectura atenta a cualquier página de la partitura permite comprobar que, por el contrario, los acompañamientos están estructurados rítmicamente, como corresponde a una música de herencia militar y pensada para acompañar el movimiento cinético

14 No obstante, ante la desaparición de la partitura original de *Mahomet*, no se puede atestiguar con certeza que este pasodoble incluya timbales en su versión original. En la partitura de *La primer diana*, dos años antes, no incluye timbales en su instrumentación, ciñéndose únicamente a la denominación genérica de “batería”. Por tanto, permanece la incógnita de si los timbales son originales de 1882 o no.

de la marcha humana.



Figura 5

Ejemplo de ritmo a contratiempo en *Mahomet* (p. 3).

También Botella Nicolás (2013, p. 46) menciona que “es extraño que no existan notas sincopadas ni a contratiempo, como será la nota dominante de los pasodobles festeros posteriores”. Nuevamente, resulta sorprendente esta lectura de la partitura, dado que ambas rítmicas se encuentran en *Mahomet*. Los contratiempos ya están presentes en la figura anterior (fig. 5). Respecto a las sincopas, se ha localizado en la página 7 de la partitura un pasaje de sincopas encadenadas que cierran un periodo.¹⁵



Figura 6

Ejemplo de ritmo sincopado (p. 7).

Al proceder con el análisis armónico de la partitura se ha comprobado un gran punto de discrepancia con el análisis de Botella Nicolás. La partitura de *Mahomet* es un guion, es decir, no constan todas las partes instrumentales, sino que se ha producido una contracción y se presentan

15 En este mismo ejemplo se ha detectado un error de imprenta, debiendo ser la última nota de la voz superior una corchea, y no una negra.

todas las líneas musicales en cuatro pentagramas. Esta forma de notación ha sido muy habitual en el mundo bandístico durante mucho tiempo y, buena parte de las partituras de pasodobles, marchas o reducciones de zarzuela son de este tipo.

Estos guiones tienen una particularidad, y es que muchos de ellos están escritos con una transposición de Si bemol. Es decir, lo que realmente suena está un tono por debajo de lo que está escrito. Esta práctica se debe a que la conformación de las bandas de música suele tener una mayoría de instrumentos de transposición contruidos en tonalidades con bemoles (clarinetes en Si *b*, trompas en Fa, saxofones en Mi *b*, trompetas en Si *b*, etc.).

La discrepancia radica en que Botella Nicolás, o bien desconoce esta condición de la partitura, u omite su importancia para el análisis armónico que esto supone. Fruto de esta omisión, su análisis tonal es incorrecto, dado que todas las tonalidades que identifica en la partitura en realidad están a distancia de segunda mayor de la tonalidad real, que es la que suena.

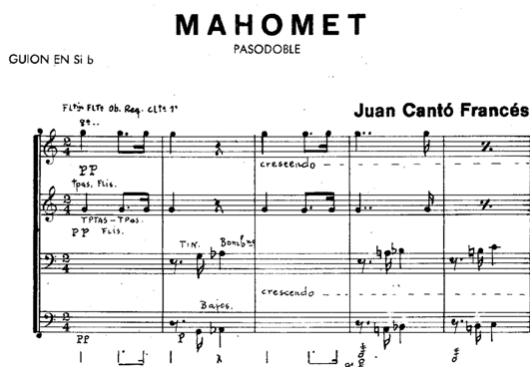


Figura 7

Encabezado e inicio de la partitura editada de *Mahomet* (p. 1).

La figura 7 permite también visualizar la ausencia de indicación metronómica o de algún tipo de información relativa al tempo. Para Botella Nicolás (2013, p. 46) el tempo de este pasodoble “es *moderato*, acorde con la variedad de pasodoble *sentat*¹⁶, a la que pertenece, de 90 negras por minuto”. Salvo que en su caso haya podido acceder a una fuente documental de la que no se tiene constancia, aquellas fuentes que se conocen actualmente y que han sido detalladas anteriormente, carecen de esta indicación. Ninguna de ellas presenta en su encabezado el término *moderato*, y mucho menos una indicación de 90 negras por minuto.

Por otro lado, no es exacto decir que *Mahomet* pertenece a la variedad de pasodoble *sentat* porque esta

variedad no existía en el momento de su composición. Asimismo, carece de lógica decir que *Mahomet* es una obra nueva que rompe moldes y marca una pauta, y luego decir que pertenece a una tipología desde su nacimiento. Además, esta tipología es una construcción interpretativa posterior. Los pasodobles que habitualmente se conocen como *sentats*, o no llevan indicación metronómica, o lo hacen con la habitual de 120 pasos por minuto o similar. Tras una larga evolución irán ralentizando su tempo y asentándose en una velocidad próxima a la que menciona Botella Nicolás pero, de ninguna forma, se puede hablar de esta variedad en 1882.

Ferrando Morales (1995) ya apuntó algo al respecto en un breve artículo divulgativo aparecido en la *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy*, en el cual argumentó que ha sido una evolución y no un nacimiento con una obra determinada.

Por otro lado, el hecho de que algunas de las primeras marchas denominadas árabes tengan tempos de 120 pasos por minuto demuestra que los pasodobles en aquella época no se tocaban a 90. Sería ilógico que construyesen la identidad musical del moro acelerando el tempo preexistente, cuando toda la evolución posterior se ha realizado en sentido contrario, es decir, ralentizando el tempo de los moros hasta llegar a una horquilla de entre 52 y 56 pasos por minuto.

Un último punto del análisis de Botella Nicolás sobre el que querríamos detenernos es el relativo a la expresividad y las dinámicas. En un momento de su artículo afirma que, en lo referente a la expresión, abusa de las apoyaturas y de los *sforzandos*, así como de los *fortísimos* (*ff*), usados en demasía. En el texto no se establece ningún tipo de criterio al respecto ni nada que motive este juicio de valor por parte de la autora. Se desconoce el porcentaje de apoyaturas y *sforzandos* que, según la autora, sería adecuado, así como el número de *fortísimos* que recomienda para los pasodobles.

En 2019 se publicó un artículo analítico sobre *Mahomet* en la *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy*. Este estudio lleva la firma de José María Valls Satorres, compositor, estudioso y gran conocedor de la música festera. Para un análisis actualizado, mucho más preciso y riguroso puede consultarse el opúsculo de José María Valls Satorres.¹⁷

5. Reflexión

La atribución a Juan Cantó y a su pasodoble *Mahomet* de la primacía en la comúnmente llamada música festera ha sido puesta en duda por numerosos autores, especialmente de otros núcleos de población diferentes a Alcoy. El compositor José María Ferrero Pastor fue uno de ellos, quien en el Congreso celebrado con motivo del 1º

16 *Sentat* es un término de origen valenciano, cuya traducción es *sentado*, haciendo referencia a un tempo más pausado, asentado y solemne.

17 Disponible en acceso libre en la siguiente url: <http://revista.asjordi.org/>

Centenario de la Música Festera¹⁸ rechazó la paternidad de Cantó y optó por atribuírsela a Camilo Pérez Laporta (Ferrero Pastor, 1987). Domene Verdú (2001) y Cipollone Fernández (2017) también han rechazado esta primacía, optando por *Manueles y fajardos* o por *El moro guerrero*.

A raíz de la celebración de este centenario, la Asociación de San Jorge organizó el Certamen Periodístico y Literario, patrocinado por el Banco de Bilbao. Se otorgaron tres premios para sendos libros relacionados con Juan Cantó y *Mahomet*. El primero de ellos, bajo la modalidad de ensayo, lleva por título *Aportación alcoyana para una historia de la música en la Fiesta de Moros y Cristianos*, de Ernesto Valor Calatayud (1982). El segundo, en la modalidad de periodismo, fue escrito por Adrián Espí Valdés, con el título 1882-1982. *Primer centenario de la música festera alcoyana* (1982b). Por último, Rafael Coloma obtuvo el premio en la modalidad de biografía con *Juan Cantó, artista muy laborioso* (1982). Estas obras fueron editadas en tres volúmenes individuales integrados en un estuche, pero ninguna de ellas ha recibido la atención de Botella Nicolás.

En 2005 Ferrando Morales publicó un artículo en la *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos* donde aporta datos interesantes sobre *Mahomet* y la construcción del centenario en torno a él. En su opinión, no hay suficientes justificaciones musicales para atribuirle la paternidad, lo cual compartimos. Resulta sorprendente que ninguna de estas dos referencias, más recientes y accesibles, tampoco haya sido recogida por Botella Nicolás en su artículo.

Por su parte, Cipollone Fernández (2017, p. 215), atribuye el nacimiento del pasodoble a Manuel Ferrando González, con *Un Moro Guerrero*. Pero la datación de este pasodoble supone un problema, dado que no está fechado, aunque han intentado retrotraerlo a los años 60-70 del siglo XIX. Ante esta imposibilidad de datación, Cipollone se escuda en *Manueles y Fajardos* para, como él mismo dice, despojar a Alcoy del origen de la música festera (Cipollone Fernández, 2017, p. 15). Se trata de un pasodoble escrito por Julián Calvo García, compositor y organista de la catedral murciana y premiado en un concurso de pasodobles valenciano, sin relación con el contexto musical de los moros y cristianos.¹⁹

Además, la propia temática, aun siendo bajomedieval, pertenece al ámbito geográfico murciano, y refleja luchas fratricidas entre cristianos y no entre moros y cristianos. Los datos que maneja Cipollone para otorgar y anular orígenes son demasiado parcos e interpretables, algo que también ha ocurrido a otros investigadores que han buscado paternidades distintas a la música festera.

Tras el análisis bibliográfico y el cotejo de fuentes, una cosa parece clara, no se aprecian en *Mahomet* diferencias musicales sustancialmente relevantes para

separarlo paramétricamente de otras composiciones similares que se estaban llevando a cabo en la época, como otros pasodobles o marcha militares empleadas por las bandas militares del ejército español o civiles (Fernández de Latorre, 2015). Sin duda, es un pasodoble muy bien hecho, de buena factura y bien escrito, pero no se le puede atribuir un carácter novedoso y revolucionario. No obstante, tampoco compartimos la animadversión suscitada en otros ámbitos contra esta pieza y los intentos de atribuir la primacía de los pasodobles festeros a otras obras, con aún menos sustento documental que la propia *Mahomet*.



Figura 8

Encabezado e inicio de *La primer diana*.

Uno de los problemas que debe abordar el intento de establecer un origen único y específico, más allá de la propia justificación de este empeño, es la falta de estudios profundos sobre el pasodoble y la forma marcha en general. Más allá del libro de Gutiérrez Juan (2009), el panorama compositivo para banda del último cuarto del siglo XIX es aún bastante escaso y fragmentario. Es difícil tratar de establecer diferencias tipológicas cuando aún no se ha llevado a cabo un trabajo en profundidad. Se ha intentado diferenciar al pasodoble festero del pasodoble "normal", sin primero reflexionar en torno a lo que se entiende por pasodoble en la época.

Probablemente las diferencias, en un primer momento, no se puedan hallar en los parámetros musicales de tempo, melodía, armonía, etc., sino que deberán buscarse en los discursos que se pretende construir con ellos y en la capacidad del pasodoble para encarnar las nacientes configuraciones identitarias de las fiestas de moros y cristianos, que son las que aún prevalecen. Y, en este caso, *Mahomet* podría ser entendido como el primer pasodoble festero conocido, pero *La primer diana*, escrita dos años antes, tendría exactamente los mismos argumentos, así como *El Turco* (1879).

Este último pasodoble se ha fechado en torno a 1892 hasta hace muy pocos años. A través del artículo de José María Valls Satorres anteriormente mencionado, se ha podido saber que en realidad existen pruebas

18 Véase al respecto V.V.A.A. (1987). *I Centenario de la Música Festera de Moros y Cristianos*. UNDEF.

19 Esta atribución se puede consultar en «Un certamen en Valencia», en *Crónica de la música*, 23 de septiembre de 1880, p. 5. Fuente descubierta por José María Valls Satorres.

documentales de que este pasodoble fue escrito en 1879 (Valls Satorres, 2019, p. 157). Esta datación lo convierte en el primer pasodoble escrito para la Fiesta de Moros y Cristianos. Y debe llevar a una comprensión global de las composiciones de Juan Cantó, abandonando la idea de que *Mahomet* fue un caso aislado. En cambio, debe considerarse que en el lapso que va de 1879 a 1882, Juan Cantó compuso tres pasodobles: *El Turco*, *La primer diana* y *Mahomet*, todos ellos destinados a la Fiesta Alcoyana, con temáticas orientales el primero y el último, y con una cita a uno de los actos más emblemáticos de las Fiestas el segundo.²⁰

Otras propuestas como *Manueles y Fajardos* o *El Moro Guerrero*, no pueden ser admitidas en este momento de la investigación. De la primera de ellas ya se ha hablado, la segunda es un pasodoble de Manuel Ferrando, única obra conocida del autor y sin ninguna datación. José María Valls Satorres ha rastreado una posible conexión entre esta obra y una comparsa de Cocentaina activa en la década de 1880, pero poco más se sabe al respecto. Este hecho aislado, sin fecha, está muy lejos de lo que parece ser una clara propuesta artística por parte de Juan Cantó con tres pasodobles temáticos vinculados a la Fiesta Alcoyana entre 1879 y 1882.

Conclusiones

Las conclusiones propuestas por Botella Nicolás (2013, p. 49) redundan en algunos de los errores de lectura de los que adolece el artículo. Repite su opinión de que *Mahomet* es el primer ejemplo de música compuesta exprofeso para la Fiesta de Moros y Cristianos y el modelo a seguir “convirtiéndose en el primer género musical específico para la fiesta”. En este artículo se defiende la opinión de que los pasodobles escritos para los actos festeros alcoyanos no pueden ser calificados de género musical; en todo caso, podríamos referirnos a ellos como subgénero, pero no existen suficientes diferencias entre ellos y otros tipos de pasodobles para considerar que son géneros diferentes.

Mahomet posee argumentos para convertirse en uno de los primeros ejemplos de música escrita exprofeso para la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy. La temática y el nombre a ella asociada, las circunstancias de composición y su conservación en el archivo de la Corporación Musical Primitiva, la vinculación de su autor con la ciudad de Alcoy y con la CMPA, etc. Pero todos estos argumentos son históricos, sociológicos y discursivos. No son argumentos musicales, como ha intentado demostrar Botella Nicolás. Todos los argumentos que posee *Mahomet* son compartidos también por *La primera diana* y por *El Turco*, por lo que nos inclinamos a considerar a este último pasodoble de 1879 como el primer ejemplo de “música festera”.

20 Nos referimos aquí al acto de *La Primera Diana*, primero de los actos en los que se desfila acompañados por banda de música.

También se ha detectado una gran falta de rigor en el análisis musical de la obra estudiada. Esto conduce a pensar que los argumentos musicales empleados para otorgarle la primacía sin discusión son fruto de las malas lecturas de la partitura y de la falta de una contextualización más sólida dentro de la composición de obras con forma marcha en el último cuarto del siglo XX.

Por último, debe descartarse la hipótesis de que *Mahomet* es el primer pasodoble de tipo *sentat*, dado que esa terminología es irreal en la época de su creación. Este término se ha construido paulatinamente a raíz de las variaciones introducidas en la interpretación de distintos pasodobles durante los actos festeros. En las fuentes documentales conservadas no existe ningún dato que lleve a pensar que esta modificación metronómica estaba en la voluntad del autor.²¹

Referencias

- Alfosea Pastor, J. (1951). *Señorío español*. Sin datos.
- Alonso, F. (1926). *La Calesera-Pasodoble*. Editorial Música Española.
- Berenguer Barceló, J. (1974). *Historia de los moros y cristianos de Alcoy*. Imprenta Belguer.
- Bernabeu Rico, José Luis. 1981. *Significados Sociales de Las Fiestas de Moros y Cristianos*. Alicante, España: Publicaciones de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Botella Nicolás, A. M. (2010). Análisis del tratamiento curricular de la Música de Moros y Cristianos en los libros de música de Enseñanza Secundaria. *Revista Electrónica de LEEME*, 25, 1-25. <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9800>
- Botella Nicolás, A. M. (2011). Análisis estilístico de la música de Moros y Cristianos. *Música y Educación*, 24(86), 32-49. <https://core.ac.uk/download/pdf/71031361.pdf>
- Botella Nicolás, A. M. (2012). La creación musical en la Fiesta de Moros y Cristianos. *Música y Educación*, 90, 60-83. <https://core.ac.uk/download/pdf/71031177.pdf>
- Botella Nicolás, A. M. (2013). Estudio y análisis musical de Mahomet (1882): primer pasodoble de la historia de la música de Moros y Cristianos. *Situarte*, 8(15), 40-50.
- Brisset Martín, D. E. (1988). *Representaciones rituales hispánicas de conquista*. Universidad Complutense de Madrid.
- Cantó Francés, J. (1879). *El Turco*. Partitura manuscrita conservada en el archivo de la CMPA con la signatura 1/J-3/4289.
- Cantó Francés, J. (1880). *La primer diana*. Partitura manuscrita conservada en el archivo de la CMPA con la

21 Lo que no quiere decir que esta opción interpretativa no sea válida o adecuada al contenido ritual y coreográfico de los actos festeros. En opinión del autor, la ralentización del tempo en los pasodobles que actualmente se conocen como *sentats* ha enriquecido las interpretaciones y la puesta en escena de los actos en los que se emplean.

signatura 1/I-1/1681.

Cantó Francés, J. (1882a). *Mahomet*. Partitura manuscrita conservada en el archivo de la CMPA con la signatura 1/A-1/20.

Cantó Francés, J. (1882b). *Mahomet*. Partitura manuscrita conservada en el archivo de la CMPA con la signatura 1/A-1/21.

Cantó Francés, J. (1882c). *Mahomet*. Grafispania.

Cantó Francés, J. (1882d). *Mahomet*. Partituras instrumentales conservadas en las libretas de repertorio en el Archivo de la CMPA con la signatura 1/G-1/5003.

Carrascosa, M. (1975). *La Morenica*. Editorial Música Moderna.

Cebrián Ruiz, E. (s/a). *Churumbelerías*. Editorial Música Moderna.

Cipollone Fernández, A. (2017). *Miguel Villar González (Sagunto-1913-Gandía 1996) y su aportación a la música de las fiestas de moros y cristianos*. Universidad de Alicante.

Checa, E. (s/a). *La puerta grande*. Sin datos.

Coloma, R. (1962). *Libro de la fiesta de moros y cristianos de Alcoy*. Ediciones del Instituto Alcoyano de Cultura "Andrés Sempere".

Coloma, R. (1982). *Juan Cantó, artista muy laborioso*. Asociación de San Jorge de Alcoy.

Domene Verdú, J. F. (2001). "El Origen Incierto de La Música Festerá". *Día 4 Que Fuera* 270-75.

Domene Verdú, J. F. (2015). *Las Fiestas de Moros y Cristianos*. Alicante, España: Universidad de Alicante.

Espada, Rocío (1997). *La Danza Española: Su Aprendizaje y Conservación*. Madrid, España: Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L.

Espí Valdés, A. (1982a). *Nostra Festa*. Asociación de San Jorge de Alcoy.

Espí Valdés, A. (1982b). *1882-1982. Primer centenario de la música festerá alcoyana*. Asociación de San Jorge de Alcoy.

Fernández de Latorre, Ricardo (2015). *Historia de La Música Militar de España*. Madrid, España: Ministerio de Defensa. Centro de publicaciones.

Ferrando Morales, À. L. (1995). *Metronòmica Festerá. Una aproximación als tempi de la música festerá alcoiana*. *Revista de Fiestas*, 96-97.

Ferrando Morales, À. L. (2003). *Secrets, mentides i cintes de vídeo. Mahomet i el I Centenari de la música festerá alcoiana*. *EINES Revista de Cultura i Ensenyament*. <http://angelluisferrando.com/downloads/secretsmentidesicintesdevideo2003.pdf>

Ferrero Pastor, J. M. (1977). *Imposibles*. Sin datos. Partitura recuperada de <http://mestreferrero.com/catalogo/1/> [última consulta el 24/02/2020]

Ferrero Pastor, J. M. (1987). ¿Juan Cantó Francés o Camilo Pérez Laporta? In *I Centenario de la Música Festerá de Moros y Cristianos 1* (pp. 219-225). UNDEF.

Giner, S. (s/a). *L'entrà de la murta*. Unión Musical Española.

Gregori Galindo, María Dolores (2005). "El diseño de la indumentaria en las fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy." Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.

Gutiérrez Juan, F. J. (2009). *La forma marcha*. Abec editores.

Laporta Hellín, J. (1928). *Un noble mes*. Partitura manuscrita conservada en el archivo de la CMPA con la signatura 1/H-2/1724.

Martínez Pozo, M. Á. (2015). *Moros y Cristianos en el Mediterráneo Español. Antropología, educación, historia y valores*. Gami Editorial.

Picó Pascual, M. Á. (2005). La música escrita para las fiestas de moros y cristianos anterior a la década de los años setenta del siglo XIX. *Revista de Fiestas*, 66, 121. <http://revista.asjordi.org/public/pdf/2005.pdf#page=122>

Ponce Herrero, G. (2017). *Moros y Cristianos, Un Patrimonio Mundial*. Alicante, España: Universidad de Alicante-Unión Nacional de Entidades Festeras de Moros y Cristianos.

Rojas Navarro, A. (1987). El problema de la denominación en la Música Festerá. In *I Centenario de la Música Festerá de Moros y Cristianos* (pp. 199-204). UNDEF.

Valls Satorres (2019). *Mahomet*. *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy*. Disponible en: <http://revista.asjordi.org/>

Valor Calatayud, E. (1982). *Aportación alcoyana para una historia de la música en la Fiesta de Moros y Cristianos*. Asociación de San Jorge de Alcoy.

Valor Calatayud, E. (1988). *Diccionario Alcoyano de Música y Músicos*. Llorens Libros.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 16. N° 27 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en junio
de 2021, por el **Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del
Zulia. Maracaibo-Venezuela***

**www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve**