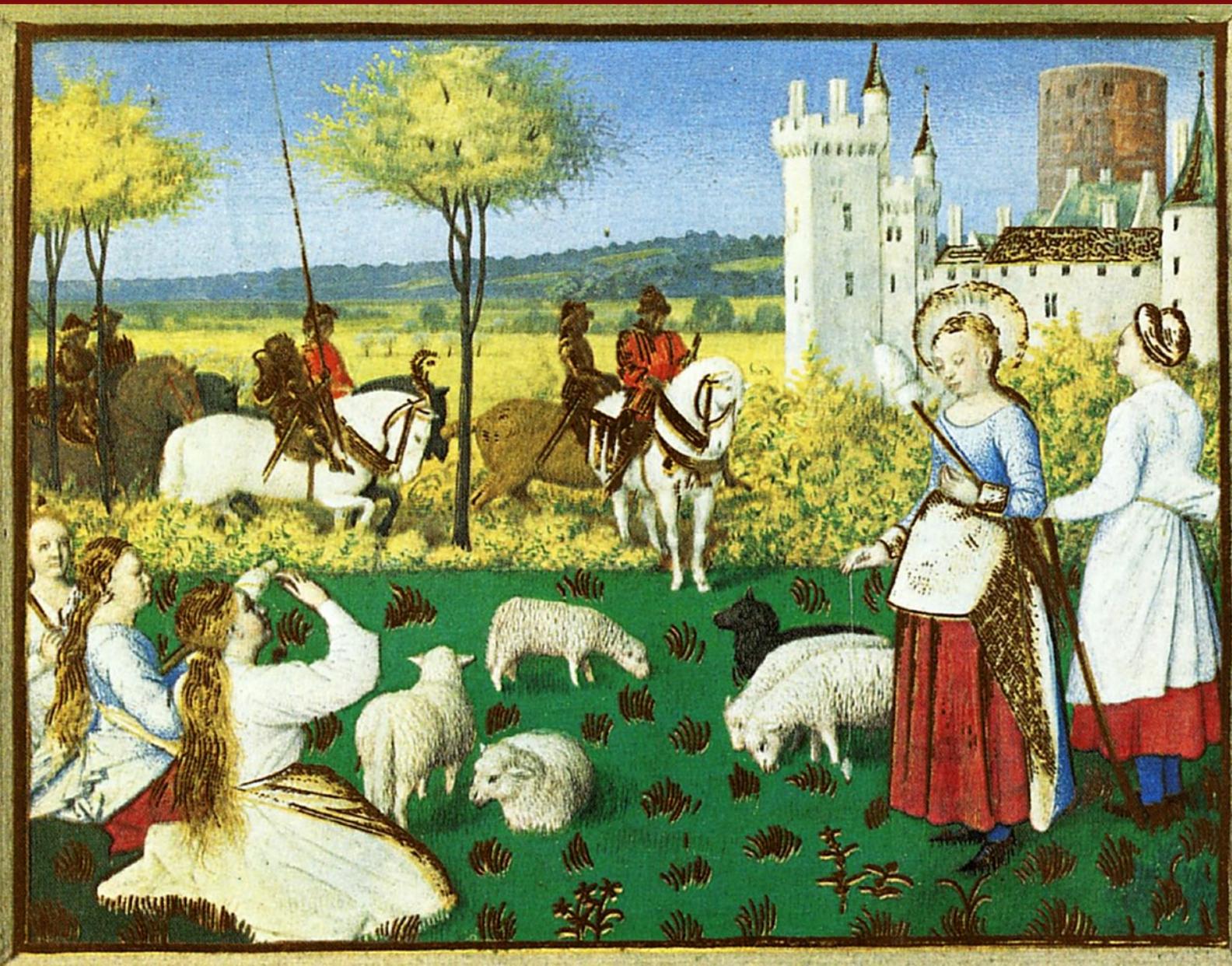
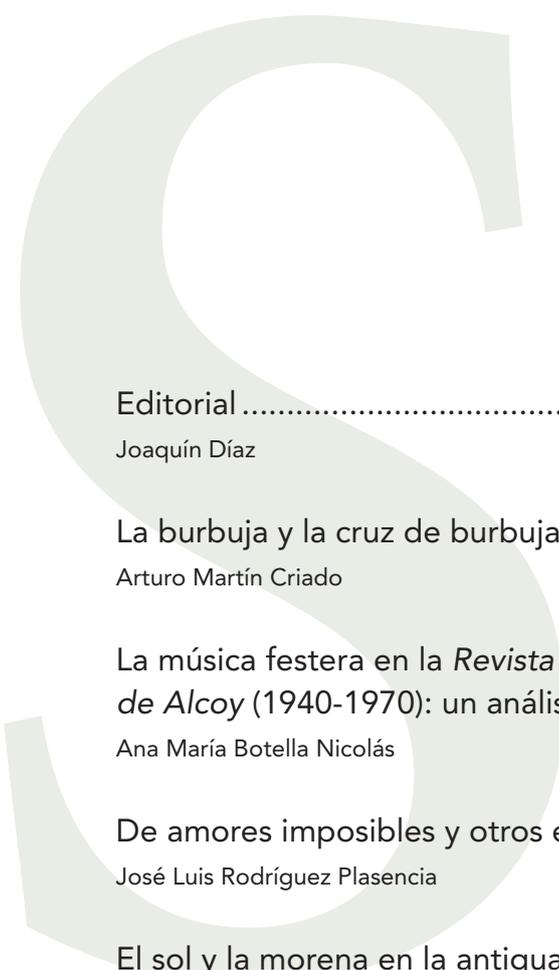


# Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz





Editorial .....	3
Joaquín Díaz	
La burbuja y la cruz de burbujas en el arte popular .....	4
Arturo Martín Criado	
La música festera en la <i>Revista de Fiestas de Moros y Cristianos</i> ..... 25	
de Alcoy (1940-1970): un análisis documental (I)	
Ana María Botella Nicolás	
De amores imposibles y otros encantos .....	47
José Luis Rodríguez Plasencia	
El sol y la morena en la antigua lírica tradicional hispánica .....	62
Eduardo Pérez Díaz	

# SUMARIO

Revista de Folklore número 400 – Junio de 2015

Portada: *Santa Margarita*. Libro de Oraciones de Stephan Lochner, 1451

Dirige la *Revista de Folklore*: Joaquín Díaz

Edición digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

Corrección de textos: Rosa Iglesias

Fundación Joaquín Díaz - <http://www.funjdiaz.net/folklore/>

ISSN: 0211-1810

Cuando apareció el número 0 de la Revista de Folklore, en el mes de diciembre de 1980, los responsables de la Caja de Ahorros Popular —por entonces patrocinadores de su edición— preguntaron con curiosidad y cierta inquietud si habría material para el número 1. Llegados al número 400 de la publicación, podría afirmarse con rotundidad que sí, que ha habido originales suficientes, mes a mes, durante todos estos años, y que aún quedan por llegar, sin duda, innumerables colaboraciones que enriquecerán la Revista y aportarán luz sobre muchos temas de ese campo tan diverso como apasionante que es el folklore. Durante este tiempo —nada menos que 35 años—, casi 700 colaboradores han escrito más de 2500 artículos que se han publicado en cerca de 15000 páginas habitualmente ilustradas con grabados y fotografías alusivos a los correspondientes temas. En la actualidad, e incorporado ya el color en la edición digital, más de un millón de visitas anuales procedentes de 130 países avalan el interés por la Revista en el ámbito hispánico y certifican no solo la facilidad para el acceso y consulta gracias a una página web rápida y ordenada, sino el sentido práctico de una publicación que se ha convertido, con el tiempo, en referencia de uso obligado para aficionados e investigadores.

Quisiéramos agradecer a quienes durante toda esta etapa han apoyado la edición con sus aportaciones (primero la Caja de Ahorros Popular de Valladolid, después Caja España y, finalmente, Caja España-Caja Duero) y a quienes han contribuido con la lectura de los textos y sus oportunas opiniones a mejorar la publicación en todos los aspectos.

Confiamos en que los próximos años traerán la posibilidad de continuar en esa línea, convirtiendo la Revista en un excelente medio de difusión e intercambio de conocimientos y pareceres sobre las disciplinas que abarca su temario.

# EDITORIAL

# LA BURBUJA Y LA CRUZ DE BURBUJAS EN EL ARTE POPULAR

Arturo Martín Criado\*

\* Autor de texto, fotografías y dibujos.

## Resumen

**E**n un trabajo anterior, «Imágenes de la esvástica en el arte popular», veíamos cómo la esvástica curva sufrió muchas variaciones al incorporar motivos falciformes y espirales. Ahora vamos a ver cómo también asimiló la burbuja, figura de origen muy antiguo que se convirtió en motivo decorativo de primer orden en el gótico tardío. El arte popular asimiló las posibilidades ornamentales, tanto empleada como motivo independiente, como componente de distintos tipos de vórtice, entre ellos la esvástica conocida como cruz de burbujas.

## Palabras clave

Esvástica curva, burbuja, cruz de burbujas, Castilla y León.

## Abstract

In a previous work, «Imágenes de la esvástica en el arte popular» (Images of the swastika in the folk art), we saw how the curved swastika it suffered many variations on having incorporated sickle-shaped and spirals patterns. Now we are going to see how also it assimilated the bubble, figure of very ancient origin that turned into decorative motif of the first order into the late Gothic. The folk art assimilated the ornamental possibilities, so much used as independent motif, as component of different types of vortex, between them the swastika known as comma cross.

## Keywords

Curved swastika, burble, comma cross, Castilla y León.

En un artículo anteriormente publicado en esta misma *Revista de Folklore*, titulado «Imágenes de la esvástica en el arte popular», aseguraba que hay otro tipo de esvástica de tipo curvo, además de los vistos allí, que ha tenido cierto auge a partir del siglo XVIII y que se formó como una variación de los muchos vórtices construidos con burbujas. La *cruz de burbujas* o *cruz de gotas* es conocida también como *cruz ovifila*, nombre que se le dio por creer que aparecía en casas y tumbas de pastores de ganado ovino y se usó sobre todo en el País Vasco<sup>1</sup>, antes de que a lo largo del siglo XX se popularizara, sobre todo con función ideológica nacionalista, el término *lauburu* (cuyo significado es «cuatro cabezas») con el que hoy se designa en ambientes de ese tipo<sup>2</sup>. En Galicia y Asturias se emplea mucho

1 Julio Caro Baroja, *La casa navarra II*. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1982. Al reseñar una de Zubieta, comenta: «Una cruz ovifila de las que hoy sirven de símbolo ideológico» y, unas líneas más abajo, concluye: «Sea el que sea el origen del signo, parece evidente que en fachadas de casas, arcas y sepulturas, tiene un fin protector», p. 208.

2 S. de Pablo, «El *lauburu*. Política, cultura e identidad nacional en torno a un símbolo del País Vasco». *Memoria y Civilización* (M & C), 12, 2009, pp.109-153.

*tetrasquel*, que de la arqueología y la historia parece haberse popularizado por la moda del celtismo. En Francia se utiliza la denominación *croix à virgules* (cruz de vírgulas<sup>3</sup>), por ser cada uno de sus cuatro brazos como una vírgula o coma trazada al viejo estilo de las plumas de tinta; en inglés he visto en alguna ocasión la expresión *comma cross*. Para muchos estudiosos del arte en general, y también etnógrafos, cada uno de estos brazos es una *gota* o *burbuja*, imagen que aparece profusamente en el arte gótico flamígero y en el mudéjar, individualizada o formando vórtices de diferentes tipos, si bien podemos encontrar antecedentes remotos en el arte antiguo. No es extraño que los canteros, albañiles y carpinteros de los siglos xv y xvi incluyeran la burbuja en su repertorio de diseños de compás.

Sobre el origen de esta cruz, se puede decir con bastante seguridad que las más antiguas conocidas son de finales del siglo xvii<sup>4</sup> y del xviii<sup>5</sup>, por lo que es plausible pensar que nace en esa época como una labor de compás creada por canteros, albañiles y carpinteros a partir de la burbuja gótica y de las muchas variantes de vórtices que se dieron en las tracerías del gótico flamígero de los siglos xv y xvi, en los que sí se nota, a veces, la influencia de motivos antiguos, como la cruz gamada de brazos curvos o los discos radiados, tanto rectos como curvos. Es, pues, una variante de la cruz gamada de brazos curvos, construida en este caso con cuatro burbujas.

## La burbuja<sup>6</sup>

La burbuja aparece ya en algunas cerámicas de la cultura neolítica de Cucuteni-Trypillia, que se desarrolló en Rumanía, Ucrania, Polonia y algunos otros países del sureste de Europa, caracterizada, como hemos visto, por sus motivos ornamentales curvilíneos, espirales, círculos, etc., entre los cuales aparecen figuras piriformes, antecedentes claros de la burbuja o gota (fig. 1). Lo mismo encontramos en ciertas obras de orfebrería del primer estilo céltico, de los siglos v-iv a. C., como el disco de bronce y oro de Auvers-Sur-Oise (fig. 2), que presenta una decoración elaborada a partir de motivos naturalistas mediterráneos, como la palmeta y el loto, sometidos a un proceso de estilización, interpretados de una nueva y original manera típica del arte celta<sup>7</sup>. Tanto en cerámicas neolíticas de las citadas culturas como en esta obra celta, se aprecian burbujas de diferentes diseños, rectas, curvadas e, incluso, con-

3 Philippe Veyrin, «La croix à virgules dite *croix basque*». *Bulletin du Musée Basque*, 11, 1936, pp. 321-368.

4 Julio Caro Baroja, *op. cit.*, pp. 382-383, reseña una inscripción con dos cruces de este tipo de 1681.

5 Philippe Veyrin, «Le svastika courbé et autres motifs virguloïdes dans l'art populaire basque». *VIIème Congrès d'Études Basques*, 1948, pp. 883-891. Véase p. 884.

6 *Burbuja, gota y vejiga de pez* son los nombre más empleados en los estudios de arte; el último parece haber sustituido en los tratados sobre el gótico tardío a *llama* o *flamma*, de donde procede la denominación 'gótico flamígero'. En los trabajos sobre artes populares, por ejemplo sobre los esgrafiados, predominan los dos primeros nombres: R. Ruiz Alonso, *El esgrafiado. Un revestimiento mural en la provincia de Segovia*. Segovia: Caja Segovia, 1998, pp. 278-283. M. A. Gilsanz Mayor y M. F. Martínez Serrano, «Grupos de simetría en el esgrafiado segoviano», en I Jornada Nacional de Investigación en Edificación, 2007, pp. 7 y 9. <http://oa.upm.es/4704/1/P10.pdf> [consulta: 23/01/2015]. F. Vega Ballesteros y S. Aguirre Sierra, *El esgrafiado en la comarca de la Carballeda*, p. 34. [http://issuu.com/silviaaguirresierra/docs/el\\_esgraf\\_en\\_la\\_carballeda](http://issuu.com/silviaaguirresierra/docs/el_esgraf_en_la_carballeda) [consulta: 23/01/2015].

7 Paul M. Duval, «L'art des Celtes et la Gaule». *Travaux sur la Gaule (1946-1986)*. Rome : École Française de Rome, 1989, pp. 505-533. [http://www.persee.fr/web/ouvrages/home/prescript/article/efr\\_0000-0000\\_1989\\_ant\\_116\\_1\\_3688](http://www.persee.fr/web/ouvrages/home/prescript/article/efr_0000-0000_1989_ant_116_1_3688). [consulta: 16/12/2014]. El mismo autor lleva a cabo un estudio pormenorizado de los motivos representados en el disco de Auvers-sur-Oise en «Deux éléments fondamentaux du Premier style celtique», *Travaux sur la Gaule (1946-1986)*. Rome : École Française de Rome, 1989, pp. 561-574. [http://www.persee.fr/web/ouvrages/home/prescript/article/efr\\_0000-0000\\_1989\\_ant\\_116\\_1\\_3692](http://www.persee.fr/web/ouvrages/home/prescript/article/efr_0000-0000_1989_ant_116_1_3692) [consulta: 16/12/2014].

trapuestras, resultando una imagen cercana al *tajjitu* oriental, del que trataré más adelante. La burbuja es un ejemplo de asimetría armónica, «simetría dinámica» la denomina Gombrich<sup>8</sup>, que da lugar a un tipo de diseño muy original. A partir del siglo XVIII se puso de moda en tejidos, donde se la conoce como *patrón Cachemira*, por los famosos chales de Cachemira importados de este lugar de la India, o *patrón Paisley*, por la ciudad escocesa donde se fabricaban telas con imitaciones de este diseño.

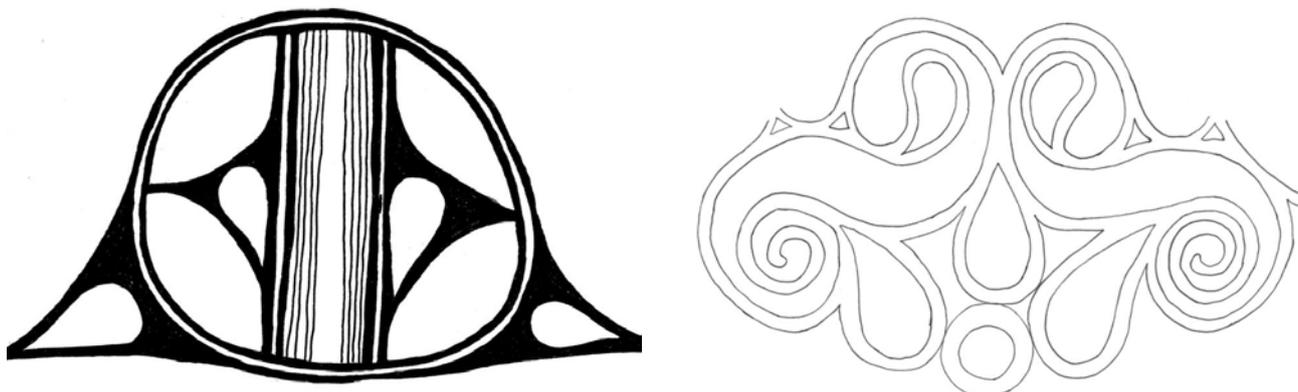


Fig. 1. Detalle de una vasija de la cultura Cucuteni-Trypilla<sup>9</sup>

Fig. 2. Detalle del disco de oro y plata celta de Auvers-Sur-Oise, con diseño de burbujas<sup>10</sup>

El arte gótico, sobre todo el gótico tardío o flamígero, hizo un uso frecuente de la burbuja, que a veces aparece aplastada en forma de llama o vejiga de pez (*vesica piscis*), en las tracerías de ventanas, muros y muebles como las sillas de coro. A menudo, el interior de cada burbuja está dividido en una cabezuela redonda y una gota menor, y suelen unirse varias para formar distintos tipos de vórtices que veremos más adelante. En el esgrafiado popular, además de seguir esos modelos del gótico, aparece en composiciones más o menos ordenadas, casi siempre trazadas a mano alzada, es decir, sin plantilla, sobre el revoco fresco. Los muros de la iglesia de San Juan de Aguilafuente (Segovia), por ejemplo, están totalmente cubiertos de burbujas en un esgrafiado elaborado con un solo tendido de mortero sobre la piedra, que queda a la vista parcialmente (fig. 3). En otros casos, las burbujas se disponen en un cierto orden, en el que se percibe algún tipo de simetría y el clásico *horror vacui* que caracteriza a estos esgrafiados (fig. 4).

8 E. H. Gombrich, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Debate, 2004, pp. 139-140.

9 [http://wikimedia.org/wiki/File:02013\\_Der\\_\"bemalten\\_Keramik\"\\_vom\\_Trypilla\\_Typus\\_am\\_Anfang\\_des\\_30.Jhs.v.\\_Chr.\\_beim\\_Dorfe\\_Biltsche-Solote,\\_B6.JPG](http://wikimedia.org/wiki/File:02013_Der_\) [consulta: 15/01/2015].

10 Paul M. Duval, «Deux éléments fondamentaux du Premier style celtique...», pp. 562 y 564.

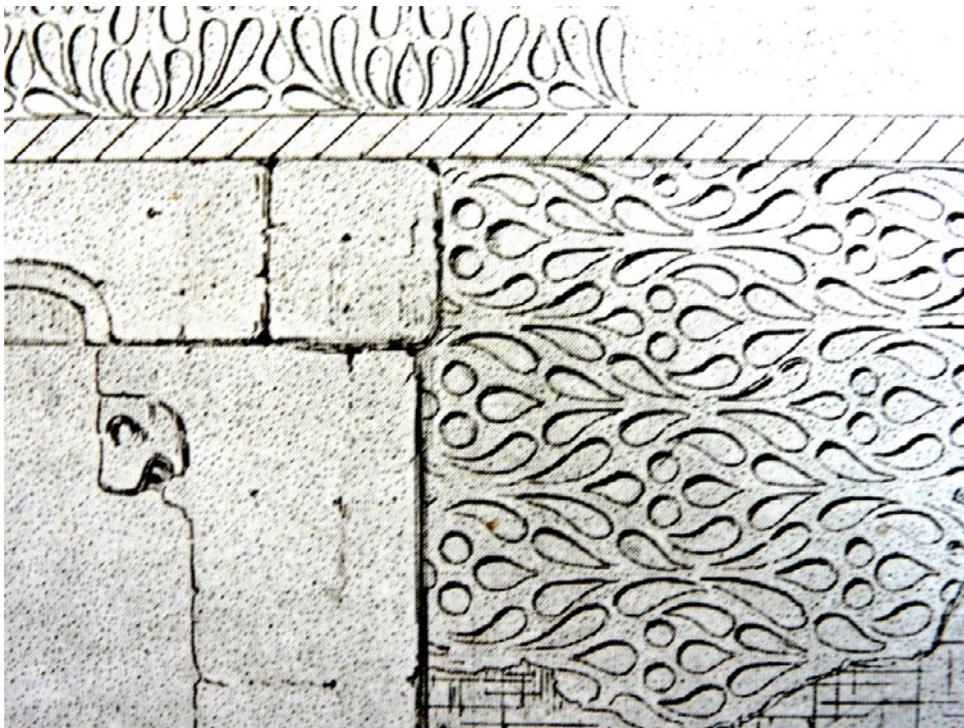


Fig. 3. Muro esgrafiado con el motivo de la burbuja en la iglesia de San Juan de Aguilafuente

Fig. 4. Esgrafiado de la casa Reoyo, Segovia, según la dibujó J. M. Avrial y Flores<sup>11</sup> en el siglo XIX

En algunos pueblos de las comarcas zamoranas de Sanabria<sup>12</sup> y Carballeda<sup>13</sup>, también abundan los esgrafiados populares y, entre los muchos motivos ornamentales que se ven en ellos, encontramos la burbuja. Suele emplearse en parejas contrapuestas que forman hilera en un tipo de bandas que rodean los huecos de puertas y ventanas o delimitan los espacios de la fachada (fig. 5). También he visto la burbuja en alguno de los maltrechos esgrafiados que todavía quedan en pueblos de los Arribes del Duero, como el de una vieja casa de Villarino de los Aires, Salamanca (fig. 6), y en alguna obra de piedra, como la repisa de un balcón de Pardilla, Burgos (fig. 7). Por otra parte, la burbuja es un motivo decorativo que ha dado juego en otro tipo de labores, y ocasionalmente lo podemos encontrar en muebles, como la alacena zamorana del Museo Etnográfico de Castilla y León o en bordados como este palentino (fig. 8) donde alterna con guirnaldas, flores y hojas.

11 *Segovia pintoresca y el Alcázar de Segovia*. Segovia: Instituto Diego de Colmenares, 1953, lámina 79 A.

12 J. M. Báez Mezquita, *Arquitectura popular de Sanabria: asentamientos, morfologías y tipologías rurales*. Zamora: Diputación Provincial y Caja España, 1994, pp. 173-174.

13 F. Vega Ballesteros y S. Aguirre Sierra, *op. cit.*



Fig. 5. Casa de Rábano de Sanabria (Zamora)



Fig. 6. Esgrafiado en una casa de Villarino de los Aires (Salamanca)



Fig. 7. Repisa de balcón de Pardilla (Burgos) con burbujas enfrentadas



Fig. 8. Bordado palentino

## Vórtices de burbujas

El vórtice más sencillo es el formado por dos burbujas contrapuestas dentro de un círculo, que coincide con el signo oriental del *yin* y el *yang*, conocido como *taijitu*. Su estructura geométrica es bastante sencilla. Está formado por dos círculos situados en la misma línea de diámetro, cuyo radio es la mitad del del círculo que los contiene, de los cuales solamente se elige una mitad, que se complementa con la mitad contraria del otro (fig. 9). El *taiji* es un concepto cosmogónico chino, el principio generador de todas las cosas, del que proceden el *yang* y el *yin*, que es representado por el signo del *taijitu*. Según un mito chino, el *yang* es la claridad de la que se formó el cielo, mientras que el *yin* es la

oscuridad de la que se formó la tierra<sup>14</sup>. El *yin* es representado por la parte negra, como corresponde a la noche, la oscuridad, la luna, el agua, lo femenino; el *yang* por la parte blanca, el día, la luz, el sol, el fuego, lo masculino. En el *yin* hay un punto blanco y en el *yang* uno negro, que representan los contrarios complementarios.

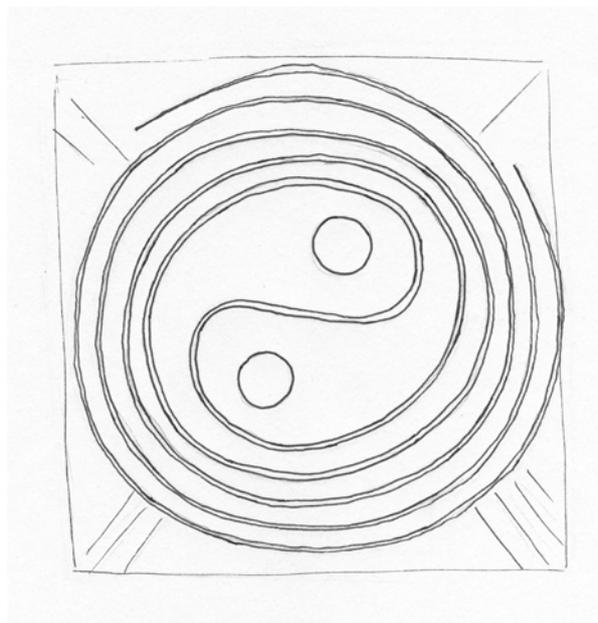
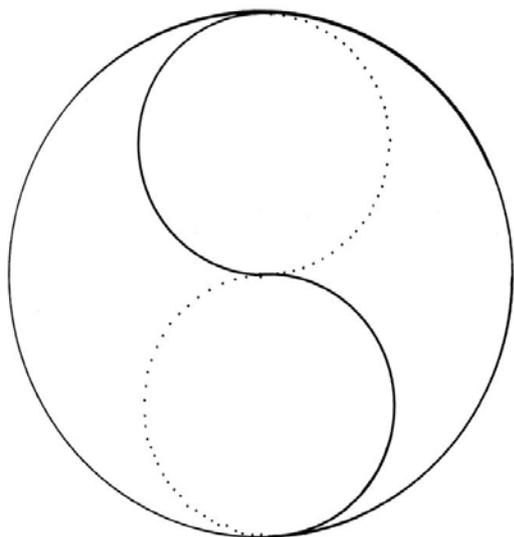


Fig. 9. Estructura geométrica de vórtice de dos burbujas, el *taijitu* o signo del *yin* y *yang*

Fig. 10. Imagen de burbujas contrapuestas, que forman el *taijitu* o signo del *yin* y *yang*, perteneciente a una terracota de la cultura neolítica Cucuteni-Trypillia de Ucrania<sup>15</sup>

Sin embargo, esta imagen aparece por primera vez en Europa, que sepamos, en cerámicas de la cultura Cucuteni-Trypillia, de varios milenios a. C. Suele encontrarse en composiciones a base de espirales como, por ejemplo, en un modelo de casa en miniatura de terracota en la que es el resultado de una espiral doble, cuyas dos circunvoluciones se ensanchan en el centro, en posición enfrentada y con un pequeño círculo en cada una (fig. 10). Ucrania quiso recalcar este origen convirtiendo el *taijitu* en motivo repetido por toda la fachada de su pabellón en la Expo 2010 celebrada en Shanghai. En la *Notitia Dignitatum*, obra del siglo V que recoge la organización administrativa del Imperio romano, aparecen dibujos de dos emblemas de unidades del ejército romano que son, quizá, la imagen más antigua del *taijitu* tal como lo conocemos hoy<sup>16</sup>. Estas imágenes son anteriores a las chinas más antiguas, pero solo las conocemos por copias del siglo XV, si bien los expertos creen que estas copias

14 G. García-Noblejas, *Mitología de la China antigua*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, pp. 134-137. Según el autor, «el concepto de Yin y Yang, es decir, de la dualidad esencial de toda realidad», es uno de los tres conceptos fundamentales de la ciencia china, p. 138. En Corea se conoce como *taegeuk* y aparece en su bandera nacional.

15 *Enciclopedia de la Civilización Trypillia*, I, p. 326. [http://www.trypillia.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=11&Itemid=17](http://www.trypillia.com/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=17) [consulta: 20/11/2014].

16 L. Ueda-Sarson's, *Ancient Military History Site*. Varias versiones, según los manuscritos, del emblema de las unidades *Armigeri defensores seniores* y *Mauri osismiaci* pueden verse en las páginas: <http://www.ne.jp/asahi/luke/ueda-sarson/Armigeri.html> y <http://www.ne.jp/asahi/luke/ueda-sarson/NDmauriOsismiaci.html>, respectivamente [consulta: 21/01/2015].

reproducen no solo el texto, sino también las figuras del manuscrito original<sup>17</sup>. En todo caso, una imagen semejante a la del *taijitu* aparece en abundancia en el arte gótico europeo del siglo xv, el gótico flamígero o tardío, y, en España, también en el mudéjar. En ambos casos, la burbuja suele llevar en su interior otra menor con una cabecilla. Así la vemos en tracerías de la parte superior de ventanales, como algunos de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero (fig. 11) en claves de bóvedas, como la de la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor, provincia de Segovia (fig. 12), o en azulejos del castillo, segoviano también, de Coca (fig. 13).



Fig. 11. Ventanal del ábside de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero, siglo xv

Fig. 12. Clave de bóveda de la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor (Segovia), siglo xv

Fig. 13. Azulejo del castillo de Coca

Este motivo parece haber sido utilizado con los mismos fines ornamentales en obras posteriores, como vemos en una ventana de la ermita de Santa Isabel de Villamor, en Medina de Pomar (Burgos), donde se aprecia en varios círculos junto a rombos en dos grandes sillares reaprovechados de alguna ruina en el siglo xix. Sin embargo, no se ve mucho en obras de tipo tradicional. Un buen ejemplo es un collar de ganado procedente del valle de Arán que se conserva en el Museo Etnológico de Barcelona (fig. 14), que ya fue publicado por R. Violant y Simorra<sup>18</sup>.

17 Laura Fernández Fernández, «La palabra como imagen del poder: la cultura escrita y su dimensión simbólica en la construcción del lenguaje visual de la *Notitia Dignitatum*», *Codex Aquilarensis*, 11, 2011, pp. 291-304, comenta: «Como ya he mencionado, teniendo lugar algunos de los hechos relatados en el siglo v, es lógico pensar que la definición iconográfica de la *Notitia* no se llevará a cabo hasta al menos dicho momento, encontrando múltiples puntos en común con los ejemplares iluminados que nos han llegado de esa época. Algunos detalles coincidentes... así como multitud de objetos que han sido identificados a través de la arqueología, avalan la hipótesis de que la *Notitia Dignitatum* fuera ya ilustrada en este momento», p. 295.

18 *El arte popular español a través del Museo de Industrias y Artes Populares*. Barcelona: Aymá, 1953, lámina VI.



Fig. 14. Collar de ganado del Pirineo catalán. Museo Etnológico de Barcelona

Si trazamos dentro del círculo mayor tres círculos menores, cuyo diámetro sea el radio del mayor y cuyos centros formen un triángulo equilátero, y elegimos la mitad de cada uno de ellos según la dirección del giro (fig. 15), tendremos un vórtice de tres burbujas, también centrípeto, como el anterior, y bastante usado en tracerías góticas (fig. 16). Estos vórtices a veces han sido vistos al revés, esto es, focalizando las líneas de separación de las burbujas, que en este último caso destacan bastante, por lo que se han interpretado como vórtices centrífugos, como si fuera un trisquel.

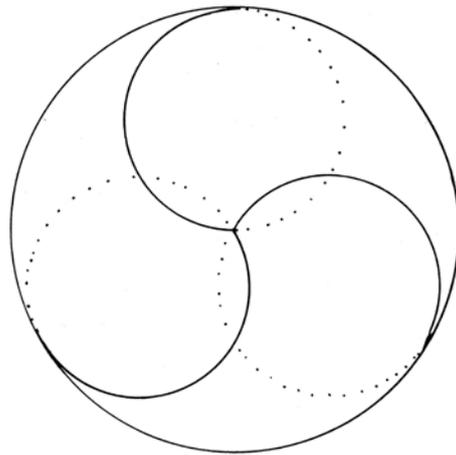


Fig. 15. Estructura geométrica de un vórtice de tres burbujas



Fig. 16. Detalle de un respaldo de la sillería de la catedral de Segovia

En obras mudéjares y populares se usan a veces las tres burbujas como motivo decorativo. Aparecen flotando en un espacio cuadrangular, como se ve en la fachada de la iglesia del San Nicolás, de Segovia (fig. 17), o en un espacio circular, como, por ejemplo, en algunas obras mudéjares toledanas (fig. 18). Suelen tener una forma un poco desmañada, incluso en ocasiones no siguen todas las burbujas la misma dirección.

En Japón, sobre todo en templos budistas y santuarios sintoístas, pero también en telas y utensilios, se emplea con mucha frecuencia el signo conocido como *tomoe*, que es un vórtice formado por tres burbujas que giran de cabeza hacia la derecha, dejando un espacio en negativo en forma de trisquel que gira en dirección contraria (fig. 19). Hay variantes de una, dos y más burbujas, pero son

raras. La burbuja tiene una forma que se adapta mejor a la denominación de vírgula o coma. No se sabe de dónde procede esta imagen ni lo que representa, si bien hay varias teorías. Algunos creen que la burbuja o coma procede de la *magatama*, la famosa joya sagrada del sintoísmo, de cerámica o de jade, con forma de alubia alargada, que aparece en collares y objetos religiosos antiguos. A veces se relaciona con una variante del *taegeuk* coreano de tres burbujas.



Fig. 17. Fachada de la iglesia de San Nicolás de Segovia

Fig. 18. Patio toledano con las tres burbujas pintadas en las tabiquillas que hay entre los canes

Fig. 19. Tomoe del santuario Hanazono jinja de Shinjuku, en Tokio

Si bien los vórtices de dos y tres burbujas se emplean con relativa frecuencia, tienen poca importancia si los comparamos con los de cuatro burbujas, tanto cuantitativa como cualitativamente. En primer lugar, trataré de los vórtices de cuatro burbujas centrípetos, con algunas variantes, y, en segundo lugar, de aquellos que tienen carácter centrífugo, también con variantes, una de las cuales es la cruz de burbujas. La estructura geométrica del vórtice centrípeto de cuatro burbujas se basa en que el círculo mayor se divide en cuatro círculos menores como en el de tres, pero con sus centros en cruz (fig. 20). Este motivo lo vemos, por ejemplo, en un medallón de la parte superior de uno de los respaldos de la sillería de la catedral de Segovia (fig. 21), en el que las líneas que separan las burbujas están talladas en resalte, a modo de nervios que giran hacia el exterior, como una esvástica curva falciforme<sup>19</sup>. Parecida es una pintura mural del castillo de Coca en que, encerrado por un gran cordón, aparece este tipo de vórtice con sus cuatro partes en blanco y negro, opuestas dos a dos, y con los puntos complementarios similares a los del *taijitu* (fig. 22).

19 Sobre la esvástica curva falciforme, véase mi artículo citado al comienzo.

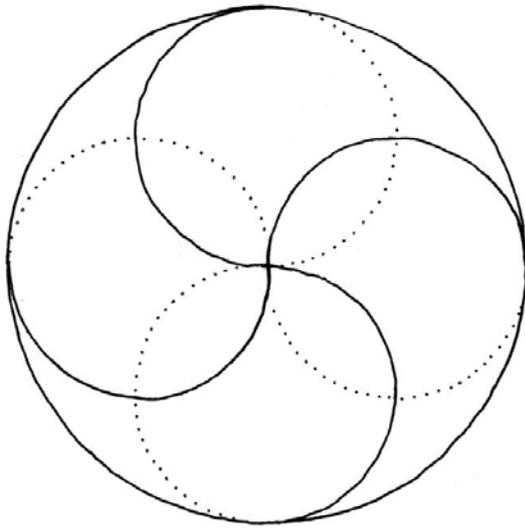


Fig. 20. Estructura geométrica de un vórtice con cuatro burbujas  
Fig. 21. Respaldo de una silla del coro de la catedral de Segovia



Fig. 22. Pintura en blanco y negro en el castillo de Coca (Segovia)

Este vórtice se aprecia con frecuencia en tracerías góticas. En el claustro del antiguo convento de las Comendadoras de Santa Cruz de la calle de Santiago de Valladolid<sup>20</sup>, obra de la tercera década

20 J. J. Martín González y F. J. de la Plaza Santiago, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*. Tomo XIV, 2.ª parte. *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios)*. Valladolid: Diputación Provincial, 1987, p. 324.

del siglo XVI considerada arcaizante, entre otros tipos de vórtices encontramos este, si bien en el centro presenta un cuadrado de lados curvos, lo que permite que la cabeza de cada burbuja sea semicircular. En cada círculo vemos cuatro burbujas que giran hacia el interior con movimiento dextrógiro, mientras que las líneas de separación, resaltadas, forman una esvástica levógira que gira hacia el exterior (fig. 23), como es propio de las esvásticas. Algo similar se ve en el óculo que hay en el muro oriental de la iglesia de Laguna de Duero. Además de en tracerías de piedra, aparece este vórtice en obras de madera, en estructuras mudéjares de techos, como el de la fig. 24, resto de uno que se exhibe en el museo catedralicio de Salamanca.



Fig. 23. Tracería del claustro de las Comendadoras de Santa Cruz de Valladolid

Fig. 24. Detalle de artesanado mudéjar, del Museo Catedralicio de Salamanca

Tan usado o más que el tipo anterior es otro vórtice de cuatro burbujas pero de tipo centrífugo, en el que las burbujas giran hacia el exterior, partiendo del punto central del círculo mayor, como hace la cruz de burbujas, que veremos al final, o partiendo de un pequeño círculo central (fig. 25). Así lo vemos en varios diseños del citado claustro de las Comendadoras de Santa Cruz, donde aparecen vórtices formados por cuatro burbujas con cabecilla, al estilo gótico, que se adaptan a un marco circular o cuadrado (figs. 26 y 27). En ambos casos, los vórtices dextrógiros y levógiros se suelen colocar en parejas contrapuestas.

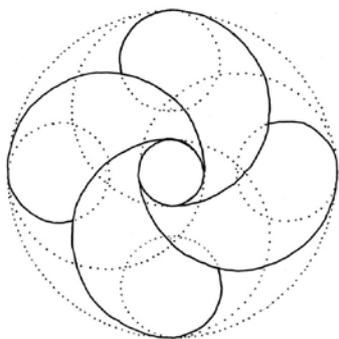


Fig. 25. Estructura geométrica de un vórtice levógiro con círculo central

Fig. 26. Vórtices dentro de un círculo del claustro de las Comendadoras de Santa Cruz (Valladolid)

Fig. 27. Vórtices dentro de un cuadrado oblicuo del mismo claustro de la figura anterior

Este diseño de las cuatro burbujas que giran alrededor de un pequeño círculo se hizo muy popular en los esgrafiados segovianos, donde se interpretó de diferentes maneras. En algún caso, como en la fachada del palacio del conde de Alpuente, cada vórtice se mantiene dentro de su círculo, y las burbujas son muy aplastadas, con forma de pez. En otros, como la torre Arias Dávila de mediados del siglo xv (fig. 28), las burbujas son también pisciformes, pero han desaparecido los círculos y los vórtices se unen formando bandas continuas en que se alternan dextrógiros y levógiros. Esto es lo más generalizado, si bien en muchos esgrafiados las burbujas son de tipo gótico, con su cabecilla característica (fig. 29).



Fig. 28. Detalle del esgrafiado de la torre de Arias Dávila, de mediados del siglo xv

Fig. 29. Detalle del esgrafiado de una casa de la plaza de San Esteban, en Segovia

Estos diseños se perpetuaron también entre los carpinteros, una de cuyas especialidades más importantes era la construcción, por lo que motivos que quizá comenzaron o se hicieron frecuentes entre canteros y albañiles después aparecen en obras de carpintería de la casa, como las puertas y ventanas, de donde a su vez llegaron a muebles y otras artesanías. Un buen ejemplo de esto es la puerta de una casa de Ávila muy sencilla, de planta y piso, construida seguramente en el siglo xix. Toda ella está bordeada de entrelazos rectilíneos de gusto mudéjar y el espacio interior está dividido en cuatro entrepaños (fig. 30). En los dos inferiores, lleva relieves de círculos radiados de seis radios curvos. En los

superiores, en el de la parte izquierda tiene un vórtice de cuatro burbujas semejante a los que estamos viendo, y en el de la derecha hay una réplica fiel de un diseño del púlpito metálico del siglo xv de la catedral de Ávila<sup>21</sup>. De finales del siglo xix o comienzos del xx parece una puerta de dos hojas de una casa de Villafranca del Bierzo (León), en cuya parte superior tiene este diseño en madera calada, con una especie de pequeño rosetón central en cruz y las cuatro burbujas giratorias con cabecilla (fig. 31). En el castillo de Coca (Segovia), se conserva una alacena antigua en cuya puerta inferior hay tallado un vórtice similar pero con cinco burbujas (fig. 32).



Fig. 30. Hoja inferior de la puerta de una casa de Ávila, dividida en cuatro paneles, decorados con círculos radiantes los dos inferiores. Los superiores presentan: vórtice de cuatro burbujas (el de la izquierda), y de tres burbujas dobles y alargadas, el de la derecha, que sigue un diseño del púlpito gótico de la catedral de Ávila

21 Una fotografía detallada de este púlpito puede verse en *Historia del arte de Casilla y León*. Tomo III. *Arte gótico*. Valladolid: Ámbito, 1995, p. 445.



Fig. 31. Parte superior de la puerta de una casa de Villafranca del Bierzo (León) con el diseño calado del mismo tipo de vórtice

Fig. 32. Parte inferior de una alacena del castillo de Coca (Segovia) con vórtice de cinco burbujas

### La cruz de burbujas

La cruz de burbujas o cruz de gotas es, por tanto, el resultado de la evolución de un tipo de vórtices popularizados por las tracerías del gótico flamígero, obras que podemos calificar de fantasías geométricas pues, si bien se basan en un trabajo de compás experto y riguroso, no tienen otro fin que crear imágenes visuales novedosas y llamativas, de poderoso efecto ornamental, que se unen a un repertorio más antiguo, tradicional, de discos radiados y esvásticas curvas muy del gusto popular desde hacía siglos. La tracería gótica, de precisas líneas recortadas sobre el vacío, crea una geometría sinuosa y seriada, de la que el arte popular extrae motivos concretos que, aislados, se emplearán en las artes domésticas, sobre todo. De todos ellos, la cruz de burbujas es uno de los que mayor éxito ha tenido, en especial en ciertas zonas de Francia, donde pudo tener su origen dada su abundancia en la Baja Navarra y en Alsacia, en países vecinos de Centroeuropa y en España. Su elaboración (fig. 33) es muy sencilla con el compás, pues solo consiste en repetir cuatro veces en cruz el diseño del *tajjitu*, resaltando únicamente una de sus burbujas, según el giro que se le quiera dar. Tampoco es muy difícil trazarlo a mano alzada para un maestro habilidoso, como se aprecia en muchas ocasiones.

A pesar de que, como todos los vórtices, se ha querido interpretar como una figura solar, la época tardía en que aparece la cruz de burbujas, ya he dicho antes que no es anterior al siglo XVII, hace que no nos pueda caber duda de que para los canteros, albañiles, alfareros, campesinos y demás fue siempre una cruz<sup>22</sup>. Desde luego, la interpretación solar se puede considerar en el caso de otros tipos de esvásticas y de círculos radiados, sobre todo para tiempos antiguos, ya que en Europa este sentido se iría perdiendo y fueron quedando más como meros motivos decorativos, aunque en Oriente ese simbolismo solar y la función talismánica todavía existen. Por otro lado, está claro que este tipo de cruz, como otra clase cualquiera de cruz, tiene en la cultura cristiana un valor apotropaico, protector.

22 Como siempre he oído llamarla en tierras burgalesas y segovianas: «cruz de gotas», «cruz torcida», «cruz de botines», en que el término botín se refiere a un tipo de bota de llevar el vino con forma de burbuja gótica.

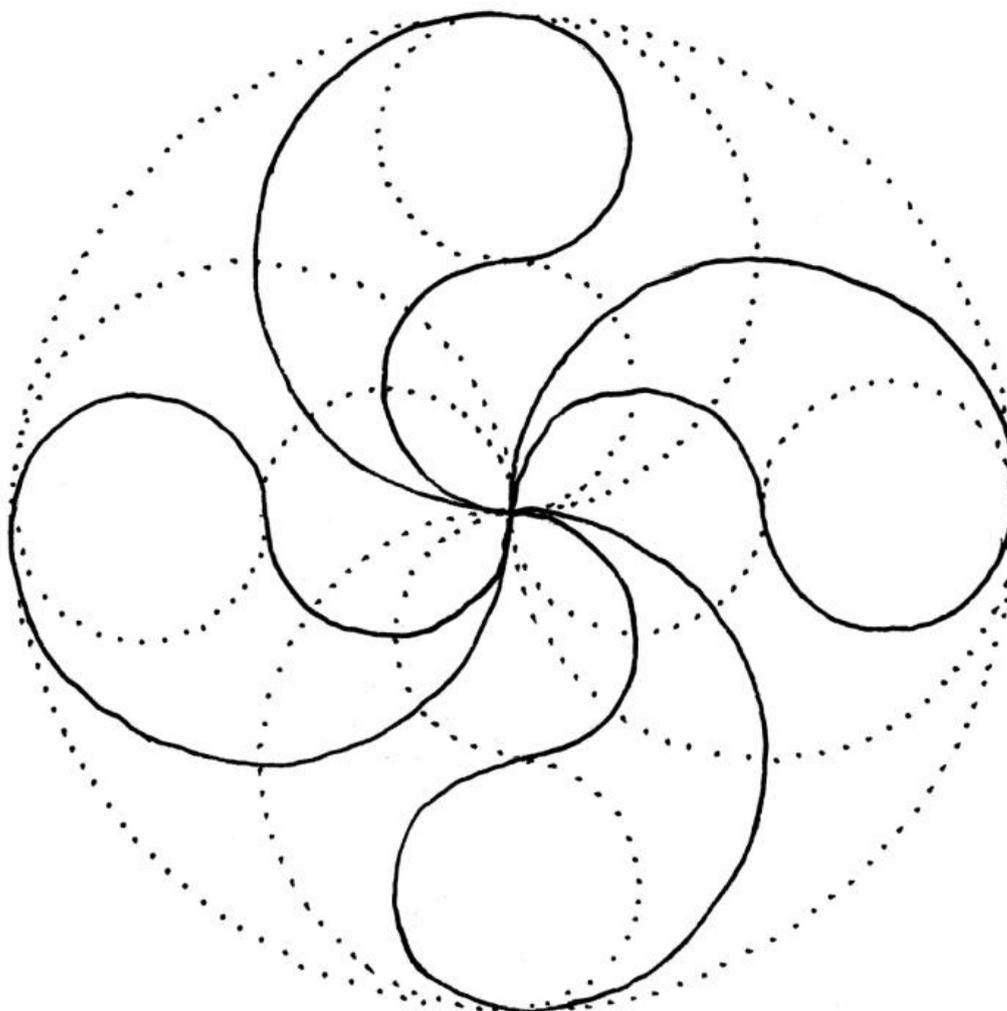


Fig. 33. Estructura geométrica de la cruz de burbujas dextrógira

Fue, por tanto, durante el siglo XVIII, cuando la cruz de burbujas se esculpió abundantemente en las casas, preferentemente en los dinteles de puertas, ventanas y balcones, junto a otras imágenes acostumbradas y a inscripciones. También se ve alguna vez en tumbas<sup>23</sup> y en la carpintería doméstica y muebles (figs. 34 y 35). Como decía antes, este fenómeno fue más abundante en el País Vasco francés, pero también en el lado español, y en algunas regiones francesas occidentales, de los Alpes y del Rin. En los característicos muebles y utensilios de madera tallada de los países alpinos, desde Italia y Francia hasta el Tirol austriaco y Baviera, son protagonistas la hexapétala, los círculos radiados, las retículas de cuadrados y triángulos excavados, etc., es decir, motivos tradicionales muy antiguos y extendidos por toda Europa, desde Noruega a Italia, y desde Rusia a España. La cruz de burbujas aparece alguna vez, pero no abunda.

23 Julio Caro Baroja, *La casa navarra III*. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1982. En el pueblo de Elorz, cita una «cruz ovifila» en una casa y añade: «El valor que se daba a estos signos puede inferirse de que, en la iglesia, una sepultura que es de (17)41, al parecer, también tiene, al pie, dos cruces ovifilas», p. 64 y fotografía en la p. 68.



Fig. 34. Portada de una casa de San Juan de Luz, Baja Navarra, del siglo XVIII.

Fig. 35. Tajo de ordeñar de una pata, procedente del Tirol, del siglo XIX. Museo Etnográfico de Viena

En la península ibérica, se suele considerar que es típica de Navarra y del País Vasco, hasta el punto de que a veces se ha llamado *cruz vasca*. Sin embargo, este tipo de cruz se ha usado en otras regiones hasta el siglo XIX y comienzos del XX. Se halla en casas de provincias vecinas, como en la de Huesca, sobre todo en la zona occidental, si bien aparece alguna en Benasque, en La Rioja, en Castilla y León, que veremos después con más detalle. Parece que no se ha documentado en Cantabria<sup>24</sup>, cosa extraña si tenemos en cuenta que sí que aparece en Asturias y Galicia, si bien en estas últimas se ha utilizado solamente en puertas y paredes de madera de los hórreos de ciertas zonas muy concretas del occidente de Asturias y zonas vecinas de Lugo<sup>25</sup>. Este tipo de difusión discontinua parece ser la tónica de este motivo, a diferencia de otros motivos tradicionales muy antiguos, como la hexapétala o los círculos radiados, que se encuentran por doquier. Y así se ven algunos ejemplos también por el sur, de los que conozco alguno por casualidad, como una extraordinaria puerta interior de un zaguán en una casona dieciochesca de Ronda (fig. 36). Es una puerta de cuarterones con dos hojas, en cada una de las cuales el tercio central lo ocupa una gran estrella de ocho puntas pareadas, que al mismo

24 En el estudio de R. Villegas López, *Motivos decorativos y ornamentales en la arquitectura tradicional de Cantabria*. Santander: Cantabria Tradicional, 2002, no se recoge ninguna cruz de burbujas. Sí que documenta vórtices de tres brazos o trisqueles (p. 33), círculos de múltiples radios curvos (pp. 33-35), que a veces denomina esvásticas, y esvásticas curvas de cuatro brazos en el botón central de grandes rosetones, por ejemplo en p. 87, entre otras.

25 Armando Graña García y Joaquín López Álvarez, «Dos nuevas vías para el estudio del hórreo asturiano: una hipótesis sobre su origen y una clasificación de sus decoraciones», en E. Frankowski, *Hórreos y palafitos en la Península Ibérica*. Madrid: Istmo, pp. 455-509. Este tipo de cruz, que los autores denominan *tetrasquel*, aparece en el «estilo decorativo Allande», que se dio en el occidente de Asturias en los siglos XVIII y XIX; véanse pp. 496-502. Sobre Galicia, José Manuel Vázquez Varela, «El tetrasquel calado de los hórreos de a serra de Ancares y su entorno: reflexiones sobre conceptos analíticos del arte popular», *Semata. Ciencias Sociales y Humanidades*, 14, 2002, pp. 165-173.

tiempo es una cruz, con cuatro cruces de burbujas en las cuatro esquinas, si bien una de ellas ha sido sustituida por una mirilla<sup>26</sup>.



Fig. 36. Ronda (Málaga), puerta del zaguán de una casona de la plaza del beato Diego José de Cádiz

Fig. 37. Detalle de la portada de la casa de Bartolomé de Arriba, en Quintanilla de la Mata (Burgos), con una esvástica flanqueando la cruz central pometeada. La inscripción dice: «Ave María / Bartholo Año 1762 mé de Ar[r]jiva»

En Castilla y León no está tan extendida como otros tipos de cruces y de vórtices, pero se hallan bastantes ejemplos en distintos medios. En primer lugar, encontramos la cruz de burbujas como imagen apotropaica en la portada de algunas casas, sola o en combinación con otros emblemas religiosos. Una muestra importante de su uso ya en el siglo XVIII en la provincia de Burgos es la que aparece en la clave del arco de la puerta de una casa de Quintanilla de la Mata, junto a Lerma (fig. 37). La composición está formada por una cruz de calvario pometeada, a cuya derecha hay una cruz de burbujas dextrógira y una roseta hexapétala a su izquierda. La inscripción dice: «Ave María / Bartholo Año 1762 mé de Ar[r]jiva». En la misma comarca, entre el valle del Arlanza y la Ribera del Duero, aparece en casas de otros pueblos, como Fontioso, Rabé y Quintana del Pidio. En estos casos, está tallada en la clave del arco, ahora rebajado, sin más figuras ni inscripciones, si bien se pueden fechar en el siglo XIX. En las comarcas de Palencia y Valladolid limítrofes con Burgos, el Cerrato y el Valle Esgueva, también hay una abundante arquitectura popular en piedra, a veces alternando con adobe, y entre los trabajos de labra aparece este tipo de cruz. Delante de la iglesia de Valdeolmillos (Palencia) hay una cruz sobre el pretil que rodea el templo y, en la unión de los dos brazos, tiene un gran círculo con la cruz de burbujas labrada (fig. 38). He visto que en otras cruces aparecen círculos parecidos, pero suelen llevar una hexapétala o un círculo radiado. En una casa de Piña de Esgueva (Valladolid), sobre la puerta adintelada, figura la imagen de una custodia, a cuyos flancos giran dos cruces de este tipo encerradas en dobles círculos radiados. Debajo aparece la fecha: «Año de 1855» (fig. 39).

26 Parece que en Andalucía se halla la cruz de burbujas en otros lugares, como en Jaén, según veo en <http://movimientoraigambre.blogspot.com.es/2014/10/los-lauburus-en-el-reino-de-jaen.html>, donde se dan noticias sobre lo que el autor llama *lauburus*, nombre curioso para Andalucía, si bien algunos de los casos que presenta el autor son dudosos. El de la bóveda de San Ildefonso de Jaén no es más que un vórtice gótico; el del monasterio de Barranco de Cazalla es un trisquel quizá del siglo XVIII, y tardíos también serán los otros casos [consulta: 10/01/2015].

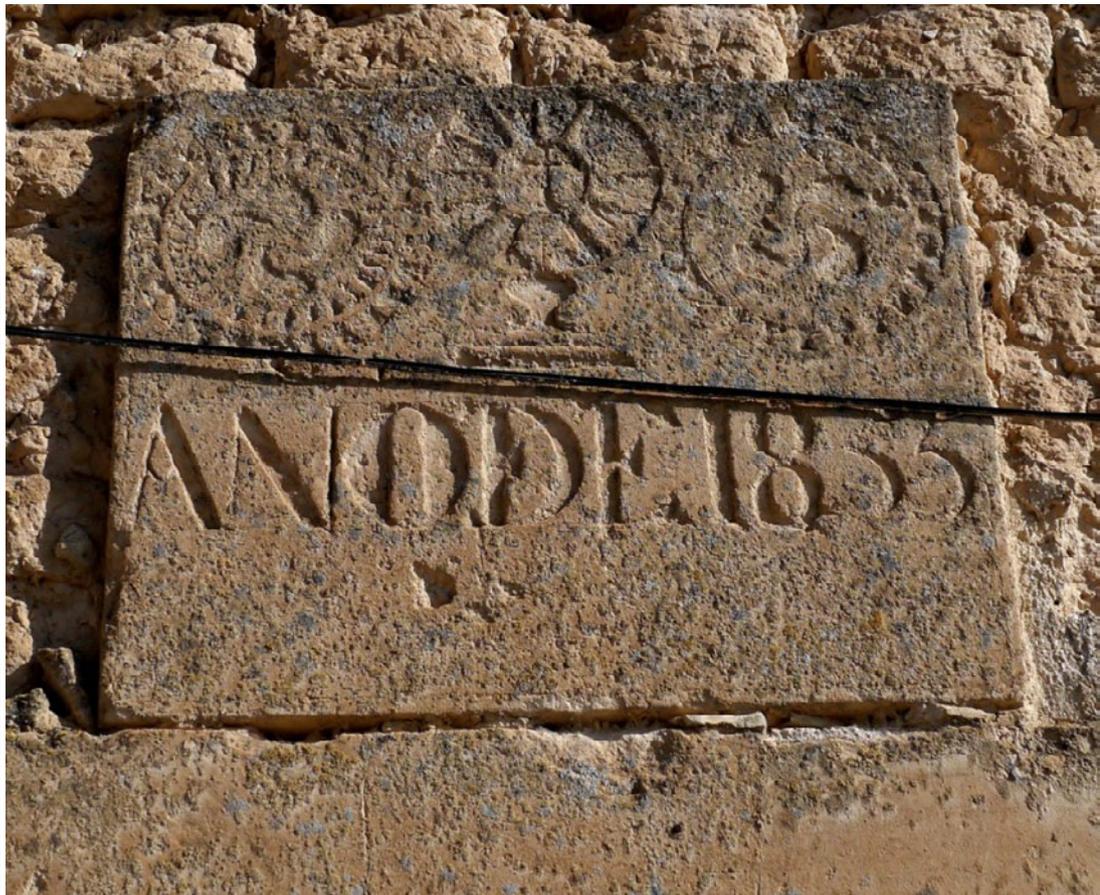


Fig. 38. Cruz que hay frente a la fachada occidental de la iglesia de Valdeolmillos (Palencia)

Fig. 39. Casa de Piña de Esgueva (Valladolid)

Desde la Ribera del Duero hasta el Sistema Central, abunda la ornamentación incisa, pintada o esgrafiada sobre revoco. Si Julio Caro Baroja consideraba que la interpretación del significado de esta imagen estaba clara por su uso en tumbas, por ejemplo<sup>27</sup>, como un tipo más de cruz de los muchísimos utilizados entre los cristianos, en la provincia de Segovia encontramos un testimonio de lo mismo a punto de perecer. El espacio interior del castillo de Turégano, delante de la entrada a la iglesia que forma su núcleo, se utilizó en el siglo XIX de cementerio y quedan algunos nichos excavados en la muralla remarcados por un recuadro pintado en negro sobre revoco blanco, en cuyo centro se pueden apreciar todavía los restos de una esvástica en un círculo en los mismos colores (fig. 40).



Fig. 40. Restos de uno de los nichos del cementerio que hubo en el castillo de Turégano (Segovia)

En esgrafiados de casas, se ha utilizado alguna vez como motivo aislado, como cruz protectora sobre vanos de la casa tradicional. Así se aprecia en la fachada de una sencilla vivienda del pueblo segoviano de Losana de Pirón (fig. 41), donde aparece, pintada de rojo sobre el esgrafiado, encerrada en un círculo que ocupa el centro de un triángulo truncado, a modo de frontón sobre el dintel de la puerta.

27 Véase la nota 24.



Fig. 41. Cruz de burbujas en la fachada de una casa de Losana de Pirón (Segovia)

En otras ocasiones, se ha empleado como parte de conjuntos que cubren todo el muro, como es habitual en los esgrafiados segovianos, combinándose con otras figuras, como un diseño de Yaguas de Eresma<sup>28</sup>, con cruces de burbujas en círculos que en otras ocasiones están ocupados por estrellas de ocho puntas u otros motivos. Las variaciones en los esgrafiados, creación de un artifice determinado, dan lugar a formas que no son exactamente las de la cruz de burbujas, sino que presentan las cuatro burbujas girando

de manera más libre; ejemplos de eso son los esgrafiados de Turégano y de Fuentelolmo de Fuentidueña de las figuras 42 y 43.



Fig. 42. Esgrafiado de Fuentelolmo de Fuentidueña (Segovia)



Fig. 43. Esgrafiado repintado de una casa de Turégano



Fig. 44. En el friso pintado bajo el alero de esta casa de Castillejo de Robledo (Soria), aparece la cruz de burbujas en azul añil alternando con otros motivos

También entre otros artesanos relacionados con los oficios de la construcción, aquellos que trabajaban con el hierro y la madera, se difundió este motivo ornamental. De la Ribera del Duero, de Fuentelcéspedes, es una chapa para proteger la parte baja del balcón de madera, donde se han represen-

28 R. Ruiz Alonso, *op. cit.*, p. 285.

tado con la técnica del agujereado, tan empleada en las tapaderas de los calentadores, una cruz de burbujas dentro de un círculo flanqueada por dos eses (fig. 45). Labor de herreros tradicionales son también algunos cerrojos de palanca de las viejas puertas como los de la figuras 46 y 47 . El primero por la izquierda, de procedencia salmantina, se exhibe en el Museo Etnológico de Castilla y León y presenta la cruz de burbujas en positivo en su parte superior rematada por una flor o corona. El segundo, de una casa de Santibáñez de Vidriales (Zamora), está coronado por una hexapétala y la cruz en negativo está debajo del agarradero del cerrojo.

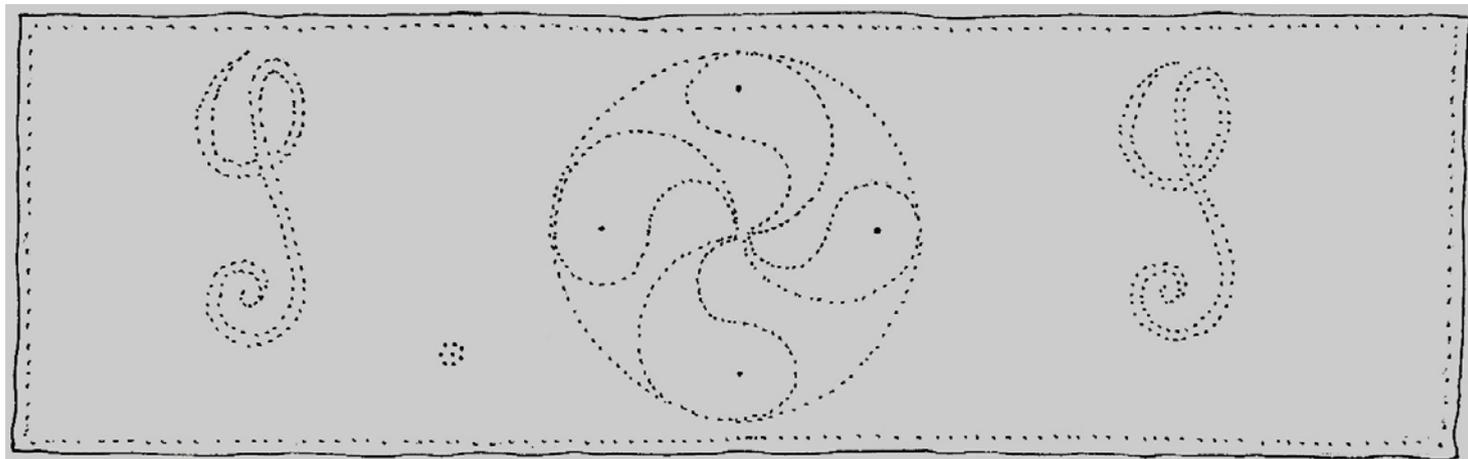


Fig. 45. Placa metálica de un balcón de Fuentelcésped (Burgos)

Fig. 46. Cerrojo de palanca de Cabrillas, Salamanca (Museo Etnográfico de Castilla y León)

Fig. 47. Cerrojo de Santibáñez de Vidriales (Zamora)



Asimismo, encontramos la cruz de burbujas en obras de carretería y carpintería, como una sencilla cama zamorana del Museo Etnográfico de Castilla y León o la portillera de un carro de la Ribera burgalesa (fig. 48). Los carpinteros a veces dibujaban esta cruz, con el sentido apotropaico que ya hemos señalado, similar al de un amuleto, en la casa o carpintería. Como señalé en otra ocasión, cuando mi abuelo Bernardo llegó a Castrillo de la Vega desde Valtien- das a principios del siglo xx y construyó su carretería en la calle de Traslaliglesia, en la fachada mandó pintar una rueda de carro y una «cruz de botines»<sup>29</sup>. Por otro lado, se pueden relacionar con la cruz de burbujas algunos diseños de vórtices que los alfa- reros de Peñafiel pintaban en el centro de



29 Arturo Martín Criado, «Un taller de carretería tradicional», *Revista de Folklore*, 1987, n.º 83, pp. 147-168. Dicha fachada puede verse en mi publicación: *La ornamentación en la arquitectura tradicional de la Ribera del Duero*. Ávila: Junta de Castilla y León, 2008, p. 339.

algunos platos<sup>30</sup>. Estos eran piezas circulares muy decoradas, por lo general en amarillo sobre fondo rojo, aunque hay algunos al revés, cuyo motivo central era un pájaro, un árbol o ramo, un corazón, la Virgen del Henar, o algún tipo de vórtice, normalmente un disco radiado, y en alguno la esvástica curva de cuatro radios (fig. 49), si bien los hay de cinco, de seis, etc. En este caso, la figura no se trazaba a compás, sino que se aplicaba el juguete con un pincel a pulso<sup>31</sup>.

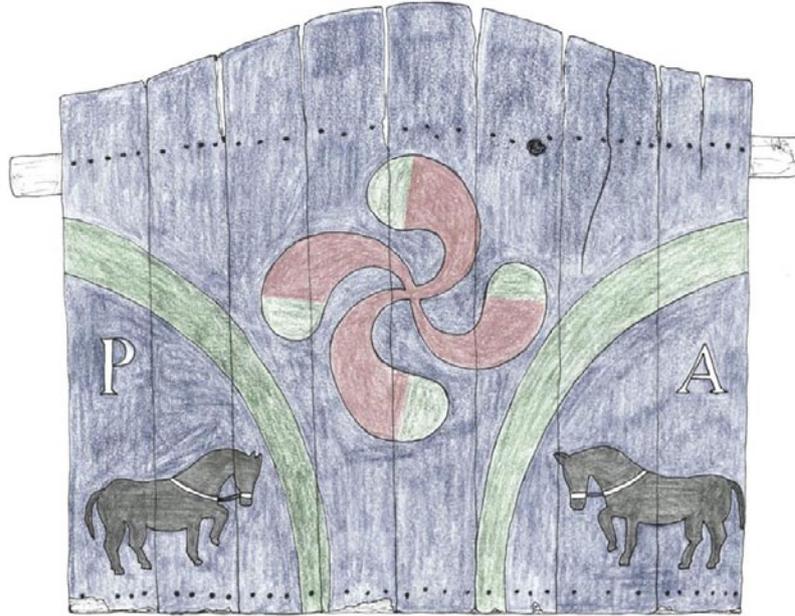


Fig. 48. Portillera delantera de un carro de la Ribera burgalesa con la gran cruz de burbujas pintada en rojo y verde

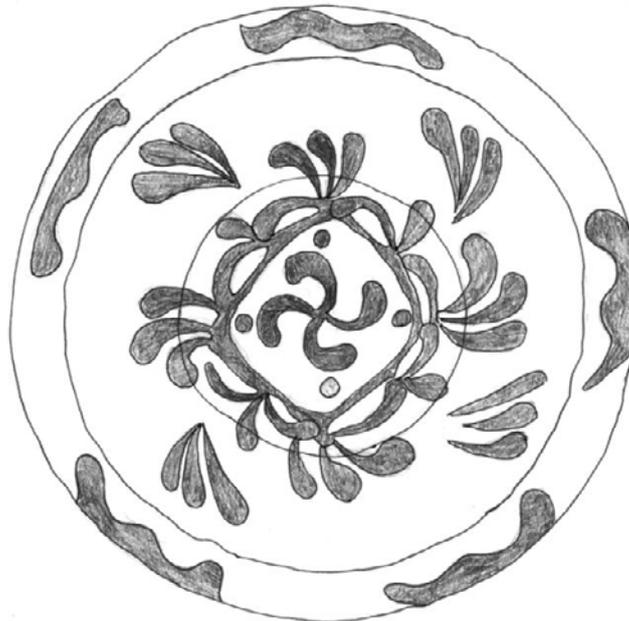


Fig. 49. Plato de la alfarería de Peñafiel con motivo central de cruz de burbujas

30 Agustín García Benito, *Cerámica tradicional de Peñafiel*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2004. Véanse pp. 193-194 y 378-383.

31 *Ib.*, pp.190-192.

# LA MÚSICA FESTERA EN LA *REVISTA DE FIESTAS DE MOROS Y CRISTIANOS DE ALCOY* (1940-1970): UN ANÁLISIS DOCUMENTAL (I)

Ana María Botella Nicolás

## Resumen

**E**n este trabajo se recoge todo el contenido musical referente a la fiesta presente en la *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy* desde el año 1940 hasta los años setenta del siglo pasado. Se realiza un análisis de contenido de toda la producción musical festera en forma de artículos, reseñas o programas de fiesta. Se ha llevado a cabo una metodología de análisis documental basada en reunir, seleccionar y analizar los datos de los documentos impresos en formato revista.

## Palabras clave

Alcoy, música festera, Fiesta de Moros y Cristianos, análisis documental.

Iniciamos con este artículo un extenso y pormenorizado estudio sobre las distintas acepciones del término Música Festera<sup>1</sup> y su tratamiento en la *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy* (1940-2014). A lo largo de estas 74 revistas, recopilaremos todo lo que se refiere al mundo musical de la Fiesta (compositores, obras, bandas, pensamientos y opiniones...). También se han consultado las *Revistas* de los años 1933 y 1936, las únicas conservadas anteriores a los años cuarenta del siglo xx, pero no se ha encontrado información musical alguna, salvo la breve reseña que se recoge a continuación.

Comenzamos en la *Revista* del año 1933, donde se apunta que el jueves 20, a las 4 de la tarde y en la plaza de toros, tendrá lugar la primera parte del certamen musical «en la que tomarán parte todas las bandas inscritas, de ambas secciones, interpretando una sola obra»<sup>2</sup>. Y el viernes 21 de abril, a las 4 de la tarde, en la plaza de toros, «continuación y término del certamen musical interpretando las bandas inscritas la obra restante de las indicadas. Las bandas que obtengan un premio o accésit en este certamen, darán una serenata en punto en donde destinen las autoridades»<sup>3</sup>. En la *Revista* del año 1936, se reseña que el martes 21 de abril, a las 12, «las tres bandas de música de la localidad

1 Para un conocimiento más exhaustivo de la Música Festera de Alcoy, se recomienda al lector consultar los artículos: BOTELLA, Ana María. «Orígenes de la música en las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy». *Revista de Folklore*, 372 (2013): 28-38; BOTELLA, Ana María. «José Gómez Villa y la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy: estudio y análisis de su obra». *Revista de Folklore*, 380 (2013): 36-46; BOTELLA, Ana María. «Fuentes bibliográficas para el estudio de la música de Moros y Cristianos». *Revista de Folklore*, 384 (2014): 28-38; BOTELLA, Ana María. «La aportación de José María Ferrero Pastor a la música de Moros y Cristianos de Alcoy». *Revista de Folklore*, 387 (2014): 20-35; BOTELLA, Ana María. «Las bandas alcoyanas y su vinculación con la música de Moros y Cristianos». *Revista de Folklore*, 395 (2015): 34-51. <http://www.funjdiaz.net/folklore/>

2 *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1933: 4.

3 *Ibidem*.

efectuarán un pasacalle por la población; que, partiendo de la Plaza de la república, frente a las casas Consistoriales, seguirá el itinerario de costumbre»<sup>4</sup>.

En la *Revista* del año 1940 se hace referencia, dentro del programa de fiestas, a la intervención de la banda de música de la ciudad durante los días que dura la Fiesta. El domingo 21 de abril, el pasacalle por la ciudad estará amenizado por una banda de música de la localidad, sin especificar su nombre. El domingo 21 del mismo mes, a las doce de la mañana, otro pasacalle se acompaña de bandas de música alcoyanas. Lo mismo sucede el martes 23, miércoles 24 y el jueves 25 de abril<sup>5</sup>. No se habla de Música Festera propiamente dicha, pero sí se ve la importancia de la música en todos los actos de la Fiesta.

En la *Revista* del año 1941, dentro del programa de fiestas, se reseña un concierto musical en el Teatro Calderón el domingo 20 de abril, a las 11 de la mañana, a cargo de la agrupación musical Orquesta Alcoyana de Cámara. Se habla de la Fiesta del Pasodoble el lunes 21 de abril —parece ser que recuperan este acto a partir de este año—, que consiste en un desfile musical de las bandas de música de todas las comparsas, finalizando el acto con el *Himno de la Fiesta*<sup>6</sup>.

En la *Revista* del año 1942, volvemos a encontrar referencias a la Fiesta del Pasodoble que es amenizada por la música de bandas<sup>7</sup>.

En la *Revista* del año 1943, también aparecen referencias a las comparsas que intervienen en la Fiesta del Pasodoble con sus bandas respectivas<sup>8</sup>. Es un hecho claro que cada comparsa tiene definida la banda que desfila durante todos los actos de la Fiesta.

En las *Revistas* de los años 1944<sup>9</sup>, 1945<sup>10</sup>, 1946, 1947<sup>11</sup> y 1948, las referencias a las bandas de música que acompañan la Fiesta del Pasodoble durante los días que duran los actos festeros son constantes. En el documento del año 1946 se especifica, por primera vez, que las bandas no solo son de Alcoy sino de pueblos limítrofes, y que el desfile moro se acompaña de chirimías y desfila al son de cadenciosas marchas moras<sup>12</sup>. En el programa del año 1948, en la Fiesta del Pasodoble, se anuncia la inscripción a un concurso para las bandas de música que desfilen, con premios en metálico<sup>13</sup>.

---

4 *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1936: 6.

5 *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1940: 44 y ss.

6 *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1941: 7 y 8.

7 *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1942: 18.

8 *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1943: 42 y 43.

9 *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1944: 33 y 34.

10 *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1945: 34 y 35.

11 *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1947: 30.

12 *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1946: 33.

13 *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1948: 33 y 34.

En la *Revista* del año 1949, se cita un concierto extraordinario patrocinado por el Ayuntamiento de Alcoy, el miércoles 20 de abril en el Teatro Calderón a las diez y media de la noche, a cargo de la Armónica Alcoyana e interpretando un programa de compositores alcoyanos. La Fiesta del Pasodoble vuelve a estar amenizada por bandas de música el miércoles 21 de abril, a las 6 y media de la tarde<sup>14</sup>.

En la *Revista* del año 1950, el domingo 9 de abril a las diez de la mañana, en el acto de La Gloria, se anuncia el recorrido de un festero de cada comparsa por las calles de la ciudad, acompañados de bandas de música locales. El 21 de abril, en la Fiesta del Pasodoble, se comunica un desfile en el cual tomarán parte las bandas de música de comparsas que se inscriban en el certamen. Y a las diez de la noche, después de la *Nit de l'Olla*, las comparsas desfilarán con sus músicas desde sus centros respectivos hasta la plaza de España. El sábado 22 de abril, en la Primera Diana y a las 6 de la mañana, comienza el acto con las comparsas del bando moro y cristiano, acompañadas de sus veinticinco bandas de música<sup>15</sup>. Es la primera vez que se alude al número de bandas de música que participan en la Fiesta, dejando claro que la importancia de la Música Festera va creciendo con el paso de los años.

Se publica un artículo de José Moya Moya, entonces cronista de la ciudad, titulado «Las Fiestas de San Jorge en el siglo XVI», extraído del *Libro de oro de la ciudad de Alcoy*, del mismo autor, en el que se nos dan a conocer algunas peculiaridades de la Fiesta en esos años, como el acompañamiento musical de clarines y atabales, e, incluso, se especifica el precio pagado a cada uno de ellos<sup>16</sup>.

En la *Revista* del año 1951, Francisco Boronat Picó escribe un artículo sobre el compositor del *Himno de la Fiesta*, «Gonzalo Barrachina Sellés», y se adjunta su partitura, siendo la primera vez que aparece música impresa<sup>17</sup>. Dentro del programa de fiestas, en el acto de la Gloria, el domingo 25 de marzo y a las diez de la mañana, abrirá la marcha un escuadrón de clarines y un festero de cada comparsa desfilará acompañado de las bandas de música. Los actos que llevaron música en el año anterior se repiten en este (la Gloria, Fiesta del Pasodoble, *Nit de l'Olla*)<sup>18</sup>. Todavía no se alude expresamente a la participación de las bandas de música en las Entradas Moras y Cristianas.

En la *Revista* del año 1952, en la crónica de fiestas, se escribe por primera vez sobre el concurso de pasodobles dianeros y marchas moras (hoy CCMF<sup>19</sup>), de la obra ganadora *Señorío*, del compositor alicantino José Alfosea Pastor, y de la obra que obtuvo el accésit, *Mahayuva*, del compositor alcoyano Rafael Casasempere Juan. También se dice que, en el concurso del pasodoble, obtuvo el primer premio la banda de música de Beniarrés y el segundo premio la banda de música de Muro de Alcoy, siendo la obra obligada *Nostalgia mora*<sup>20</sup>. Los actos de la Fiesta que se acompañan con música siguen siendo los mismos de los años anteriores.

14 *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1949: 5.

15 *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1950: 105-107.

16 MOYA, José. «Las Fiestas de San Jorge en el siglo XVI», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1950: 37.

17 BORONAT, Francisco. «Gonzalo Barrachina Sellés», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1951: 14-16.

18 *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1951: 62 y 63.

19 Concurso de Composición de Música Festera de Alcoy.

20 BORONAT, Francisco. «Crónica de Fiestas 1951», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1952: 6.

En la *Revista* del año 1953, dentro del concurso de marchas moras originales, el premio y el accésit fueron, respectivamente, para los alcoyanos José Carbonell García (*Aljama*) y Rafael Casasempere Juan (*Boabdil abatido*). Además, se cuenta que en la Fiesta del Pasodoble se otorgó el primer premio a la banda Unión Musical de Anna, titular de la comparsa Marrakesch; el segundo, a la banda Unión Musical de Albaida, titular de la comparsa Berberiscos y el tercero, a la banda La Lira Fontiguerense, de La Font de la Figuera, titular de la comparsa Judíos<sup>21</sup>. También se incluye un artículo de Camilo Sempere Esteve, «La música y nuestras fiestas», en donde se asegura que «la música no es un accidente en nuestras Fiestas sino algo fundamental y necesario, una razón de ser. Nuestras bandas constituyen una fuerza metódica que retarda o acelera el paso, da carácter a los desfiles y concreta la significación de los actos»<sup>22</sup>. En dicho artículo se hace un repaso de los orígenes de la Música Festera, cuando las comparsas desfilaban al son de tambores y chirimías, desarrollando en detalle las modalidades del pasodoble dianero y de la marcha mora alcoyana. Se añade una transcripción para piano, guion del pasodoble dianero *Mi Barcelona*, del compositor Julio Laporta Hellín.

En el capítulo dedicado a las «Efemérides festeras», se dice que el 18 de abril de 1908 tuvo lugar la presentación oficial de la banda Lírica Moderna acompañando a los Heraldos del Ayuntamiento y obteniendo mucho éxito, y que en los actos de fiestas acompañó a la comparsa Judíos, tocando en la Entrada de Moros una marcha árabe titulada *Paso al moro*, compuesta por el presidente de dicha corporación, don Federico Espí Botí<sup>23</sup>. Como novedad, aparece una lista de las comparsas que forman parte en las fiestas de ese año y las bandas de música respectivas. Por lo tanto, se observa cómo el contar con la Música Festera en la Fiesta va *in crescendo* cada año, pues así lo refleja la *Revista*, que es un testimonio realmente importante de todo lo sucedido durante los actos festeros<sup>24</sup>.

En la *Revista* del año 1954, dentro de la crónica de fiestas, se dice que quedó desierto el premio correspondiente al concurso de pasodobles y marchas moras que organiza el Ayuntamiento e, igualmente, en la Fiesta del Pasodoble, se apunta que se otorgó el primer premio a la Unión Musical de Cocentaina, y el segundo a la banda La Lira Fontiguerense. Se añade una nueva modalidad en el certamen de bandas, pues se apunta que en las bandas de menos de cuarenta plazas el premio fue para la banda del maestro Orts de Gayanes, y el segundo para la Unión Musical de Jeresa<sup>25</sup>. Aparece un artículo sin autoría sobre el músico alcoyano Camilo Pérez Laporta y se inserta, trascrita, su marcha mora *Abd-el-Azis*<sup>26</sup>.

En páginas sucesivas encontramos un artículo, «La música y los músicos en nuestras fiestas», del entonces director de la Armónica Alcoyana, José Carbonell García, donde destaca la importancia de la música en la Fiesta y del CCMF: «Es la música el elemento indispensable para toda clase de fiestas. Se ha dicho muchas veces que nuestras fiestas de Moros y Cristianos, no tendrían la expresión callejera que tienen, ni serían posibles siquiera, tal como las practicamos, si no fuera por el concurso que nos

21 BORONAT, Francisco. «Crónica de Fiestas 1952», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1953: 9.

22 SEMPERE, Camilo. «La música y nuestras fiestas», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1953: 35.

23 MIRÓ, Enrique. «Efemérides festeras», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1953: 40.

24 A partir del año 1953, se insertará en las *Revistas* sucesivas el nombre de todas las comparsas con sus bandas respectivas y sus lugares de origen. No creemos necesario repetirlo todos los años.

25 BORONAT, Francisco. «Crónica de Fiestas 1953», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1954: 6.

26 ANÓN. «Camilo Pérez Laporta», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1954: 19-21.

presta la música»<sup>27</sup>. Aparece la relación de todas las bandas de música que forman parte en la Fiesta con sus respectivas comparsas<sup>28</sup> y la música vuelve a formar parte de todos los actos de la trilogía festera<sup>29</sup>. Observamos cómo, con el paso de los años, la proliferación de Música Festera impresa es un hecho notable, lo mismo que los artículos sobre compositores festeros.

En la *Revista* del año 1955, el artículo «Influencia de la música en nuestras Fiestas: factor esencial» del antes citado Camilo Sempere Esteve, describe cómo la música es algo más que un elemento decorativo, y realiza un recorrido breve por la historia de la Música Festera, a la que considera «factor esencial en nuestras Fiestas, no algo acomodaticio o decorativo. Sin ella, perderíamos una mitad por lo menos, del espíritu de las Fiestas...»<sup>30</sup>.

Un artículo anónimo sobre el compositor alcoyano José Espí Ulrich viene a llenar otra página musical, donde se destaca como autor del primer pasodoble dianero de la historia, *Anselmo Araci*<sup>31</sup>.

Dentro del capítulo dedicado a las «Efemérides festeras», autoría de Emela, que posteriormente hemos sabido que es Enrique Miró Laporta, se señalan varias cosas: en primer lugar, que el 6 de abril de 1917 se acuerda por la Asociación de San Jorge conceder a las comparsas una subvención de 450 pesetas, estando sujeta esta a llevar banda de música compuesta de un mínimo de 23 individuos y uniformada los tres días de Fiesta, y 75 pesetas solamente a las comparsas que salgan con banda de cornetas y tambores; en segundo lugar, que el 8 de abril de 1863 la Junta de Fiestas acuerda que será obligatorio que a las comparsas les acompañe música uniformada, para darle la pompa y grandiosidad que requieren las fiestas. En tercer lugar, se repite la noticia (aparece en la *Revista* del año 1953) de que el 18 de abril de 1908 se presenta oficialmente la corporación musical Lírica Moderna, que interpretó en la Entrada Mora la marcha *Paso al moro*, acompañando a la comparsa de Judíos. En cuarto y último lugar, se señala un hecho fundamental en el desarrollo de la Música Festera en la Fiesta, y es que el 22 de abril de 1817 se contrató la banda La Primitiva para acompañar las Fiestas de Moros y Cristianos por primera vez, pues hasta entonces eran acompañadas con dulzaina y tambores, asegurando que fue la primera comparsa que desfiló con música<sup>32</sup>.

En la *Revista* del año 1956, dentro de la Fiesta del Pasodoble se dice que:

El día veinte, por la tarde y con buen tiempo celebróse en el Parque de la Glorieta el Concurso de bandas de música en el que las de Cocentaina y Muro de Alcoy obtuvieron el primero y segundo premios de la Primera Sección y las de Gayanes y Sollana el primero y segundo de la Segunda respectivamente. La banda de Cocentaina, está adscrita a la Comparsa de Chano, la de Muro de Alcoy a la de Cordón, la de Gayanes a la de Tomasines y la de Sollana a la de

27 CARBONELL, José. «La música y los músicos en nuestras fiestas», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1954: 33.

28 *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1954: 47.

29 No creemos necesario volver a repetir la participación de la música en los actos festeros porque es una constante todos los años. Solo resaltaremos aquellos que llamen nuestra atención por alguna circunstancia.

30 SEMPERE, Camilo. «Influencia de la música en nuestras fiestas: factor esencial», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1955: 15 y 16.

31 ANÓN. «José Espí Ulrich», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1955: 32.

32 MIRÓ, Enrique. «Efemérides festeras», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1955: 38 y 39.

Marrakesch. Cerró el Certamen la banda Primitiva que dio a conocer la marcha *Washington Irving*, original del maestro Casasempere, que obtuvo el premio en el Concurso que anualmente convoca el Ayuntamiento<sup>33</sup>.

Aparece un artículo de Ismael Peidro Pastor, «Un factor imprescindible: la música», que destaca la importancia que tiene la música en la Fiesta y cómo va creciendo con el paso del tiempo. La música contribuye a dar a la Fiesta «el sello de originalidad, alegría y brillantez por el cual merecen verdaderamente el calificativo de únicas»<sup>34</sup>.

Alfredo Alberola Sempere escribe sobre «Camilo Pérez Monllor», del que se dice que fue director de La Primitiva, acentuando la importancia que esta entidad musical tuvo en Alcoy:

Fue entonces, cuando la Corporación Musical La Primitiva, a la que siempre habían pertenecido sus familiares, y en la que tenía sinceros afectos que databan de su infancia, le ofreció el cargo de Director de la misma, que fue aceptado sin reservas por la nostalgia que sentía por su terreta. Todos sabemos de su paso por esta corporación musical y el elevado nivel artístico que supo imprimirle...<sup>35</sup>.

En la *Revista* del año 1957 destaca el artículo de Ernesto Valor Calatayud, «Juan Cantó en el centenario de su nacimiento», dedicado al creador del primer pasodoble compuesto ex profeso para la Fiesta y se transcribe una de sus obras, el pasodoble para banda *Azarach*<sup>36</sup>.

En la *Revista* del año 1958, aparece, tras un año sin datos, la referencia al Concurso de Marchas Moras y Pasodobles. El premio fue para la marcha mora titulada *Ibn Jafaixa*, de Enrique Castro Gamarra. Y en el Concurso de Pasodobles se adjudicó el primer premio del grupo A a la Banda Municipal de Ollería, titular de la comparsa Mudéjares; y del grupo B a la banda Unión Musical de Jeresa, titular de la comparsa Ligeros<sup>37</sup>.

El artículo «La Música Festera alcoyana también tiene su 'aquel'», del mismo Ernesto Valor Calatayud, realiza un recorrido sobre la Marcha Mora y sus principales compositores:

A todos, propios y extraños, nos cautiva este nostálgico son, que invade nuestro espíritu, que embarga nuestra alma en los días de fiesta. Y, sin embargo, es curioso observar cómo a principios de siglo, los compositores alcoyanos no parecían del todo decididos por esta forma musical, que en el transcurso de los años ha ido arraigando más y más en la fiesta alcoyana, aunque entonces el pasodoble «moderato», o más bien «sentat» —valga el léxico vernáculo—, venía que ni de perillas para la Entrada de Moros, hasta que el maestro Antonio Pérez Verdú, notable compositor y director a la sazón de la banda Primitiva, escribe y dedica, en 1906, «Abencerrage» —con «ge», lector, con «ge»—, la primera marcha mora de que se tiene noticia,

33 BORONAT, Francisco. «Crónica de fiestas año 1955», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1956: 6.

34 PEIDRO, Ismael. «Un factor imprescindible: la música», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1956: 53.

35 ALBEROLA, Alfredo. «Camilo Pérez Monllor», *Revista Fiestas de Moros y Cristianos*, 1956: 56.

36 VALOR, Ernesto. «Juan Cantó en el centenario de su nacimiento», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1957: 30-33.

37 BORONAT, Francisco. «Crónica de Fiestas del año 1957», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1958: 9.

con acompañamiento de atabales pequeños («carabasetes») y redoblante en forma de bombo, batiendo a dos mazas. ¡Lo más moruno que se pueda imaginar!<sup>38</sup>.

Otro artículo biográfico, «José Carbonell García», obra de Juan Valls Jordá, se publica más adelante. Destaca al músico como el compositor del pasodoble festero *Suspiros del Serpis*, que ganó el primer premio del CCMF del año 1954. También se transcribe su partitura<sup>39</sup>.

En la *Revista* del año 1959, el cronista de la ciudad, Salvador Doménech Llorens, escribe en la crónica referida al año 1958 que se estrenó la pieza original para banda *Aleluya*, del compositor alcoyano Amando Blanquer Ponsoda, compuesta ex profeso para la Entrada Cristiana. A pesar de ser un gran éxito, no les acaba de convencer por encontrar en ella demasiadas cadencias morunas. Aun así, el cronista felicita a Blanquer Ponsoda por la pieza<sup>40</sup>. Es evidente que estaban lejos de apreciar la calidad musical de esta obra que no tiene parangón en la historia de la Música Festerá.

Además, se inserta un cuadro con los premios del Concurso del Pasodoble, recayendo el primero de los mismos de la sección A en la Filamónica Alcludiana (Alcudia de Carlet) de la comparsa Navarros y el segundo en la Banda Municipal de Ollería de la comparsa Mudéjares. Dentro de la sección B, el primer premio fue para la Rotovense Musical (Rótova) de la comparsa Montañeses y el segundo para la Unión Musical Santa Cecilia (Ador) de la comparsa Asturianos<sup>41</sup>.

Un artículo publicado por Luis Matarredona Ferrándiz, «La comparsa Vascos cumple cien años», deja ver entre sus líneas cómo esta comparsa agradece al joven compositor y director Amando Blanquer Ponsoda la composición, el año anterior, de la primera marcha cristiana de la historia, *Aleluya*:

El joven director y compositor don Amando Blanquer Ponsoda, dedicó el pasado año a esta comparsa, para el acto de la Entrada, una magnífica composición titulada «Aleluya», que bien podemos asegurar, es la primera marcha cristiana; contribuyó al éxito de la misma, la banda «La Primitiva» que bajo la dirección de don Fernando de Mora Carbonell interpretó con el mayor entusiasmo y fervor, en todo su recorrido, esta inédita pieza<sup>42</sup>.

A continuación, destaca el artículo «El compositor alcoyano Gonzalo Blanes», firmado por Juan Valls Jordá, al que consideran uno de los mejores compositores españoles de la primera mitad del siglo xx. Se transcribe su marcha mora *A la Meca*, del año 1910, en una versión para piano<sup>43</sup>.

En la *Revista* del año 1960, dentro de la crónica de la Fiesta, se reseña que «el jueves día diecisiete las Autoridades, la Junta Directiva y los “Primers Trons” cenaron en el Círculo Industrial en un ambiente de grata cordialidad desfilando luego todos juntos a los acordes de la banda de música de la Agru-

38 VALOR, Ernesto. «La Música Festerá Alcoyana también tiene su `aquél'», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1958: 20 y 21.

39 VALLS, Juan. «José Carbonell García», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1958: 44-47.

40 DOMÉNECH, Salvador. «Crónica de Fiestas 1958», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1959: 9.

41 *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1959: 11.

42 MATARREDONA, Luis. «La Comparsa `Vascos´ cumple cien años», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1959: 30.

43 VALLS, Juan. «El compositor alcoyano Gonzalo Blanes», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1959: 36-39.

pación de Vizcaya n.º 21»<sup>44</sup>. En la página siguiente escribe que el viernes, 24 de abril, la mayor parte de las comparsas no llevaban música por la lluvia, dando a entender que todas las comparsas ya desfilan con música<sup>45</sup>. A continuación, encontramos un cuadro en el que se lee el nombre de las bandas que tocaron en las escuadras de esclavos junto con todas las bandas que formaron parte del desfile en todos los actos<sup>46</sup>. En un nuevo apartado correspondiente a lo que fue la Fiesta el año anterior, memoria de la Asociación San Jorge, se anuncia la resolución de un concurso para cubrir la plaza de sargento mayor del bando cristiano, y aparece como obra obligada *Suspiros del Serpis* (ganadora en el CCMF del año 1954), alternándose con otros pasodobles libres. El secretario de la Asociación lo relataba así:

Previo sorteo, la actuación de los cinco concursantes fue establecida con arreglo al siguiente orden:

- 1.º D. Justo Terol Pastor, de la comparsa «Cordón».
- 2.º D. Enrique Pérez Monllor, de la comparsa «Andaluces».
- 3.º D. Francisco Giner Giménez, de la comparsa «Montañeses».
- 4.º D. Francisco Gisbert Eulogio, de la comparsa «Cides».
- 5.º D. Antonio Gomar Vilaplana, de la comparsa «Cruzados».

Las pruebas fueron desarrolladas a doble vuelta, alternándose SUSPIROS DEL SERPIS, del maestro Carbonell, como pieza obligada, y otros pasodobles de libre elección, interpretados por la Corporación musical «Nueva del Iris».

Por unanimidad, y tras un detenido examen, el Jurado acordó nombrar a D. Antonio Gomar Vilaplana, no sin hacer constar, al mismo tiempo, su satisfacción por la actuación de todos los concursantes y por la numerosa asistencia de público que, en forma total, llenaba los espaciosos locales<sup>47</sup>.

Podemos leer que el día 21 de enero tuvo lugar una cena homenaje a Enrique Castro Gamarra, director de la corporación musical Nueva del Iris. En la misma se le hizo entrega de una medalla y cadena de oro con la imagen de san Jorge, por su intensa labor artística en pro de la asociación en los festivales celebrados<sup>48</sup>.

Otro artículo, «Evaristo Pérez Monllor», firmado por Ernesto Valor Calatayud, trata de música, en este caso de la biografía del compositor alcoyano, haciendo un recorrido por toda su producción musical y centrándose en su obra original para banda. Se transcribe, en versión para piano, su pasodoble *Turista*<sup>49</sup>.

44 Revista de Fiestas de Moros y Cristianos, 1960: 11.

45 Revista de Fiestas de Moros y Cristianos, 1960: 12.

46 *Ibidem*, p. 13.

47 MATARREDONA, Luis. «Asociación de San Jorge Mártir. Memoria», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1960: 25.

48 *Ibidem*, p. 26.

49 VALOR, Ernesto. «Evaristo Pérez Monllor», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1960: 39-41.

Más adelante, en el artículo «Tres días con los Moros y Cristianos de Alcoy» de Enrique García Albors, leemos que:

El día ha sido movido por demás. Comenzó, muy temprano (¡los de anoche me figuro que no se acostarían!), con la Diana. Todas las comparsas, ahora uniformadas, con sus respectivas bandas de música, asimismo ataviados sus componentes de «festers», tomaron parte en ella. El compás es alegre, rápido. Los pasodobles que se ejecutan se llaman, precisamente «dianeros» [...]. En pocas palabras: es un ensayo de desfile, al son de la música, llevando un paso característico, muy distinto del que me enseñaron en el servicio militar [...]. ¿Y la música? Ahora suenan marchas moras, escritas ex profeso para el caso, con mucho orientalismo; aderezadas con buen golpe de chirimías y tamboriles. El paso de todos los moros está acompasado a esta música: lento, parsimonioso; algo único [...]. Con todo, siempre se quedaría la música en el tintero. ¿Cómo describirla? Esto de la música en las Fiestas de Alcoy tiene su aquél, su importancia. Casi diría yo que es un actor más. Reviste un aire, un ritmo especial. Y me figuro que para escribirla hay que nacer en Alcoy y sentir sus Fiestas<sup>50</sup>.

En estas letras se refleja, por una parte, la importancia de la música en la Fiesta y que cada comparsa desfila al son de la música de su banda, la cual va uniformada con el traje festero y, por otra, el paso tan característico de la Marcha Mora.

En la memoria de actividades de la Asociación San Jorge, en la *Revista* del año 1961, se apunta que su directiva realizó varias reuniones con los directivos de la banda La Primitiva y el director de la emisora local para la impresión de discos de Música Festera y que tiene lugar la retransmisión del primer disco, *Ecos del Levante español*. El secretario de la Asociación lo describe así:

El 30 de julio, en su emisión de las 10:40 de la noche, Radio Alcoy, dio a conocer el disco de música festera, «Ecos del Levante Español», y en la que figuran las siguientes composiciones de autores alcoyanos:

- «L'entrà dels Moros», Camilo Pérez Monllor.
- «Krouger», Camilo Pérez Laporta.
- «El Turista», Evaristo Pérez Monllor.
- «Anselmo Aracil», José Espí Ulrich.
- «Abencerrajes», (Tarde de abril), Amando Blanquer Ponsoda.
- «A la Meca», Gonzalo Blanes Colomer.
- «Suspiros del Serpis», José Carbonell García.
- «Un Moble mes», Julio Laporta Hellín.
- «Himno de Fiestas» (El Sig), Gonzalo Barrachina y Eugenio Moltó<sup>51</sup>.

50 GARCÍA, Enrique. «Tres días con los Moros y Cristianos de Alcoy», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1960: 43.

51 MATARREDONA, Luis. «Memoria 1960», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1961: 8 y 9.

El premio en el Concurso del Pasodoble, que en este año se añade la modalidad dianero, fue para la partitura *Amb aquell* de Rafael Casasempere Juan<sup>52</sup>. Y en la Fiesta del Pasodoble se dice que se observa una cierta disminución en el número de bandas que se presentan al concurso:

La Fiesta del Pasodoble registró una variante de importancia. Ya en años anteriores se venía observando que el número de bandas inscritas para el concurso iba en disminución. Sea que los músicos no quieren estudiar nuevas partituras, sea que los premios se les antojan exiguos, sea que la pieza obligada de este año —la marcha mora «L'Embaixador»— les parecía muy difícil, lo cierto es que no se presentó ninguna y el concurso tuvo que ser sustituido por un concierto de las tres bandas locales, tras el desfile de 15 bandas por las calles del Generalísimo, San Lorenzo, plaza de España y Santo Tomás<sup>53</sup>.

En páginas siguientes encontramos el artículo «La Armónica Alcoyana», de Antonio Sirvent Brotons, donde se narran los avatares de esta corporación musical desde sus orígenes hasta el momento actual de entonces: «Permítasenos esbozar a grandes rasgos la verídica historia de nuestra Armónica de que tan orgullosos estamos todos los alcoyanos. No sin razón, y dejando aparte una falsa modestia, podemos afirmar que es única en España, y dadas sus características especiales de instrumentos autóctonos también única en el mundo»<sup>54</sup>.

Al seguir leyendo, encontramos unas líneas sobre el proceso de grabación en discos de la Música Festera. Se asegura que es de vital necesidad para el pueblo de Alcoy la grabación de esta música, y también se insiste en que la primera Marcha Mora de la historia, *Marcha Abencerrage*, corresponde a Alcoy. Se especifican las obras y compositores que contendrá el disco y que la tirada inicial se compondrá de 1500 unidades:

En resumen, se trata de un disco que, como se podrá apreciar, va destinado a exaltar la música festera alcoyana, como uno de los más suntuosos ecos del folklore levantino, realización musical de las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy, que son, sin duda alguna, las más pintorescas del mundo, porque en ellas se unen tradición histórica, religiosidad, pundonor y una música maravillosa<sup>55</sup>.

En la *Revista* del año 1962, dentro de la crónica de la Fiesta del año anterior, se apuntan varias noticias: en primer lugar, que la Unión Musical interpretó el pasodoble *Suspiros del Serpis* en el salón central del Casal Sant Jordi; en segundo lugar, que en la tarde del 21 de abril desfilaron en la Fiesta de Pasodoble diecisiete bandas, y para el certamen musical celebrado en la Glorieta asistieron cuatro bandas en la primera sección y dos en la segunda, pero no se da noticia de las bandas premiadas; en tercer lugar, se informa de la composición de un nuevo pasodoble, *Alcodianos*, del director de la Armónica Alcoyana, Rafael Giner Estruch, para la entrada de esta comparsa. Con ello se especifica que esta obra incrementa el acervo de la Música Festera, volviendo a resaltar la importancia de este género musical<sup>56</sup>. No se hace ninguna referencia a la obra ganadora en el Concurso del Pasodoble.

52 Ibídem, p. 9.

53 DOMÉNECH, Salvador. «Crónica de Fiestas 1960», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1961: 20.

54 SIRVENT, Antonio. «La `Armónica Alcoyana´», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1961: 26.

55 VALLS, Juan. «Ecos del Levante Español», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1961: 68.

56 DOMÉNECH, Salvador. «Crónica de Fiestas 1961», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1962: 14 y 15.

En el artículo «Chano. La comparsa 3.ª de Lana desde 1843. Más de un siglo en el cuarto lugar del bando moro», de José Luis Mansanet Ribes, se escribe sobre la Música Festera compuesta para esta comparsa:

La música dedicada a la comparsa Chano es otra de sus aportaciones al acervo festero. El propio Laporta Hellín compuso «El Chano». «Dedicado a la comparsa de moros que toma parte en la Fiesta de San Jorge en la ciudad de Alcoy, Febrero 1902». Más recientemente el compositor contestano Gustavo Pascual Falcó compuso «Emilio el Chato» en 1943 y «Vicente Flores», y el actual director de la Unión Musical contestana, José Pérez Vilaplana, «Antonio Miguel», dedicados a individuos chanos. Más interesante en este aspecto son las dedicatorias a tres generaciones de la familia «Sou», con fuertes vinculaciones a la comparsa Chano. Camilo Pérez Laporta compuso en 1898 «Micalet Sou» dedicado a D. Miguel Pérez Domínguez; y Camilo Pérez Monllor, la marcha mora «El Cadid Ben-Il-Sou» en 1942, a D. Francisco Pérez Torres, hijo del anterior; Evaristo Pérez Monllor compuso «El Turista» en 1911, «dedicado a Paco Sou», D. Francisco Pérez Torres, y «El petit Souet», en 1916, dedicado a D. Francisco Pérez Pascual, hijo del anterior, actual «Primer Tro» de la comparsa Chano y Capitán de Moros para 1962<sup>57</sup>.

Francisco Maiquez Canet publica el artículo «La Unión Musical Contestana» en el que, además de hacer un repaso de toda su trayectoria musical, apunta que las relaciones entre esta formación musical y la Fiesta de Alcoy son muy antiguas: «Desde tiempo inmemorial actuó nuestra banda en las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy. Se sabe con certeza que en 1910 lo hizo en la Comparsa Granadinos, y después en las de Alcodianos, Mudéjares, Judíos, Verdes, Realistas y Berberiscos. De 1924 a 1941 actuó en la de Llana, y desde 1942 hasta la fecha en la de Chano»<sup>58</sup>.

En la *Revista* del año 1963 se dice que, sobre las cuatro de la tarde del 27 de abril, tuvo lugar la Fiesta del Pasodoble con el desfile de 16 corporaciones musicales y que la última en hacerlo fue la banda de la XVI Fuerza Aérea de los Estados Unidos de la base de Torrejón de Ardoz, invitada por el Ayuntamiento de Alcoy y acoplada al acto gracias a la Asociación de San Jorge<sup>59</sup>. Se refleja así la importancia de esta Fiesta, pues vienen bandas de fuera de la Comunidad Valenciana. Volvemos a no tener referencia de la partitura ganadora del Concurso del Pasodoble<sup>60</sup>.

Un artículo anónimo, «Bibliografía festera», merece ser destacado, pues en él se realiza una reseña de dos obras que son base fundamental para cualquier estudioso de la Música Festera de Alcoy: *Catálogo de músicos alcoyanos*, de Ernesto Valor Calatayud, y el *Libro de la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy*, de Rafael Coloma Payá. De los dos libros se dice que son materiales exhaustivos y muy importantes y que constituyen un referente fundamental<sup>61</sup>.

A partir de este año se inicia en la *Revista* un nuevo apartado, «Alcoy y sus músicos», que consistirá en una revisión biográfica y musical de destacados compositores alcoyanos. Ernesto Valor Calatayud

57 MANSANET, José Luis. «Chano. La comparsa 3.ª de Lana desde 1843. Más de un siglo en el cuarto lugar del bando moro», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1962: 27.

58 MAIQUEZ, Francisco. «La Unión Musical Contestana», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, Asociación de San Jorge, Alcoy, 1962: 36.

59 DOMÉNECH, Salvador. «Crónica de Fiestas 1962», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1963: 16.

60 Recordemos al lector que en el año 1963 el CCMF no se celebra.

61 ANÓN. «Bibliografía festera», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1963: 40.

será el encargado de cubrir esta sección. Comienza con el artículo «José Pareja Casanova», en el que asegura que su producción musical no es muy abundante y que dejó unos pocos pasodobles para banda:

Como compositor, no es gran cosa lo que José Pareja legó a la posteridad; pero entre la docena de títulos originales de que tenemos noticia, sí merecen destacarse sus pasodobles para banda: «Llanero», dedicado «A la fillà mes castisa per els amics qu'en ella tinc», «Amores y amoríos», «Serpentines y confetti» y «Els Acacauats», cuya versión pianística engalana hoy nuestras páginas<sup>62</sup>.

Salvador Doménech Llorens escribe un artículo, «Financiación de las fiestas», en el que se especifican los gastos que conllevan estas y cuáles corresponden a la música. Apreciamos que son gastos de peso, con lo que se atestigua la importancia que tiene la música en la Fiesta:

Entre las Comparsas hay gran variedad de ambientes y características según el número y potencia económica de sus individuos; no obstante puede concretarse en tipo medio con un presupuesto para Fiestas del orden de las 30.000 pesetas, que ingresan con las cuotas de sus afiliados y las subvenciones, y se invierten en la banda de música, concordias, seguro de accidentes a festers y cartucheros, l'illa y algunos ágapes comunes, etc. [...]. Cuando a una Comparsa le corresponde el bienio de Alférez y Capitán, bien es verdad que luce galas y pompas a velas desplegadas y disfruta de honores y prerrogativas especiales, pero siempre a costa de un gran sacrificio económico [...]. El presupuesto en cualquiera de ambos casos, y sin hacer grandes ostentaciones, puede cifrarse en 150.000 pesetas de las que un tercio corresponde a la escuadra de «negros» (traje, música, entraetes), que suelen costearse los doce individuos que la protagonizan<sup>63</sup>.

José Aparicio Pérez, siguiendo con el estilo de escribir sobre las formaciones musicales que participan en la Fiesta de Alcoy, publica el trabajo «La Sociedad Artística Musical de Anna», en el que explica que la relación entre Alcoy y la banda de música comienza en el año 1927, cuando acompañó a la comparsa Mudéjares<sup>64</sup>.

En la Revista del año 1964, y dentro de la memoria de actividades de la Asociación San Jorge, se apuntan varias ideas: se está estudiando, por parte de la Asociación, convocar concursos de partituras de Música Festera<sup>65</sup>. Además, en el Casal Sant Jordi existirá un archivo para albergar todo el material susceptible de formar colecciones, entre ellas partituras de música, dentro de su respectiva sección. También podemos leer que comenzaron en el mes de marzo los conciertos para preparar el ambiente festero. La Unión Musical lo dio el día 24 de marzo, la Nueva del Iris el 31 y La Primitiva el 7 de abril. Dentro de las subvenciones que concede la Asociación a la comparsas, las que no tienen cargo reci-

62 VALOR, Ernesto. «José Pareja Casanova», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1963: 53.

63 DOMÉNECH, Salvador. «Financiación de las Fiestas», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1963: 74.

64 APARICIO, José. «La Sociedad Artística Musical de Anna», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1963: 87 y 88.

65 Recordemos que será precisamente en este año de 1964 cuando la Asociación de San Jorge tome el relevo del Ayuntamiento de Alcoy y organice el CCMF.

ben 13000 pesetas, que, según se especifica, no tienen ni para pagar la música<sup>66</sup>. Es evidente que la música ya es considerada un elemento fundamental en la Fiesta.

En un artículo publicado por Antonio Aura Martínez, «Montañeses», se subraya la importancia de la música, pues se dice que la comparsa en su primera actuación casi no puede desfilar por no tener una banda de música:

Como ya queda apuntado, la primera actuación de la Comparsa fue en 1921, siendo su Primer Tro D. José Conrado López Merita, pero en vísperas de Fiestas aún no se contaba con Banda de música, lo que hacía presagiar que la Comparsa no pudiera salir, pero esta dificultad fue allanada por un músico alcoyano, apodado «Piula», que en un arranque de optimismo contrató la Banda de la Torre (Torremanzanas) y la dirigió personalmente<sup>67</sup>.

Siguiendo con la tónica de los últimos años de publicar biografías de músicos ilustres, principalmente alcoyanos, Ernesto Valor Calatayud escribe un artículo, «Antonio Pérez Verdú», donde ensalza al músico como el compositor de la primera marcha mora *A-Ben-Amet*, cuya partitura se transcribe<sup>68</sup>.

José Blanquer García escribe el artículo «Unión Musical de E. y D. de la Puebla del Duc». En este trabajo, además de resumir la vida musical de esta agrupación, se subraya la importancia que las bandas tienen para la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy y la trascendencia de la música en la Fiesta:

Es innegable la cooperación primordial de las bandas en nuestras Fiestas. Inconcebibles resultan nuestros desfiles sin música. La música es una pieza más en tan complicada máquina que durante tres días hace vibrar de entusiasmo y alegría sana a alcoyanos y extraños. Es la base sólida donde se sienta nuestra fiesta tan saturada de historia, patriotismo y tradición<sup>69</sup>.

Dice Salvador Doménech Llorens en su artículo «La Guía de Martí cumple cien años (1864-1964)», que esta obra es referencia sobre Alcoy y su Fiesta. Asimismo, recoge y transcribe algunos párrafos sobre la Fiesta de 1863 donde se habla de la música y de las bandas que acompañan a las comparsas<sup>70</sup>:

Anúnciase la fiesta el Sábado Santo; en cuyo día, los dos sargentos mayores y uno de cada comparsa formados en dos bandos, cristiano y moro, con su música respectiva, al primer toque de Gloria rompen la marcha y dan un paseo militar por la ciudad [...]. El día 21 de Abril, víspera de las fiestas, se reúnen en esta ciudad de veinte a treinta músicas ó bandas militares, dulzainas y atabales, de éste y demás pueblos de la provincia, siendo varias de dichas músicas muy completas y todas bien uniformadas. Por la noche se dan las inveteradas cenas de bienvenida llamadas L'olla, y algunas brillantes serenatas con que las músicas ó bandas más aventajadas obsequian á las autoridades y á los jefes de sus respectivas compañías ó comparsas [...]. Las comparsas ó compañías (filadas) de ambos bandos, se componen de un número indeterminado

66 MANSANET, José Luis. «Memoria de actividades 1963», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1964: 14 y 15.

67 AURA, Antonio. «Montañeses», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1964: 29.

68 VALOR, Ernesto. «Antonio Pérez Verdú», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1964: 49-51.

69 BLANQUER, José. «Unión Musical de E. y D. de la Puebla del Duc», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1964: 85.

70 Como la transcripción es textual, se ha respetado la ortografía de la época para acercarnos más a ella.

de individuos, un oficial ó primer arcabuz (primer trò), un segundo (cop), y un tercero (darrér trò), dos ó mas sarjentos y una banda de música, ó un clarín ó dulzaina y atabal-tambor<sup>71</sup>.

En la *Revista* del año 1965 se insiste en que los pasodobles no se repitan tanto en la Entrada por parte de las bandas de música para evitar la monotonía y pobreza musical. Y se recomienda la sustitución del *Himno nacional*<sup>72</sup> por el de Fiestas en el momento de la entrada y salida de los capitanes y alféreces de sus casas. Se anuncia, en la memoria anual de actividades de la Asociación San Jorge del año anterior, que esta pondrá en marcha el archivo de partituras musicales dentro del Casal<sup>73</sup>.

En el apartado de concursos se dice que se organizó el primer Festival de Música Festera<sup>74</sup>. El secretario de la Asociación relataba el hecho así:

La Asociación organizó asimismo el I Festival de Música Festera, convocado en abril, con el propósito de enriquecer con partituras originales el acervo de ritmos netamente festeros en todos sus aspectos, y con la idea de que las obras premiadas sean piezas vivas, populares, y no de archivo, lo que explica su estructura de decisión por votación popular. Al I Festival que tenía por tema pasodobles dianeros, se presentaron 15 partituras, de las que el Jurado seleccionó 12, que fueron interpretadas por las bandas La Primitiva y la Nueva del Iris en el concierto-festival celebrado el día 21 de noviembre en el Teatro Calderón otorgándose el premio de 5000 pesetas a «Primavera» con 519 votos, cuyo autor resultó ser el alcoyano Antonio Gisbert Espí; y el accésit a «Font Roja» con 468 votos, de José Gómez Villa de Alicante<sup>75</sup>.

Gracias al cambio de dirección en el concurso, este certamen perdió el carácter academicista que tuvo en ediciones anteriores y fue adquiriendo unos cauces más populares. A medida que va aumentando la importancia del CCMF, disminuye la participación en el concurso de bandas dentro de la Fiesta del Pasodoble. El cronista de la Fiesta lo expresaba así:

La Fiesta del Pasodoble va de capa caída, tanto en el desfile de bandas por las calles del Generalísimo y S. Nicolás, como en el concurso musical en la Glorieta de Primo de Rivera. Cada año disminuye el número de corporaciones que intervienen en ambas partes del acto y, prescindiendo ahora de las causas que puedan justificar tal mengua y de las posibles soluciones, probablemente la raíz originaria del mal, consista en que la Fiesta del Pasodoble, concebida y montada con arreglo a los cánones de épocas pretéritas, se encuentre hoy desfasada y en discordancia con la mentalidad y exigencias de los tiempos actuales<sup>76</sup>.

71 DOMÉNECH, Salvador. «La Guía de Martí cumple cien años (1864-1964)», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1964: 89.

72 Hacemos hincapié en que era costumbre interpretar el *Himno nacional* a las puertas del ayuntamiento mientras se izaba la bandera.

73 MANSANET, José Luis. «Memoria de actividades 1964», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1965: 9.

74 En adelante, FMF.

75 MANSANET, José Luis. «Memoria de actividades 1964», *op. cit.*, p. 10.

76 DOMÉNECH, Salvador. «Crónica de Fiestas 1964», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1965: 15.

Siguiendo con la importancia que cada vez cobra la Música Festera en la Fiesta, se señala que la Filà<sup>77</sup> Magenta presentó una novedad en su Entrada Mora, consistente en que al capitán le seguía, como acompañamiento particular, una pequeña banda de atabales y chirimías<sup>78</sup>.

Se dedican unas páginas a describir cómo fue el primer FMF y a explicar cómo ha de ser la música que acompañe a los moros y cómo a los cristianos, en el artículo que lleva por título «En torno a la Música Festera», de Salvador Doménech Llorens. En él, también se tienen en cuenta los futuros festivales y se anima a componer más obras del nuevo género festero que es la marcha cristiana<sup>79</sup>.

Ernesto Valor Calatayud publica el artículo «José Seva Cabrera», en el que, además de hablar de la personalidad y carrera del director musical, se aprovecha la oportunidad para dar a conocer el movimiento musical alcoyano y la Música Festera Alcoyana: «... el pasodoble “dianero” —pimpante, vivaz y alegre—, y el vulgarmente llamado “sentat” —reposado, tranquilo, señorial—; al igual que la “marcha mora”; sensual, nostálgica, arrebatadora...<sup>80</sup>. Se transcribe su pasodoble *L’Alferis*.

Un artículo de Antonio Tormo Cerdá, «Unión Musical de Muro de Alcoy», sobre el origen y la trayectoria musical de esta banda, alude a su participación en la Fiesta de Alcoy, poniendo de manifiesto su importancia:

Respecto a las Fiestas alcoyanas, la Unión Musical empezó su actuación en 1943 y 1944 en los que actuó con la Filà Realistas; en 1945 y 1946 con la Filà Llana; en 1947 y 1948 con la Magenta y desde 1949 con la Filà Cordón sin interrupción alguna hasta la actual fecha. Las bandas anteriormente existentes en esta Villa, siempre actuaron en estas fiestas y con distintas Filas cuyos nombres no se recuerdan<sup>81</sup>.

En la Revista del año 1966, dentro de la memoria de actividades de la Asociación de San Jorge y en el capítulo dedicado al Casal, se anuncia que la mejor aportación de ese año a su biblioteca es la recopilación en cinco volúmenes de lo más esencial de la Música Festera, llevada a cabo por Fernando de Mora Carbonell como copista y con textos de Ernesto Valor Calatayud<sup>82</sup>. El secretario de la Asociación se refiere al II FMF como que:

... es en realidad un concurso de partituras musicales, se convocó en abril para celebrarlo en el Otoño, sobre el tema marcha mora, siguiendo la pauta marcada el año anterior por I Festival sobre el tema pasodobles dianeros, y al igual que aquél para ser decidido por votación popular. Se presentaron 11 partituras de las cuales el Jurado admitió ocho al concierto del día 14 de noviembre en el Teatro Calderón. Se otorgó el premio de 5.000 pesetas a «El Kabila» de D. José

77 Es el nombre con que se conoce en Alcoy a las comparsas.

78 Ibídem.

79 DOMÉNECH, Salvador. «En torno a la música festera», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1965: 48 y 49.

80 VALOR, Ernesto. «José Seva Cabrera», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1965: 50 y 51.

81 TORMO, Santiago. «Unión Musical de Muro de Alcoy», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1965: 89.

82 MANSANET, José Luis. «Memoria de actividades 1965», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1966: 10.

M<sup>a</sup> Ferrero Pastor de Onteniente y un accésit de 2.000 pesetas a «Mariola» de D. José Gómez Villa de Alicante. Se está procediendo, al igual que el año anterior, a hacer una edición de 250 ejemplares para distribuirla gratuitamente entre las bandas de música de la región<sup>83</sup>.

Dentro de los conciertos de la exaltación festera, podemos leer que las bandas de música dieron conciertos de pasodobles festeros. El día 28 de marzo, la Unión Musical; el 4 de abril, la Nueva del Iris en el Teatro Calderón, y el 11 de abril, La Primitiva en el Teatro del Circo<sup>84</sup>. También se anuncia que este año la Fiesta del Pasodoble que organiza el Ayuntamiento ha sufrido un cambio sustancial, pues se ha modificado o retrasado la primera parte, el desfile de bandas, y se ha suprimido la segunda o certamen en la glorietta. El maestro Fernando de Mora Carbonell dirigió el *Himno de fiestas* y se acompañó con una decena de bandas. Los actos del *Día dels Músics* se desarrollan con normalidad<sup>85</sup>. Es la primera vez que se deja escrito que se ha dirigido el *Himno de fiestas*. A partir de este momento, el concurso de bandas —la Fiesta del Pasodoble— se convertirá en un acto de exaltación musical con la interpretación del *Himno de fiestas* en la plaza de España. Cada año será dirigido por una personalidad musical distinta que tenga relación de una u otra manera con Alcoy. Como en ediciones anteriores, cada vez se da más importancia al CCMF.

Un artículo de José Santonja Santonja, «Nueve días de fiesta. 22 de abril de 1876», que relata los acontecimientos que tuvieron lugar en la celebración de la Fiesta, expresa claramente y en varias ocasiones cómo todas las comparsas existentes desfilaban con música: «Totes les filaes se pusieron en movimiento, organizándose en formación para la marcha; las bandas de música rompieron a tocar [...]. Detrás arrancó la Primera Filà de Llana con la Música Nueva, y a continuación los Sultanes, vulgarmente denominados Judíos; y la Segunda de Llana o de Domingo Miques, seguida de la Tercera o de Chano, orgullosos sus componentes por llevar la Música Primitiva que gozaba, y sigue gozando, de gran prestigio y simpatías»<sup>86</sup>.

Ernesto Valor Calatayud escribe el artículo «Enrique Juan Merín», compositor alcoyano del *Himno de San Jorge*. En dicho trabajo, el autor ensalza la figura de este músico y se centra en su obra como la más popular:

De toda la producción musical del maestro Juan Merín, ninguna alcanzó popularidad tanta como su «Insigne Mártir», el himno al Santo Patrón de Alcoy, con más de medio siglo de vida. [...] La Asociación de San Jorge, veladora de nuestras tradiciones, ha declarado oficial en 1965 dicho coro masivo —único y exclusivo que el pueblo canta—, introduciendo ligeras modificaciones en la letra de Cristóbal Botella, debidas al poeta alcoyano Juan Valls Jordá, autorizadas por el hijo del autor, Rev. Sr. D. Juan Botella Valor, deán de la Santa Iglesia Catedral de Madrid<sup>87</sup>.

El último artículo musical que encontramos en la *Revista* del año 1966 hace referencia a la banda de música de Luchente. El trabajo «Unión Musical de Luchente» aparece firmado por José Canet y en él se relata la trayectoria de esta formación musical y la relación con la Fiesta de Alcoy: «Y lleva

83 Ibídem, p. 11.

84 Ibídem.

85 DOMÉNECH, Salvador. «Crónica de Fiestas 1965», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1966: 14 y 15.

86 SANTONJA, José. «Nueve días de fiesta. 22 de abril de 1876», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1966: 37.

87 VALOR, Ernesto. «Enrique Juan Merín», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1966: 64.

viniendo diez y ocho años consecutivos a la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy, en la que siempre ha acompañado a la misma filà, la de los Vascos, del bando cristiano»<sup>88</sup>.

En la *Revista* del año 1967, se escribe que la Asociación de San Jorge, dentro de la memoria de actividades del año anterior, ha comprado 400 literas dobles para que las comparsas acomodan a sus bandas<sup>89</sup>. Además, podemos leer que se va logrando cada vez más que las bandas varíen su repertorio en la Entrada Mora; por lo tanto, cada vez es mayor la afluencia de composiciones de este estilo<sup>90</sup>. El III CCMF, denominado Festival, trató sobre el tema de marcha cristiana que «era difícil por versar sobre materia poco más o menos inédita. Eso explica que se presentaran solo 4 obras, y aún parecían muchas, y se celebró el día 20 de noviembre en el Teatro Calderón. Se otorgó el premio de 5.000 ptas a «L'Entrà de Cristians» cuyo autor resultó ser D. José Gómez Villa de Alicante. Se está haciendo una edición de 250 ejemplares de la partitura»<sup>91</sup>. Después de llevar compuesta casi diez años la marcha cristiana *Aleluya* (1958), todavía no es aceptado este género musical para el desfile. También se da cuenta de que dentro de los conciertos de exaltación festera se ha editado el disco «Alcoy en Fiestas (microsurco en 33 revoluciones)», por la casa Odeón y patrocinada por electricidad Jordá<sup>92</sup>.

La Fiesta del Pasodoble ha mejorado en cuanto a estructura, pues se han reducido sus dos trayectos a uno solo. Además, se cuenta que desfilaron doce bandas al anochecer hasta la plaza de España y que Amando Blanquer Ponsoda dirigió la interpretación del *Himno de fiestas* acompañado por media docena de bandas<sup>93</sup>. Se ha aumentado en dos el número de bandas participantes en el *Himno*.

José Santonja Santonja, continuando con el artículo sobre el sexto centenario de San Jorge, en su cuarta entrega, «El 23 de abril de 1876», resalta una vez más cómo las comparsas se acompañan de música en todos los actos: «Todas las filaes, con sus músicas correspondientes, habían formado delante del Altar de la Sociedad El Oriente [...]. Las bandas de música atacaron la Marcha Real con el contrapunto de las 30 cornetas del Batallón [...]. Cerraba la marcha la música Nova y un piquete de caballería del Regimiento de Albuera»<sup>94</sup>.

Ernesto Valor Calatayud escribe «Vicente Costa y Nogueras», un artículo sobre el compositor alcoyano en el que realiza un recorrido por su trayectoria musical. Respecto a su relación con la Música Festera, solo cita los pasodobles *Alcoy*, del que se transcribe su partitura, y *Ronda Galante*: «... y para banda, escribió también Costa y Nogueras otro pasodoble: *Ronda galante* —incluido por La Primitiva en su repertorio festero del citado año de 1908—»<sup>95</sup>.

88 CANET, José. «Unión Musical de Luchente», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1966: 84.

89 MANSANET, José Luis. «Memoria de actividades 1966», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1967: 10.

90 *Ibidem*, p. 11.

91 *Ibidem*.

92 *Ibidem*, p. 13.

93 DOMÉNECH, Salvador. «Crónica de Fiestas 1966», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1967: 15.

94 SANTONJA, José. «El 23 de abril de 1876», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1967: 36 y 37.

95 VALOR, Ernesto. «Vicente Costa y Nogueras», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1967: 63.

Emilio Sanz Vidal publica el artículo «La Instructiva Musical de Alfarrasí», en el que asegura no saber cuándo empezó a acudir la banda a la Fiesta de Alcoy, pero sí que: «... desde 1940 hasta la fecha podemos decir con orgullo que siempre hemos actuado con la filà Mozárabes, conocida por “els gats”»<sup>96</sup>. Continúa con la referencia de esta banda en los festejos alcoyanos y cuenta una anécdota que aclara algo más esta cuestión:

Debe ser muy antigua su concurrencia a Alcoy porque se recuerda la anécdota de que a pesar de haber ferrocarril —el servicio por carretera era aun más difícil— la mayoría de los miembros de la banda hacían el viaje a pie hasta Alcoy atravesando el Benicadell —exceptuando 4 ó 5 músicos de los más «lluidets»<sup>97</sup> de la banda y del pueblo— por no gastarse lo poco que supongo costaría entonces el billete del tren. Pero salían perdiendo porque rompían un par de alpargatas y se comían en el camino las vituallas<sup>98</sup> que tenían preparadas para los días de la Fiesta de Alcoy, lo que se compensaba por el propio jolgorio del viaje<sup>99</sup>.

En la Revista del año 1968, el secretario de la Asociación de San Jorge, dentro de la memoria de actividades, hace un resumen de lo que fue el IV Concurso Festival, como así lo denomina, de Música Festera. Este año la modalidad es el pasodoble dianero. Se convocó en abril y se presentaron diez partituras que se interpretaron en un concierto celebrado en el Teatro Calderón el domingo 12 de noviembre por las bandas Primitiva y Nueva del Iris. «Se otorgó el premio de 5.000 pesetas a la obra “Segrelles” de D. José Pérez Vilaplana y un segundo premio a “El dianer alcoià” de D. José Gómez Villa. Se están editando 250 ejemplares de las partituras premiadas». También es de destacar que la Asociación editó 15000 octavillas relacionando las bandas de música que intervinieron en la Entrada de Moros y las marchas que iban a interpretar<sup>100</sup>. La Fiesta del Pasodoble se desarrolló en las mismas circunstancias que el año anterior, actuando una docena de bandas. La interpretación del *Himno* recayó en el músico alcoyano Rafael Casasempere Juan<sup>101</sup>.

Ángel Llopis Pérez, en su artículo «Filà Abencerrajes», menciona que el compositor alcoyano Amando Blanquer Ponsoda compone una marcha mora, *Abencerrages, Tarde de abril*, «estrenada en la Entrada de 1967 para los titulares por La Primitiva dirigida por el veterano maestro D. Fernando de Mora, con el detalle de formar en la escuadra su autor; fue un éxito contundente»<sup>102</sup>.

Antonio Lacueva Olcina, en el artículo «La Unión Artístico-Musical de Onteniente», describe las vicisitudes y la formación de este grupo musical y destaca que la banda «actuó en 1948 en las fiestas de Alcoy y con la filà Marrakesch; después no lo hizo hasta 1961 en que se incorporó definitivamente

96 SANZ, Emilio. «La Instructiva Musical de Alfarrasí», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1967: 66.

97 *Lluit-ida*: adj. Dit d'una festa, una solemnitat, etc., reexida, esplendent. [Cfr.: LACREU, Josep (dir.) et all., «Lluit-ida», en *Diccionari Valencià*, Edicions Bromera, València, 2a ed., 1996, p. 1251]. Por lo tanto, *lluidets* querrá decir lucidos, que llaman la atención, bien parecidos.

98 *Vituallas*: abundancia de comida, sobre todo de menestra o verdura.

99 SANZ, Emilio, *op. cit.*, p. 66.

100 MANSANET, José Luis. «Memoria de actividades 1967», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1968: 11 y 12.

101 DOMÉNECH, Salvador. «Crónica de Fiestas 1967», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1968: 14.

102 LLOPIS, Ángel. «Filà Abencerrajes», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1968: 22.

hasta nuestros días con la misma Filà mora y el mismo espíritu de dedicación y entusiasmo que es proverbial en estos músicos y al que se hacen acreedores los festeros alcoyanos»<sup>103</sup>.

En la *Revista* del año 1969, dentro de la memoria de actividades del año anterior, destacan distintos homenajes que las comparsas hacen a sus bandas de música, como el que hizo la Filà Navarros a la Unión Musical Beniatjareense, los Vascos a la Música Primitiva de Cuatretonda y la Filà Chano a la Unión Musical Contestana y a su director José Pérez Vilaplana, por haber obtenido el primer premio en el CCMF con su pasodoble *Segrelles*<sup>104</sup>. Dentro del V Concurso FMF sobre el tema de marcha mora, se presentaron diez partituras, de las cuales quedó ganadora la obra *Ramfer* de José Picó Biosca y, en segundo lugar, *Voluntad de fer* de José Pérez Vilaplana. Se vuelve a sacar una tirada de 250 ejemplares de las partituras premiadas. El concierto tiene lugar en el Teatro Calderón el día 27 de octubre. La Asociación, como ya haría el año anterior, volvió a repartir 15 000 octavillas, relacionando las marchas moras para interpretar en la Entrada, y la banda Primitiva grabó un disco para la casa Odeón el 17 de noviembre, titulado *Ecós del Serpis* y editado por Francisco Jordá<sup>105</sup>. El *Himno de fiestas* se interpreta este año bajo la batuta del director alicantino José Juan Pérez. También tuvo lugar la Fiesta del Pasodoble con el desfile de bandas<sup>106</sup>.

Un artículo de Luis Calatayud Grau, «Unión Musical Beniatjareense de Beniatjar (Valencia)», viene a continuar con la tradición anual de escribir un artículo sobre las formaciones musicales relacionadas con la Fiesta de Alcoy. En lo que se refiere a esta Unión Musical, escribe su autor que «la banda actuó por primera vez en la Fiesta de Alcoy con la filà Navarros en el año 1935, y desde el año 1940 viene haciéndolo sin interrupción con dicha filà, salvo en 1962 en que lo hizo con los Berberiscos. El director D. Enrique Calatayud Pardo ha compuesto algunos pasodobles»<sup>107</sup>.

En la *Revista* del año 1970, se alude al VI FMF, este año en la modalidad de marcha cristiana, y son de señalar dos cuestiones. En primer lugar, se suprime el calificativo de concurso, dejándolo solo en festival y dándole más arraigo e importancia al acontecimiento; y, en segundo lugar, se comenta que el jurado estaba compuesto por los asistentes al concierto que se celebró el 26 de octubre con motivo de las partituras presentadas. Esto supone dotar al festival de un mayor sentido popular ya que el jurado es el pueblo de Alcoy y todos los allegados, en lugar de un jurado muy selecto. El primer premio fue para la obra *Tayoll*, del compositor Francisco Grau Vergara, y el segundo premio fue para *Zoraidamir*, del compositor José Pérez Vilaplana. Se hizo una edición de 250 ejemplares<sup>108</sup>. Continúa el reparto de 15 000 octavillas sobre las marchas moras para interpretar en la Entrada<sup>109</sup>. Esto nos da entender que todavía no existe una música específica para la Entrada Cristiana, a pesar de convocar el CCMF en la modalidad de marcha cristiana, o bien que usan un solo estilo musical, la marcha mora.

103 LACUEVA, Antonio. «La Unión artístico musical de Onteniente», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1968: 71.

104 MANSANET, José Luis. «Memoria de actividades 1968», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1969: 9.

105 *Ibidem*, pp. 11 y 12.

106 *Ibidem*, p. 14.

107 CALATAYUD, Luis. «Unión Musical Beniatjareense de Beniatjar (Valencia)», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1969: 70.

108 MANSANET, José Luis. «Memoria de actividades 1969», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1970: 11.

109 *Ibidem*, p. 12.

Ernesto Valor Calatayud publica el siguiente artículo de temática músico-festera: «San Jorge en la música y en los músicos alcoyanos». Lo que nos interesa desde el punto de vista festero es la mención al oficialmente declarado *Himno a San Jorge* de Enrique Juan Merín, del que dice que:

Desconocemos la fecha que se compuso este «Himno», pero bien puede fijarse poco antes de finalizar el siglo XIX. De inspiración abierta y sencilla, el «Insigne Mártir», como vulgarmente se le conoce, ha calado muy hondo en el corazón de los alcoyanos, alcanzando la declaración de «Oficial» por la Asociación de San Jorge, en 1965, con ligeras modificaciones en la letra, debidas al poeta alcoyano Joan Valls Jordá<sup>110</sup>.

El artículo «Unión Musical de Agres», de José Pascual Revert, es uno más de los escritos sobre las formaciones musicales que toman parte en la Fiesta de Alcoy. Su autor nos dice que «la banda, a partir del año 1962, acude todos los años a la Fiesta de Moros y Cristianos. Actuando primero en la filà Andaluces hasta el año 1964, y desde entonces hasta la fecha, en la filà Realistas, así como en los “ensayets” de varias filaes y “entraetes” que se hacen antes de fiestas»<sup>111</sup>.

Finalizamos este recorrido musical y documental con un artículo sobre la biblioteca-archivo del Casal Sant Jordi, «Els estudis autòctons i la biblioteca-arxiu del Casal», de Jordi Valor i Serra, que nos acerca al mundo de la Música Festera pues en él se escribe que, además de la sección bibliográfica o literaria de la biblioteca, hemos de tener en cuenta la parte del archivo musical: «Hem de consignar també els estants dedicats a Arxiu Musical, on hi són les més belles partitures de caire fester, pasodobles dianeros i marxés mores, a la cura del jove musicòleg i company en lletres Ernest Valor i Calatayud, autor del *Catálogo de Músicos alcoyanos* de l'any 1961»<sup>112</sup>.

Dra. Ana María Botella Nicolás  
Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.  
Facultad de Magisterio. Universitat de València

## REFERENCIAS

- ALBEROLA, Alfredo. «Camilo Pérez Monllor», *Revista Fiestas de Moros y Cristianos*, 1956: 56-58.
- ANÓN. «Camilo Pérez Laporta», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1954: 19-21.
- ANÓN. «José Espí Ulrich», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1955: 32.
- ANÓN. «Bibliografía festera», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1963: 40.
- APARICIO, José. «La Sociedad Artística Musical de Anna», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1963: 87 y 88.
- AURA, Antonio. «Montañeses», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1964: 29-31.
- BLANQUER, José. «Unión Musical de E. y D. de la Puebla del Duc», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1964: 85 y 86.
- BORONAT, Francisco. «Gonzalo Barrachina Sellés», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1951: 14-16.
- BORONAT, Francisco. «Crónica de Fiestas 1951», en *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1952: 6 y 7.
- BORONAT, Francisco. «Crónica de Fiestas 1952», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1953: 8 y 9.

110 VALOR, Ernesto. «San Jorge en la música y en los músicos alcoyanos», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1970: 73.

111 PASCUAL, José. «Unión Musical de Agres», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1970: 76.

112 VALOR I SERRA, Jordi. «Els estudis autòctons i la biblioteca-arxiu del Casal», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1970: 87.

- BORONAT, Francisco. «Crónica de Fiestas 1953», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1954: 6 y 7.
- BORONAT, Francisco. «Crónica de fiestas año 1955», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1956: 5-8.
- BORONAT, Francisco. «Crónica de Fiestas del año 1957», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1958: 6-9.
- BOTELLA, Ana María. «Orígenes de la música en las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy». *Revista de Folklore*, 372 (2013): 28-38.
- BOTELLA, Ana María. «José Gómez Villa y la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy: estudio y análisis de su obra». *Revista de Folklore*, 380 (2013): 36-46.
- BOTELLA, Ana María. «Fuentes bibliográficas para el estudio de la música de Moros y Cristianos». *Revista de Folklore*, 384 (2014): 28-38.
- BOTELLA, Ana María. «La aportación de José María Ferrero Pastor a la música de Moros y Cristianos de Alcoy». *Revista de Folklore*, 387 (2014): 20-35.
- BOTELLA, Ana María. «Las bandas alcoyanas y su vinculación con la música de Moros y Cristianos». *Revista de Folklore*, 395 (2015): 34-51.
- CANET, José. «Unión Musical de Luchente», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1966: 84.
- CALATAYUD, Luis. «Unión Musical Beniatjarense de Beniatjar (Valencia)», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1969: 70.
- CARBONELL, José. «La música y los músicos en nuestras fiestas», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1954: 33.
- DOMÉNECH, Salvador. «Crónica de Fiestas 1958», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1959: 7-11.
- DOMÉNECH, Salvador. «Crónica de Fiestas 1960», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1961: 18-22.
- DOMÉNECH, Salvador. «Crónica de Fiestas 1961», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1962: 12-17.
- DOMÉNECH, Salvador. «Crónica de Fiestas 1962», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1963: 15-20.
- DOMÉNECH, Salvador. «Financiación de las Fiestas», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1963: 74 y 75.
- DOMÉNECH, Salvador. «Crónica de Fiestas 1964», en *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1965: 13-19.
- DOMÉNECH, Salvador. «La Guía de Martí cumple cien años (1864-1964)», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1964: 89 y 90.
- DOMÉNECH, Salvador. «En torno a la música festera», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1965: 48 y 49.
- DOMÉNECH, Salvador. «Crónica de Fiestas 1965», en *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1966: 14 y 15.
- DOMÉNECH, Salvador. «Crónica de Fiestas 1966», en *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1967: 13-20.
- DOMÉNECH, Salvador. «Crónica de Fiestas 1967», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1968: 13-20.
- GARCÍA, Enrique. «Tres días con los Moros y Cristianos de Alcoy», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1960: 43-45.
- LACUEVA, Antonio. «La Unión artístico musical de Onteniente», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1968: 71.
- LACREU, Josep. (dir.) et all., «Lluït-ida», *Diccionari Valencià*, Edicions Bromera, València, 2a ed., 1996.
- LLOPIS, Ángel. «Filà Abencerrajes», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1968: 24-26.
- MAIQUEZ, Francisco. «La Unión Musical Contestana», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1962: 35 y 36.
- MANSANET, José Luis. «Chano. La comparsa 3.<sup>a</sup> de Lana desde 1843. Más de un siglo en el cuarto lugar del bando moro», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1962: 25-27.
- MANSANET, José Luis. «Memoria de actividades 1963», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1964: 11-15.
- MANSANET, José Luis. «Memoria de actividades 1964», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1965: 8-12.
- MANSANET, José Luis. «Memoria de actividades 1965», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1966: 8- 12.
- MANSANET, José Luis. «Memoria de actividades 1966», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1967: 8-12.
- MANSANET, José Luis. «Memoria de actividades 1967», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1968: 8-12.
- MANSANET, José Luis. «Memoria de actividades 1968», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1969: 8-12.

- MANSANET, José Luis. «Memoria de actividades 1969», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1970: 8-12.
- MATARREDONA, Luis. «La Comparsa 'Vascos' cumple cien años», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1959: 28-30.
- MATARREDONA, Luis. «Asociación de San Jorge Mártir. Memoria», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1960: 25-27.
- MIRÓ, Enrique. «Efemérides festeras», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1953: 39 y 40.
- MIRÓ, Enrique. «Efemérides festeras», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1955: 37-40.
- MOYA, José. «Las Fiestas de San Jorge en el siglo XVI», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1950: 35- 37.
- PASCUAL, José. «Unión Musical de Agres», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1970: 76.
- PEIDRO, Ismael. «Un factor imprescindible: la música», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1956: 53.
- Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, Asociación de San Jorge, Alcoy, números 1933 a 1969.
- SANTONJA, José. «Nueve días de fiesta. 22 de abril de 1876», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1966: 37 y 38.
- SANTONJA, José. «El 23 de abril de 1876», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1967: 36-38.
- SANZ, Emilio. «La Instructiva Musical de Alfarrasí», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1967: 66 y 67.
- SEMPERE, Camilo. «La música y nuestras fiestas», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1953: 35-38.
- SEMPERE, Camilo. «Influencia de la música en nuestras fiestas: factor esencial», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1955: 15 y 16.
- SIRVENT, Antonio. «La 'Armónica Alcoyana'», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1961: 26 y 27.
- TORMO, Santiago. «Unión Musical de Muro de Alcoy», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1965: 88 y 89.
- VALOR, Ernesto. «Juan Cantó en el centenario de su nacimiento», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1957: 30-33.
- VALOR, Ernesto. «La Música Festera Alcoyana también tiene su 'aquél'», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1958: 20-22.
- VALOR, Ernesto. «Evaristo Pérez Monllor», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1960: 39-41.
- VALOR, Ernesto. «José Pareja Casanova», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1963: 53.
- Valor, Ernesto. «Antonio Pérez Verdú», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1964: 49-51.
- VALOR, Ernesto. «José Seva Cabrera», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1965: 50 y 51.
- VALOR, Ernesto. «Enrique Juan Merín», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1966: 64 y 65.
- VALOR, Ernesto. «Vicente Costa y Nogueras», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1967: 63.
- VALOR, Ernesto. «San Jorge en la música y en los músicos alcoyanos», en *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1970: 71-75.
- VALOR I SERRA, Jordi, «Els estudis autòctons i la biblioteca-arxiu del Casal», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1970: 87.
- VALLS, Juan. «José Carbonell García», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1958: 44-47.
- VALLS, Juan. «El compositor alcoyano Gonzalo Blanes», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1959: 36-39.
- VALLS, Juan. «Ecos del Levante Español», *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos*, 1961: 67 y 68.

## DE AMORES IMPOSIBLES Y OTROS ENCANTOS

José Luis Rodríguez Plasencia



El indio de Antequera. Foto: autor

**M**ientras ascendíamos a la colina donde se encuentran los dólmenes de Menga y Viera, en la localidad malagueña de Antequera, el guía se detuvo para señalarnos una elevación rocosa, que iba quedando a nuestras espaldas, conocida —según nos dijo— como la *Peña de los enamorados*, con una morfología semejante a la cabeza de un indio tendido, de ahí que el peñón también sea distinguido como *El indio de Antequera*. El peñón recuerda el desdichado amor entre una princesa árabe, Tazana, y Tello, un caballero cristiano que fue aprehendido en un pueblo aledaño a la entonces Antequera árabe, leyenda inspirada tal vez en las coplas de *La morica garrida* —entendiendo *garrida* como persona joven, fuerte y apuesta—, un romance antiguo que recogió en su *Historia de Antequera* —año 1609— el cronista Alonso García de Yegros. Y, según dicen, Cristóbal Colón ya aludía a la *Peña de los enamorados de Antequera*... Sobre ello volveré más adelante.

El mismo Cervantes trata de las relaciones de moros y cristianas y de moras y cristianos, por ejemplo en la historia del cautivo Ruy Pérez de Viedma con Zoraida, hija de Agi Morato —historia que se

extiende entre los capítulos XXXIX y XLI de *El Quijote*— y los amores de Zahara y don Lope —basados en un cuento de amor de la época— en la comedia *Los baños de Argel*. Sin embargo, para Jaime Oliver Asín<sup>1</sup>, Agi Morato, padre de Zoraida, habría sido un personaje histórico, identificado con Hayyiti Murat, «de ahí que para él, la formulación literaria del suceso, y su conversión en ‘leyenda’ se habría debido a cristianos cautivos en Argel, y en ella pudieron influir episodios auténticos de musulmanas enamoradas de cautivos...». Aunque ese intento de Oliver por vincular los orígenes del tema cervantino con sucesos y hechos reales —añade Manuela Marín— ha sido vistos muy críticamente por historiadores de la literatura, «que han buscado en motivos folklóricos o épicos en origen de un tema de alcance universal: la mujer cuyo padre —u otro pariente varón— somete a cautividad a un joven extranjero, del cual ella se enamora y al que ayuda a liberarse».

El tema de las moras, encantadas o no *encantás* —moro/a, palabra castellana procedente de la latina *maurus* y esta, a su vez, de la griega *mauros* (negro, moreno), que designaba a los habitantes de la antigua Mauritania<sup>2</sup>— está muy presente en leyendas, tradiciones o mitologías populares de casi toda España, tanto de Galicia (*mouras*, de donde al parecer deriva el sustantivo ‘mora’ aplicado a estas misteriosas damas encantadas) o Asturias (*xanas*) como del País Vasco (*mari*<sup>3</sup>, *maddi* o *mairu*) o Cantabria (*anjanas*), sin olvidar Murcia o Aragón, algunas de las cuales fueron recogidas por escritores, como Gustavo Adolfo Bécquer en *La leyenda de la cueva de la Mora*, que el poeta sevillano de San Lázaro ubicó en un antiguo castillo costero existente en Fitero, Navarra, y de la que hablaré también más adelante.

De ahí que no deba extrañar que la topografía extremeña esté repleta de *moros* y *moras*. Por ejemplo, la cerca de la Mora, ubicada en las proximidades de Huertas de Ánimas, núcleo urbano perteneciente al municipio de Trujillo; el charco del Moro o el arroyo del Moro, en las proximidades del mismo Trujillo; la cueva de la Mora, en la alquería hurdana de Riomalo de Arriba, o la mora que, según los vecinos de Cedillo (Cáceres), sale de su misterioso escondrijo las mañanas de San Juan para atusar su larga cabellera con los primeros rayos del sol... Pero infeliz será aquel mortal que tenga la desgracia de sorprenderla, a ella o a otra de estas *mouras* (en gallego), *lamiak* (en el País Vasco) o *moracantanas* (en algunas poblaciones extremeñas), mientras peinan su delicada cabellera onduladas con peines de plata.

Igualmente, estas moras solitarias y nebulosas solían ser empleadas en Extremadura por algunos padres como asustadoras profesionales para alejar los juegos infantiles de lugares peligrosos, como norias, pozos, arroyos bravíos, pedreras profundas, etc. Félix Barroso me cuenta que en su pueblo

1 La hija de Agi Morano en la obra de Cervantes. Cit. por Manuela Marín, pág. 237.

2 En su columna «A cuerpo gentil». Plan VE. *Guía de Ocio del Norte de Extremadura*, Félix Barroso dice que los moros aludidos en lo topónimos nada tienen que ver con el mundo de los musulmanes. «Casi siempre responden a vestigios arqueológicos anteriores al siglo VIII, cuando se produjo la invasión musulmana de la Península Ibérica» y cita al doctor en Filología Hispánica, José Antonio González Salgado, que en su trabajo *Toponimia de la comarca de Trujillo*, afirma que «los topónimos que hacen referencia a ‘moros’ parece demostrado que en realidad proceden de la raíz prerromana ‘mor’, que tiene el significado de montón de piedras y que, por tanto, nada tiene que ver con los sarracenos». (De la misma opinión era el filólogo, dialectólogo y arabista madrileño Álvaro Gálmea de Fuentes). Añade Barroso que «también pudiera ser que la palabreja en cuestión se entroncase con ‘mrvos’, un término céltico que significa ‘muerto’ y ‘ser sobrenatural’. O con ‘mora’ o ‘morga’, que es el nombre que le otorgaban a la diosa-madre esos celtois que dejaron mitológicas huellas por valles y por montañas, por algaidas y ribazos. Y es que seres mágicos y sobrenaturales dan vida a estos moros y moras en muchas historias recogidas de la tradición oral».

3 Es una divinidad vasca precristiana de carácter femenino que habita en todas las cumbres de las montañas vascas. La más importante de sus moradas es la cueva de la cara este del Anboto, a la que se conoce como cueva de Mari.



Fuente del lugar (Santibáñez el Bajo). Fotografía: Félix Barroso

cacereño —Santibáñez el Bajo— tenían un personaje terrorífico y arquetípico: *la Moraquintana*. «La gente mayor —me dice— describía a este mítico personaje como a una especie de bruja fea, vieja y negra, que por las noches subía desde la antigua *Juente Lugal* (Fuente del Lugar) y merodeaba por la calle que ahora lleva su nombre», calle del barrio la Cuesta, que desemboca en una serie de huertos que ostentan el mismo topónimo. Y Barroso me indica que, según la tradición, ese misterioso personaje vivía bajo unos grandes zarzales junto a la fuente, de donde salía una larga galería con diversos ramales, uno de los cuales iba derecho a la «madri del agua»: los veneros de la fuente. «Nos metían miedo las madres —añade— para que no fuéramos por esos huertos, ya que, al haber tantas norias, temían que nos pudiéramos caer dentro de alguna de ellas. Y nos amedrentaban con la Maraquintana, que nos

podía raptar y chuparnos la sangre». Personaje que tenía, además, la mala costumbre de ocultarse entre los zarzales próximos a las norias de los huertos.

Estas moras, o *xanas*, en Asturias son presentadas como mujeres jóvenes muy hermosas, que por alguna maldición o hechizo están dotadas de poderes o particularidades sobrehumanos. Suelen habitar en castillos roqueros abandonados, en cuevas, junto a corrientes de agua, en sepulcros excavados en rocas... Aparecen durante la noche de San Juan peinando su larga cabellera a la espera de algún galán capaz de desencantarlas y que, por ello, obtendría como premio el enorme tesoro del que ellas son guardianas, como sucede con las *mouras* gallegas o las *ayalgas* asturianas. Por ejemplo, algunas leyendas extremeñas hablan de pastores o viajeros que al acercarse a beber a una fuente vieron relucir en sus aguas una cadena de oro. Sorprendidos por tan feliz hallazgo, comenzaron a tirar de ella pero, al no hallarle fin, su impaciencia les llevaba a cortarla, momento en que oyeron salir del fondo de la fontana una voz que reprochaba al imprudente su acción, pues de ese modo la moradora de aquel lugar quedaba condenada a permanecer encantada de por vida.

«Aunque —como puede leerse en *Mitología extremeña. Moras y encantadas*— las encantadas no siempre aparecen como seres benévolos. También es común por Las Hurdes la historia sobre una misteriosa tienda de baratijas atendida por una mora que aparece mágicamente en un lugar encantado durante la hora anterior a la medianoche. La mora solo es desencantada si a la pregunta de cuál es el mejor objeto de la tienda se responde que es la propia mora. Los que responden que son las tijeras de oro o los afilados cuchillos son muertos vengativamente con esos mismos instrumentos».

Pero ¿qué entendemos por ‘encantada’? Según el *Diccionario* de la Real Academia, deriva de encantar que, a su vez proviene del latín *incantare*, someter a poderes mágicos; significado que María Moliner amplía: «Empleado particularmente en los cuentos. Ejercitar sobre algo o alguien antes de magia; particularmente, convertir una cosas o persona de manera maravillosa en otra distinta». De ahí que encantada es la persona que está sometida a poderes mágicos o a un hechizo. Aunque para Galmés de la Fuente —sobrino nieto de Menéndez Pidal—, el término *encantada* procedería el prerromano *kanto*, piedra, orilla pedregosa, que se relaciona con el hecho de que estas encantadas suelen aparecer también en lugares donde abundan las piedras, por ejemplo, castillos. Y son tan numerosas

las leyendas o tradiciones orales de las encantadas que se extienden, como dije, por numerosas localidades españolas.

Así, en Baza —Granada— existe un lugar conocido como Terrera de los Argálvez, donde se abren unas cincuenta cuevas con varias luceras. Según una antigua leyenda local, todos los años, la mañana de San Juan, al salir el sol, aparecía por una de esas aberturas una mujer morena de pelo muy largo. Nadie osaba aproximarse al lugar ese día, hasta que un audaz bastetano resolvió arriesgarse y descubrir por sí mismo la verdad de la fábula. Y, en efecto, con los primeros rayos del sol, pudo ver cómo por una de aquellas aberturas aparecía la figura de una mujer con un peine en su mano derecha y una daga en la izquierda, y dirigiéndose a él, le dijo: «¿Qué quieres: la dama, el peine o la daga?». Y como el bastetano respondiese que la daga, ella le replicó: «¡Pues que con ella te atravesen el corazón, pues me has condenado a seguir encantada!». Nadie ha sabido decir qué final tuvo el imprudente vecino, pues tampoco se sabe la fecha exacta del suceso.

En Hellín —Albacete— cuentan un hecho semejante. En la zona del embalse de Camarillas, próxima a las localidades de Minas y Agramón, en el paraje conocido como El Tesorillo, se encuentra la cueva de La Camareta, antiguo eremitorio cristiano, donde según una tradición oral transmitida hasta el día de hoy, en la mañana de San Juan y sentada en una piedra, atusando su larga cabellera rubia con un peine de oro, aparecía una dama muy blanca. Y si alguien transitaba por el lugar, le preguntaba qué le gustaba más, si ella o el peine. Cuentan que en cierta ocasión acertó a pasar un pastor y al hacerle la pregunta de rigor este respondió que el peine. «¡Maldito seas, —exclamó la dama— pues por tu culpa seguiré encantada!». Leyenda semejante corría en Puerto Lumbreras, municipio murciano en la comarca del Alto Guadalentín. Aquí, un anciano pastor se topó de anochecida junto a un baladre con otra hermosa dama que le hizo igual oferta. Y como en el caso anterior, el hombre eligió el peine. «¡Ay, maldito —exclamó la lozana—; me has encantado por otros cien años!». Y dicho esto, desapareció en medio de un resplandor.

Otra dama vestida de blanco —en este caso una princesa mora, según dicen— aparecía en una cueva conocida como *de la Encantá*, en el otero de igual nombre, próximo a Coy, pedanía murciana perteneciente al municipio de Lorca, conocida desde antiguo por los numerosos restos arqueológicos neolíticos y de la Edad del Bronce y por los restos de una antigua torre medieval de vigilancia. De esa dama solo se sabe que la noche de San Juan salía a peinar su larga cabellera negra y a lavarse la cara en el manantial de la Fuente y que los vecinos no osaban callejear esa noche por temor a ser encantados por ella.

En Paterna de Madera, municipio albaceteño ubicado en el valle del río Madera, afluente del Mundo, guardan también la tradición de una dama vestida de blanco que, como en los casos anteriores, sale de una cueva conocida igualmente como *de la Encantada*, peinándose su larga melena.

Mas no son moras todos las encantadas que aparecen en torno a la festividad de San Juan. En la localidad murciana de Moratalla, hablan de una historia de amor trágico acaecida en época visigoda. Se cuenta que la princesa Ordelina, a pesar de estar prometida en matrimonio con el noble Sigiberto y de haber dado palabra de casamiento, rompió su promesa antes de la boda para casarse con un enemigo de Sigiberto, llamado Hiliberto. Mas el matrimonio no llegó a consumarse, pues en la víspera de la noche de San Juan, Ordelina murió repentinamente. Y por haber roto la promesa de casamiento, quedó condenada a vagar eternamente como un alma en pena, permitiéndosele, excepcionalmente, salir de su tumba la noche mágica del santo Precursor para peinar su larga cabellera en el arroyo de Benamor, que flanquea Moratalla por el sur.

Por su parte, Elvira Menéndez y José M.<sup>º</sup> Avellán recogen otra leyenda de Villarrobledo (Albacete). No se especifica en qué época se sitúa, pues se limitan a decir que «en la noche de los tiempos» la joven princesa Dulciades, hija del señor de un castillo, fue raptada por Draskolín, el depravado hijo de Hastrano, señor de otro castillo vecino. Para conseguir su propósito, Draskolín dio muerte al aya de la princesa que, antes de morir maldijo a su asesino, que murió durante una escaramuza. Hastrano encierra entonces a Dulciades en una mazmorra y ordena a la bruja Nasanta que prepare un veneno para matarla. El aya aparece en la mazmorra y emparada a la bruja, pero ya es demasiado tarde, pues la princesa ha bebido la pócima y ha comenzado a surtir su efecto. Sin embargo, consigue que Dulciades no muera, sino que permanezca como adormilada para aparecer cada año la noche de San Juan, peinando su larga cabellera con un peine de oro y para regar y cuidar las raras flores que solo crecen en ese lugar. También hay quien dice que, si alguien la ve y le mira a los ojos, el infortunado ocupará su lugar.

Un contenido totalmente diferente tiene la leyenda que se ubica en torno a una de las lagunas próximas a la localidad badajocense de Montijo, en el camino viejo de Barbaño, junto al río Guadiana: *la laguna de las Encantás*. Se cuenta que una noche de San Juan, tres hermanas, llamadas Marías, paseaban por las afueras del pueblo contemplando las estrellas, que aquella noche parecían ser más grandes y brillantes que en otras ocasiones, por lo que decidieron acercarse a la laguna al objeto de verlas reflejadas en el agua. Y obedeciendo a un misterioso e irrefrenable impulso, decidieron lanzarse a ella para nunca más volver, pues desde aquella noche duermen en el fondo de la laguna un sueño del que solo despiertan la noche de San Juan para los favorecidos mortales que llegan hasta el lugar sin derramar una sola gota del agua que llevan en un vaso. Entonces, dicen, las tres hermanas emergen del agua y bailan una danza para luego concederles un deseo. Otros dicen que las Marías solo salen a la superficie cuando algún mortal, realizando cierto ritual que nadie conoce, se apiada de ellas.

En fin, que la relación de estas leyendas podría hacerse interminable<sup>4</sup>; historias de encantadas que en sí mismas hunden sus raíces en un tiempo —según puede leerse en Wikipedia— en que los conocimientos y la propia historia de las sociedades humanas se trasmitían de manera oral y reflejan manifestaciones del pasado de difícil explicación hoy día. Y sigue diciendo que las encantadas recuerdan a las ninfas de la mitología clásica, figuras femeninas jóvenes de gran belleza que se aparecen junto al agua. Aunque «en muchas de ellas también se pueden intuir los precedentes de los cuentos infantiles (jóvenes de gran belleza física y espiritual [que] son encantadas por algún poder maligno y [que] quedan en espera de algún héroe valeroso que rompa su hechizo con una bella acción)». Similitudes que —como Antonio Selva Iniesta dice— «sugieren un contacto cultural quizá desde la prehistoria», sugerencia que no deja de ser sugestiva<sup>5</sup>. Y tampoco deben olvidarse las Lamias romanas, que solían aparecer en la entrada de las cuevas peinándose los cabellos con peines de oro, que robaban a los niños. Tal vez de esa tradición precristiana naciese la advertencia que los padres de la toledana Sonseca hacían a sus hijos: «Ten cuidado, porque como seas malo, viene la mora y te lleva con ella».

O sea, puede decirse que tanto las leyendas ya tratadas, como las que reseño a continuación, su magia, se fueron transmitiendo de generación en generación, bien de forma oral, bien de forma escrita, de modo que, sin pretenderlo, pasaron a formar parte de la historia local del entorno donde dijeron que habían acontecido.

4 Véase *Leyenda de la Encantada*. Wikipedia, la enciclopedia libre.

5 Ibíd. sobre el simbolismo de la cueva, el espejo, la noche de San Juan y el peine.

Las interrelaciones entre el mundo islámico y cristiano peninsular nunca fueron fáciles. Aunque por lo que respecta a las relaciones morosas entre miembros de una y otra comunidad, estas podían ser de moras a cristianos, de cristianos a moras, de moros a cristianas, pero nunca se mostraron sentimientos de una cristiana a un musulmán. Ya lo advierte Cervantes, en *Los baños de Argel* —versos 1116-1125—, donde escribe:

Zara

¿Luego a moro estás prendada?

Constanza

No, sino de un renegado

De fe foca y fe perjura.

Don Fernando. —Harto, señora, has mirado.

Zara

Has dado en una locura

en que cristiana no ha dado.

Amar a cristiano mora,

eso vese a todas horas;

mas que ame cristiana a moro,

eso no.

Y en efecto. De todas las leyendas que sobre el tema me he documentado, no he hallado ninguna donde una cristiana se apasione por un árabe, aunque sí de cristianos por moras, moras por cristianos o moros por cristianas, como he dicho. He aquí algunos ejemplos.

A 50 kilómetros de Madrid, en el Parque Regional de la Cuenca Alta del río Manzanares, donde se ubica la totalidad del municipio de Manzanares El Real, se halla el lugar, sin duda, más interesante del Parque: La Pedriza. En la zona vivía un rico árabe, que tenía una sola hija. Cierta día, mientras un joven cristiano paseaba por la orilla del río, conoció a la muchacha y el amor surgió entre ambos. Sabían que era una pasión imposible debido a las tensiones existentes entre ambas comunidades. Aun así, el mancebo acudió a casa de su amada para pedirle al padre que aprobara la relación. Pero el padre se negó rotundamente y ordenó a sus criados que echaran al osado a la calle, a la par que prohibía a hija volver a encontrarse con el mancebo. Ante la imposibilidad de ver personalmente a su amada —según una versión—, le hizo llegar una misiva de despedida; luego embarcó rumbo a Tierra Santa para luchar contra los infieles que ocupaban los Santos Lugares. Otro relato señala que, a pesar de tal prohibición, los amantes siguieron viéndose en una cueva de Las Pedrizas, hasta que unos meses después fueron sorprendidos por el árabe, que se llevó a la muchacha, prohibiéndole salir de casa hasta el día de su boda, lógicamente con un musulmán.

Y fue a partir de este suceso, según cuentan algunos, cuando el joven enamorado, ante la imposibilidad de ver a su amada, marchó, no a Tierra Santa, sino al sur de la península para luchar contra los sarracenos. Mientras, la joven languidecía en su encierro pensando en su doncel. Hasta que un día supo que él había vuelto... Y lograron citarse en aquella cueva donde fueron sorprendidos antaño. Pero el padre de la joven, al ver que esta no estaba en casa, sospechó lo sucedido. Y mandó a sus criados a la cueva, entablándose una desigual lucha entre unos y otro, donde el cristiano llevó la peor parte, pues fue mortalmente herido por uno de los sirvientes. Horrorizada la muchacha al ver a su amado cubierto de sangre, huyó de la cueva hasta un risco cercano, de donde se tiró al vacío, despeñándose.

Y dicen en el lugar que la víspera del día en que murieron los amantes, se ve el alma en pena de la mora, que vaga por La Pedriza lanzando gritos y lamentos hasta el amanecer.

Rojales, un municipio alicantino a orillas del río Segura, tiene una leyenda semejante, conocida como de *la Encantá*. Cuentan los rojaleros que durante la ocupación musulmana de la zona, una princesa árabe, llamada Zulaida o Zoraida, se enamoró de un príncipe cristiano. El rey moro, su padre, al tener noticia de estos amores, que le eran prohibidos, la maldijo, condenándola a vivir encantada eternamente dentro del Cabezo Soler, que se alza en uno de los extremos del valle del Segura, donde se han encontrado restos que van desde la Edad del Bronce hasta la época musulmana, circunstancia esta que podría haber dado antaño motivo para la leyenda que nos ocupa. Pues bien, la fábula cuenta que todos los años, y solo la noche de San Juan, Zoraida aparece por el cabezo en espera de que alguien la libere de su hechizo, para lo cual el personaje en cuestión tiene que llevarla en brazos hasta el cercano río, de modo que pueda bañar sus pies en él. Pero el lance tiene su inconveniente: a medida que el salvador avanza con ella hacia la corriente, Zoraida se va haciendo cada vez más pesada, eso sin mencionar a los monstruos que van saliéndole al encuentro, provocando que él, al fin, caiga desfallecido y, por tanto, que la princesa dé con su cuerpo en el suelo, momento en que, a pesar de sus buenas intenciones, una maldición recae también sobre su persona: la de morir pisándose la lengua.



Los Enamorados de Antequera. (Cortesía de *El Sol de Antequera*)

La malagueña Antequera, como dije al principio, también guarda una leyenda donde se relatan otros amores prohibidos. Tello, un joven cristiano es hecho prisionero durante una razzia musulmana en una población próxima a la moruna Antequera. Tagzana, la hija del caíd —otra versión, tal vez más plausible, señala que el doncel servía como esclavo en casa de una importante familia local— baja cierto día a las mazmorras y, nada más ver a Tello, se enamora perdidamente de él, y él de ella. Y debido a que sus amores eran imposibles, deciden huir. Y así lo hacen. Pero los guardias —o los criados— advierten de la fuga al padre de Tagzana. Los amantes son acosados y perseguidos hasta un monte próximo a la ciudad —la actual Peña de los Enamorados—, de donde no pueden escapar, de ahí que mirándose por última vez y cogidos de la mano, saltan al vacío, despeñándose.

También Cáceres —entonces Al-Qazires— tiene su doncella encantada. Se trata de la princesa mora Mansaborá, hija del caíd. Esta leyenda cuenta que esta hermosa princesa se enamoró de un apuesto capitán de las tropas de Alfonso IX de León, que tenía cercada la ciudad. Ambos procuraban verse a escondidas para vivir su amor, aprovechando los pocos momentos que entre ataque y ataque tenía el cristiano y las contadas ocasiones que Mansaborá podía escapar a la vigilancia y protección que le sometía su padre. Sin embargo, un día, el capitán cristiano —del que no ha quedado el nombre— citó a su amada fuera de la ciudad. Y ella acudió. Dos días después, las tropas del rey leonés



Aljibe del Palacio de las Veletas. Foto autor

durante la noche de San Juan o de San Jorge, hay quien las ha visto en forma humana deambular por la ciudad. Así, dicen, fue como Al-Qazires cayó en manos cristianas el 13 de abril de 1229, aunque otra leyenda popular cacereña atribuye esa prerrogativa a San Jorge, que capitaneó el ejército que derrotó a las tropas musulmanas, simbolizadas en un dragón; dragón que es quemado en la plaza Mayor el día de ese su santo patrón.

Otra versión cuenta que el caíd encerró a su hija en el aljibe que hoy es Casa de las Veletas, para que terminara ahogándose en sus aguas. De hecho, hay quien dice haber oído la noche de San Juan los gritos angustiados y agonizantes de Mansaborá, provenientes del aljibe.

En el castillo roquero de Portezuelo, localidad cacereña allende el Tajo, se sitúa la leyenda de la bella Marmionda, nombre con el que aquel es conocida por los portezueleños. La fortaleza fue erigida en el siglo XII, durante la ocupación almohade de la zona para proteger el paso de la calzada romana de la Dalmacia. En primera instancia fue conquistada por el rey leonés Fernando II, que la entregó a los Templarios, pero se perdió poco después, permaneciendo en manos musulmanas hasta 1213, en que fue reconquistada definitivamente por Alfonso IX de León, que la cedió a la orden de Alcántara.

Según cuenta la leyenda, el alcaide de la fortaleza tenía una hija, Marmionda, que era conocida en toda la comarca por su gran belleza. Pues bien, en una de las razias que el padre de la joven realizó por la zona, hizo prisioneros a unos soldados cristianos que fueron conducidos al castillo a la espera de pedir rescate por ellos. Al saber el alcaide que entre los cautivos se hallaba un noble caballero leonés, le hizo traer a su presencia, momento que coincidió con la entrada de Marmionda en la estancia. Y cuentan que bastó una sola mirada para que ambos quedasen prendados. Desde aquel momento, y durante el tiempo que tardó en llegar el rescate, la hermosa sarracena aprovechaba la ausencia de su padre para visitar el joven cristiano, encuentros que confirmaron y acrecentaron el amor que mutuamente se profesaban, olvidando las trabas que traería tal relación.

Mas al fin llegó el rescate y el noble leonés tuvo que partir, muy a su pesar, aunque prometió a Marmionda que regresaría algún día para desposarla. Pasaron los meses y el caballero no volvía, circunstancia que influyó en el antes alegre y risueño carácter de la joven, que se volvió triste e indiferente a cuanto le rodeaba. Preocupado su padre, pidió parecer a sus consejeros, que recomendaron el matrimonio como remedio a la melancolía que angustiaba a Marmionda. La noticia llegó hasta los nobles sarracenos de la comarca que acudieron a la fortaleza con la esperanza de que la joven eligiera esposo entre alguno de ellos. Pero Marmionda, a pesar de que no podía oponerse al deseo de su padre, demoró su decisión mediante artimañas, esperando que en ese tiempo apareciese su amado. Y

entraban en Al-Qazires. Sospechando una traición, el caíd hizo confesar a su hija su felonía: que había dado a su amante las llaves de un pasadizo secreto que unía el alcázar árabe —el actual palacio de Las Veletas— con una calleja —que hoy se conoce como de Mansaborá— próxima a una fuente que servía para regar las huertas aledañas a las murallas. El padre, encendido de ira, la maldijo, convirtiéndola en una gallina y a las doce doncellas que la acompañaron, en polluelos, todas de oro, y las condenó a vagar eternamente por las calles cacereñas. Y se cuenta que

así resistió hasta que su padre, cansado de las reiteradas excusas de su hija, le eligió marido entre los pretendientes y puso fecha para el enlace. Entonces, Marmionda, ante lo inevitable, decidió enviar un hombre de su confianza a León para informar al caballero de la decisión tomada por su padre.

Y al fin llegó el día de la boda sin que el amado apareciera. Mas cuando la ceremonia estaba a punto de iniciarse, los centinelas dieron la voz de alarma: un contingente de tropas cristianas se acercaba al castillo. Los sarracenos se dispusieron para la defensa, pero su sorpresa fue grande cuando vieron que se detenían a cierta distancia de las murallas y que se destacaban dos jinetes y un abanderado, pidiendo parlamentar. Uno de ellos era el amado de Marmionda.

En respuesta a la demanda de parlamento, del castillo salió un pequeño grupo al frente del cual iba el alcaide, que no tardó en reconocer a su antiguo prisionero, a quien echó en cara que se presentara armado en una ocasión tan importante para él y su hija sin haber sido invitado.

—Señor —repuso el caballero —en el tiempo que estuve preso en este castillo me enamoré de su hija y fui correspondido por ella. Os ruego que no sigáis adelante con un enlace que ella no desea y que me entreguéis su mano.

—¡Jamás entregaré la mano de mi hija a un perro cristiano! —exclamó furibundo el alcaide. Y dando media vuelta, se dirigió hacia el castillo, poniendo fin a la reunión.

Pero el caballero cristiano no estaba dispuesto a marcharse sin su amada, por lo que ordenó asaltar el castillo. Y se entabló una encarnizada lucha que fue seguida por Marmionda, sin quitar los ojos de su amado que, repartiendo mandobles a diestro y siniestro, se iba acercando al baluarte. Hasta que, herido de muerte su caballo, cayó al suelo, quedando inconsciente. La joven quedó paralizada y, en vista de que su amado no se levantaba, creyéndolo muerto, se arrojó al vacío. La escena fue presenciada por el leonés, vuelto en sí, que, al ver el cuerpo destrozado de su amada, también puso fin a su vida, precipitándose desde las alturas.

En Ávila tienen la leyenda de la mora Aixa, hija de Al-Menón de Toledo y sobrina del rey Al-Mamún. Siendo aún una niña de catorce años, fue conducida a aquella ciudad castellanoleonés. La joven va triste porque el objeto de sus amores, Jezmín Yahia, queda en Toledo, de ahí que ninguno de los agasajos y fiestas que se realizan en su honor le hagan olvidar su pesadumbre. Aun así, son numerosos los caballeros abulenses que la pretenden, para al fin decidirse por el noble Navillos Blázquez gracias a mediación de doña Urraca, hija del monarca Alfonso VI. Mas este compromiso parece imposible, pues, por una parte, los padres de Navillos tenían concertada su boda con una dama de la ciudad, Arias Galindo, y por otra, el propio rey Alfonso ya había acordado la de Aixa con Jezmín, en agradecimiento a los servicios que este había prestado a la corona.

Pero Navillos era terco y no cejó hasta conseguir desposarse con Aixa, convertida al cristianismo. Ello le granjeó el odio de Jezmín y el desencanto de Arias, que tuvo que resignarse a contraer matrimonio con Blasco, hermano de Navillos.

Durante un viaje a Talavera, sin saber quién era realmente, conoció a Jezmín y tan fuerte fue la amistad que surgió entre ambos que Navillos no



Castillo de Portezuelo. Foto: gentileza del Ayuntamiento

dudó en invitarle a la boda de su hermano Blasco con Arias. Incluso lo alojó en su palacio. Y como era común en el medievo, durante la celebración nupcial se organizaron justas y torneos como agasajo a los recién casados. Y Navillos retó a su nuevo amigo a combatir amistosamente con la espada, vencíéndole fácilmente. Jezmín se siente humillado, especialmente porque allí esta su amada Aixa y ve la angustia pintada en su rostro, angustia que fue convirtiéndose cada vez más en tristeza y abatimiento.

Navillos, que no sabe las causas que motivan esta postración, decide llevarla fuera de la ciudad, a una mansión que ha hecho construir para ella. Aun así, la bella Aixa languidece de pena y solo ve aliviado su dolor con las visitas nocturnas que Jezmín le hace en las prolongadas ausencias de Navillos. Finalmente, los amantes deciden retornar a Talavera, de ahí que, cuando el caballero regresa de una de sus campañas militares por tierras musulmanas y es informado de la fuga de su esposa, monta en cólera y al frente de sus huestes se dirige hacia Talavera para castigar a los adúlteros. Pero no la ataca directamente, sino que deja al ejército a las afueras y entra solo en la ciudad, oculto bajo vestiduras árabes. Eso sí, ha ordenado a sus capitanes que, si en dos días no ha vuelto, ordenen el ataque. Y con su disfraz, y embozado, llega hasta el jardín donde Aixa pasea. Navillos se acerca a ella sin ser reconocido y con adulaciones y galanteos logra que le permita acceder a la alcoba matrimonial, donde se descubre. Aixa grita pidiendo ayuda. Con ello, al abulense se le desvela la verdad: Aixa no fue raptada, sino que le abandonó voluntariamente. Pero ya es demasiado tarde; entran los soldados en la alcoba y le apresan.

Jezmín condena a Navillos a ser quemado en la plaza pública. Como último deseo, este pide a su rival que le permita hacer sonar una trompa de guerra. Aquel accede, sin sospechar que es una señal para que las tropas acantonadas en las afueras entren a saco en la ciudad. Esta se rinde y Navillos ejecuta a los adúlteros quemándolos en la pira que estaba preparada para él. Y cuentan que durante el resto de su vida se dedicó únicamente a batallar, tal vez como única forma de olvidar su infortunio.

Otra versión cuenta que la joven mora esperó en vano el regreso del caballero y que, a pesar de los numerosos intentos de sus padres por casarla, ella se negó rotundamente y no aceptó a ningún pretendiente. Y para domeñarla, su padre la encerró en una cueva a pan y agua, pero en vano. Hasta que un día, al llevarle la comida, la encontraron muerta. Y dice esta versión que el mismo día en que su amado partió hacia el sur, su espíritu apareció en lo alto del cerro desde donde se precipitó. Y mira y mira hacia el horizonte, esperando la vuelta del amado.

La cueva de la Mora está a unos dos kilómetros de Fitero, en un término conocido hoy como la dehesa del Castillo, en la Comunidad Foral de Navarra. Y situado en lo alto de unas rocas cortadas a pico se alzan los restos de un antiguo castillo árabe, desde el que se divisa todo el valle del río Alhama, donde hoy están los baños termales de Fitero. Además, cerca de este lugar estuvo el antiguo poblado romano de Tudején, antecedente del actual Fitero. En este paraje, cargado de historia, situó Bécquer dos leyendas: *El Miserere* y *La cueva de la Mora*, pues este balneario —antes llamado de Tudején— fue visitado por el escritor sevillano entre los años 1861 y 1868, cuando era redactor del periódico madrileño *El Contemporáneo*, donde publicó la mayoría de sus *Leyendas* y *Rimas*. Y como buen periodista curioso, cuando terminaba de tomar las aguas acostumbraba a pasear por los alrededores del balneario. En estos deambulares hablaba con los lugareños, quienes le contaban las historias del pueblo. Y así fue como llegó a sus oídos la leyenda de la mora, precisamente un día en que merodeando por la base rocosa donde se alzaba la vieja fortaleza, descubrió «uno de esos caminos secretos tan comunes en las obras militares de la época, el cual debió de servir para hacer salidas falsas o coger durante el sitio, el agua del río que corre allí inmediato». Y fue un trabajador que andaba podando unas viñas en aquellos lugares quien le puso en antecedentes de la leyenda que, resumida, dice así: cuando los árabes eran todavía dueños del castillo de Tudején, tuvo lugar junto a la villa de Fitero una reñida batalla

en la cual cayó herido y prisionero de los árabes un caballero cristiano al que sus familiares rescataron tras pagar una buena suma de dinero. De vuelta a casa, el caballero permaneció un tiempo sumido en una extraña melancolía. Y es que durante su cautiverio se había enamorado de la hija del alcaide, «de cuya hermosura tenía noticias por la fama antes de conocerla». Sorbido el seso por los recuerdos de la mora, el caballero organizó una partida y atacó en castillo por sorpresa, con el fin de conseguir el favor de su amada. Y gracias a lo imprevisto de su ataque, el cristiano logró su objetivo. «El caballero, embriagado en el amor que al fin logró encender en el pecho de la hermosísima mora, no hacía caso de los consejos de sus amigos, ni paraba mientes en las murmuraciones y las quejas de sus soldados. Unos y otros clamaban por salir cuanto antes de aquellos muros, sobre los cuales era natural que habían de caer nuevamente los árabes, repuestos del pánico de la sorpresa».

Y en efecto sucedió, pues, poco tiempo después, los musulmanes reunieron nuevas tropas, mas, ante la resistencia de los castellanos, cercaron el castillo decididos a rendirlo por hambre. Pero los sitiadores, impacientes, decidieron dar un asalto durante la noche. En el ataque murieron el padre de la dama y el mismo caballero cayó herido de muerte. Y los cristianos comenzaron a replegarse. Entonces, ella se inclinó sobre su amante, que yacía en el suelo moribundo, y «tomándolo en brazos» lo bajó hacia los subterráneos del castillo, donde, al volver en sí, pidió agua. La mora sabía que el subterráneo tenía una salida hacia el río. Y a pesar de que el valle y todas las elevaciones del mismo estaban llenos de soldados musulmanes, obviando el peligro, la joven enamorada logró llegar hasta la corriente y llenar de agua el casco del moribundo. Pero cuando volvía con el agua, una saeta lanzada por unos soldados musulmanes que habían visto moverse unos matorrales le alcanzó de lleno, hiriéndola mortalmente. Incluso así, logró arrastrarse hasta donde yacía el caballero que, al verla cubierta de sangre y próxima a morir, le preguntó si quería hacerse cristiana. Y derramando el agua sobre la cabeza de la amada, la bautizó. Al día siguiente, el soldado que había disparado la saeta, vio un rastro de sangre a la orilla de río, «y siguiéndolo, entró en la cueva, donde encontró los cadáveres del caballero y su amada», que según dicen los lugareños, aún iban a vagar por aquellos contornos.

La sierra de Guara es una cadena montañosa en las primeras estribaciones de los Pirineos, al noroeste de Huesca. Se trata de un territorio habitado desde tiempos prehistóricos pues, durante el Paleolítico Superior, el hombre ya habitaba la cueva del Vero, donde se han encontrado pinturas rupestres. Igualmente, en el Parque Natural de Sierra y Cañones de Guara existen muestras de monumentos megalíticos de carácter funerario construidos durante el III milenio antes de Cristo. No es de extrañar, pues, que en este lugar hayan surgido mitos y leyendas que hunden sus raíces en tiempos antiguos. Así, en torno a uno de los dólmenes, el conocido como de *Losa Mora*, gira una fábula, tal vez la única donde la enamorada es una princesa cristiana. Dicen que bajo las piedras del dolmen yacen los cuerpos unos enamorados, ¿rey? moro él, princesa cristiana ella. Dicen que los padres de la joven se negaron a reconocer ese noviazgo, por lo cual, los enamorados decidieron escaparse hacia Nocito, también localidad de la Hoya de Huesca. Pero a la altura del dolmen fueron sorprendidos por una patrulla cristiana que, tras darles muerte, los enterraron en aquel mismo lugar.

En Sonseca (Toledo), desde tiempo inmemorial los padres solían advertir a sus hijos: «¡Ten cuidado, que como seas malo, viene la mora y te lleva con ella!». Sorprendente admonición que movería a pasmo y extrañeza a quien no conozca una leyenda local del siglo VIII: la de la *mora de la Mezquitilla*, que se relaciona también con la torre Tolanca, una atalaya de origen musulmán localizada al suroeste de esa localidad castellanomanchega. Dicha leyenda, transmitida por tradición oral, cuenta que, cuando el monarca leonés Alfonso XI el Bravo devastó el poblado árabe de la Mezquitilla, sobrevivieron un moro y su bella hija. El pobre hombre deambulaba de un lado a otro, como perdido, sin saber hacia dónde ir, orando en el llamado cerro del Moro, mientras su hija permanecía entre los muros de la Tolanca, próxima a la Mezquitilla.

La bella musulmana solía bajar a lavarse a la fuente Boticaria, próxima al arroyo del Espinarejo, y al atardecer subía a lo alto de la torre donde, mientras peinaba su morena cabellera, cantaba desesperadamente su infortunio, embelesando con su voz a los pastores que apacentaban sus ganados por las cercanías. Hasta que uno de ellos, más osado, se decidió a visitarla y el amor surgió entre ellos. Desde entonces, el galán subió todos los días y, poco a poco, la fue instruyendo en la doctrina cristiana con el propósito de que no hubiese ningún impedimento a la hora de contraer matrimonio. Cuando la creyó suficientemente preparada para recibir el bautismo, subió un cuenco con agua, le colgó al cuello una medalla de la Virgen y, arrodillándola ante él, la bautizó, poniéndole el nombre de Soledad. Luego le pidió que se casara con él; ella accedió y con la euforia del momento, el galán resbaló y como no pudo asirse a lugar seguro, se precipitó al vacío, matándose, ante la atónita mirada de su amada. Desde entonces, allá en la torre —concluye la leyenda— solo se escucharon los llores de la bella mora anunciadores de su desdicha.

La leyenda de *La morica encantada* está relacionada con la zaragozana ciudad de Daroca y su conquista por los cristianos. Cuenta que, allá por el siglo XII, gobernaba la ciudad un reyezuelo llamado Aben-Goma, que tenía como favorita a una bella princesa llamada Melihah. Esta se había enamorado perdidamente de un caballero cristiano llamado Jaime, que Aben-Goma hizo prisionero en una de sus salidas guerreras y al que había condenado a ser ejecutado y posteriormente colgado de una de las almenas del castillo como advertencia a los cristianos, a pesar de las considerables sumas de dinero que el padre de Jaime había ofrecido al reyezuelo. Todas las tardes, cuando Aben-Goma salía a sus expediciones guerreras, Melihah abandonaba el palacio y por un enrejado exterior, que daba a la mazmorra donde adolecía el prisionero, se comunicaba con él. Cuando Melihah conoció el fin que esperaba a su amado, prometió darle la libertad a cambio de que cuando los cristianos tomaran la ciudad se la llevara con él para convertirla en su esposa. «Yo también te amo —le dijo él—, pero mi religión me prohíbe hacerte mi esposa». «Con tal de vivir a tu lado —repuso Meliha— renegaré de mi religión e invocaré al Dios que tú invocas. Esta noche serás libre». Y, en efecto, aprovechando el revuelo y la confusión que se organizó en la ciudad ante la presencia de las tropas de Jaime I de Aragón, el Conquistador, que amenazaban tomar la ciudad, Melihah bajó a las mazmorras y puso en libertad a su amado, que pudo llegar ileso al campamento cristiano, donde fue recibido con gran alegría. Pero Aben-Goma había sido informado de los amores que su favorita tenía con Jaime y de la fuga de este. Comprendiendo que había sido traicionado por ella, la llevó a los subterráneos del palacio y ordenó que la ejecutaran. El cuerpo sin vida de la joven cayó a un pozo que allí había, un pozo sin fin. Mas, cuando Aben-Goma salía del pasadizo fue apresado por las tropas cristianas, que habían perpetrado el asalto a la ciudad, siguiendo los consejos de Jaime. Los árabes, al saber que su rey estaba prisionero, fueron presas del pánico y los asaltantes se hicieron dueños de la ciudad. Y Daroca se rindió. Corría el año 1122 de nuestra era. Cuando Jaime supo de la muerte de su amada, fue presa de una extraña melancolía. Y cuentan que todos los días, al anochecer, bajaba a las mazmorras del castillo, que se sentaba junto a la boca del pozo y que allí permanecía horas y horas, rumiando sus recuerdos. Y también se cuenta que, años después, desde el día en que murió el caballero, todas las noches, del pozo donde cayó, sale el espíritu de Meliah, vestido de blanco, y que vaga por las murallas en una infructuosa búsqueda de su amado. Por eso, es conocida entre los darocenses como *la morica encantada*.

El arroyo de la Mora, que discurre por tierras abulenses de Arévalo, se relaciona con otra de estas historias amorosas que vengo relatando. En esta ocasión se trata de la mora Zoraida, la mujer más hermosa del lugar. Pero tuvo la desgracia de enamorarse de quien no debía: un noble cristiano. Sabedor su padre de tal enamoramiento, le prohibió ver a su amado y la retuvo por la fuerza en la fortaleza. Entonces, sigue la leyenda, los cristianos sitiaron la plaza y exigieron la libertad de Zoraida. Un día, el padre de la joven se acercó hasta el lugar donde los cristianos tenían instalado el campamento y arrojó



El puente de la Mora. Cortesía de Luis J. Martín. *La Llanura*, revista digital de la Alhóndiga de Arévalo

al arroyo el cuerpo sin vida de su hija, advirtiendo al joven noble que quien no acatará su autoridad seguiría la misma suerte que ella. Al día siguiente, los cristianos entraron en Arévalo. Y, en recuerdo de Zoraida, levantaron un puente en el mismo lugar donde su padre la había arrojado al arroyo.

En Bullas, Murcia, también tienen su historia de amor entre princesa mora y príncipe cristiano, romance que guarda elementos comunes con otras leyendas de las que me he ocupado anteriormente. Pero en esta localidad hacen una celebración original y curiosa: la noche de San Juan todo el

pueblo de Bullas se reúne en el río Salto Usero, lugar donde, según la leyenda, tuvo lugar el primer encuentro y el enamoramiento de los personajes de la historia. Allí, una persona, disfrazada de mora y con acompañamiento moruno con antorchas baja al río, se mete en él y, con un cántaro, coge agua, agua que servirá para rociar a los presentes, pues, según el mito, esa agua es mágica y representa la belleza eterna. *Se non è vero, è ben trovato*.

Pero, sin duda, la más extraña y sorprendente historia de cuantas circulan por la geografía peninsular sobre amores entre moras y cristianos es la que corría por la Sevilla del siglo xv. Cuentan que vivía en la ciudad un modesto comerciante en telas, llamado Aben-Jasuf, ya entrado en años y viudo, que vivía con su hermosa hija Zoraya. Aben-Yasuf era un hombre hosco, poco comunicativo, a quien pocas veces se veía sonreír. Por el contrario, su hija era una joven vivaracha, alegre y atenta con su padre y, aunque rara vez salía de su casa, las veces que lo hacía era la admiración tanto de cristianos como de moros. Por eso, cuando el padre empezó a notar cierta tristeza y falta de apetito en ella y, sin sospechar que aquellas ojeras y desganas se debían a un enamoramiento, decidió acudir a los mejores médicos. Pero en vano. Primero le entró una fiebre altísima y luego cayó en letargo del que ya no despertó. Aben-Yusuf aceptó con resignación los designios de Alah. Pero cuando, al fin, se decidió a entrar en la alcoba de su difunta hija, salió con la color demudada y se dirigió directamente al alcázar para pedir justicia al rey, Ebu-Abed, gobernador de la ciudad. Mostró a este un cofrecito donde su hija había guardado cierto número de cartas, por cuyo contenido deducía el desventurado padre que su hija había llegado a la postración que le costó la vida, ya que deducía que Zoraya había preferido morir para evitar a su padre la vergüenza de verla deshonrada. Una de las cartas decía: «Por Alah te pido no hables de morir. Dices que es muy tarde y que tu resolución está tomada, pero debes saber que si alguna afrenta ha causado mi amor, yo estaría dispuesto a lavarla con mi sangre, pero tú no debes morir, Zoraya mía». La firmaba Abul-Zaid. El sultán mandó buscar al firmante de la misiva, que negó rotundamente haber visto a la hija de Aben-Jasuf y mucho menos que hubiese tenido tratos con ella. Pero de

nada sirvieron sus protestas y alegatos: fue condenado a ser decapitado en público para que sirviera de escarmiento tanto a musulmanes como a cristianos. E iba a cumplirse la sentencia cuando irrumpió en la plaza un joven cristiano que gritaba en árabe: «¡Alto, por el amor de Dios, alto!». Y, dirigiéndose a Aben-Jasuf, le dijo que el reo era inocente y que él era quien había seducido a Zoraya. «Yo fui el que hizo los escritos, yo el que, creyendo inventar un nombre inexistente, puse el de este infeliz...». Ante tal declaración pública, reo y cristiano fueron conducidos a presencia del rey, que perdonó a Abul-Zaid y mandó al cristiano a la cárcel. Mas cuando, a los tres días, los soldados fueron a buscarlo a la celda, el preso había desaparecido. Tiempo después, una mañana, los madrugadores sevillanos que pasaban frente a la tienda del comerciante pudieron ver pendiente de una cuerda atada al balcón del cuarto de Zoraya el cuerpo del cristiano prófugo, que tenía asida a su ropa un escrito que decía: «Justicia que hace a sí mismo un nombre hijo de Castilla. Zoraya no debió morir por mi culpa, yo debí haber muerto por ella». Y cuenta la leyenda que Abu-Abed, impresionado por el valor del castellano, mandó que su cuerpo fuera enterrado con toda clase de honores.

Y ya que este trabajo va sobre encantamientos, no está de más hacer referencia a dos canciones alusivas al tema, centradas en la Alhambra granadina. La primera tiene el título de *Leyenda mora*, cantada por la sevillana Estrellita Castro en la década de los 40. Su letra dice:

Por los aljibes  
de la Alhambra mora,  
en la noche de luna,  
dicen que se ve  
pasar una sombra  
cubierta con velo,  
que nadie conoce,  
ni sabe quién es.  
Dice la leyenda  
que es la favorita  
de un emir que tuvo  
en tiempos Granada,  
que murió de amores  
porque un rey cristiano  
despreció su boca  
al ir a besar.  
¡Ay, lunita, luna! ¡Ay, luna, lunera!  
Di tú si sabes quién es,  
la sombra que por la Alhambra,  
cuando tú sales se ve.  
Dime si es mora o cristiana,  
dinos si murió de amor,

dinos si solo es embrujo  
que la leyenda formó.  
¡Ay, lunita, luna! ¡Ay, luna, lunera!  
También la leyenda  
dice que en la Alhambra  
se oyen por la noche  
cantos de dolor  
y que de las fuentes  
y los surtidores  
parece que salen  
susurros de amor.  
Y al cruzar la sombra  
de la favorita  
se siente a lo lejos  
la burla sonar,  
y el aire se llena  
de ricos perfumes  
que llegan de Oriente,  
Damasco y Bagdad.  
¡Ay, lunita, luna! ¡Ay, luna, lunera!  
Di si tú sabes quién es  
la sombra que por la Alhambra...

La segunda tal vez sea más conocida. Se trata de *Llorando por Granada*, canción que el grupo musical Los Puntos hizo famosa. Aquí, el embrujado no es otro que Boabdil, el último rey moro de Granada, condenada su alma a permanecer en Granada por toda la eternidad. Y...

Dicen que es verdad  
que su alma está  
encantada por perder un día a Granada  
y que lloraba.

Cuando el sol se va  
se le escucha hablar  
paseando su amargura por la Alhambra  
recordando  
y llorando por Granada.

Dicen que es verdad  
que nunca se fue,  
condenado está a vivir siempre en la Alhambra  
y a llorarla.

Cosas de hechicerías árabes, supongo...

## **BIBLIOGRAFÍA**

Álvarez, José M.<sup>a</sup> y Menéndez, Elvira. *Leyendas de España*. Editorial S. M. Madrid, 2002.

Galmés de Fuentes, Álvaro. *Toponimia: mito e historia*. Real Academia de la Historia. Madrid, 1996.

*Leyenda de la Encantada*. Wikipedia, la enciclopedia libre.

Martín, Manuela. «Amar a cristianos moras. Ecos de un tema cervantino en textos españoles sobre Marruecos (s. XIX-XX)». *Bulletin Hispanique*, volumen 109, número 109-1. Año 2007.

*Mitología extremeña*. Wikipedia, la enciclopedia libre.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Edición abreviada. Tomo 2.º. Gredos, Madrid, 2008.

Silva Iniesta, Antonio. «La Encantada de la Camareta: antología e interpretación (revisión del tema)». *Antigüedad y Cristianismo*, X. Madrid, 1993.

## EL SOL Y LA MORENA EN LA ANTIGUA LÍRICA TRADICIONAL HISPÁNICA

Eduardo Pérez Díaz

La antigua lírica tradicional hispánica que se nos ha conservado ofrece una serie de poemas en torno a la morenez femenina que ha despertado el interés de varios autores en las últimas décadas. Vayan por delante algunos ejemplos:

Por el río del amor, madre,  
que yo blanca me era, blanca,  
y quemóme el ayre. (NC 136)<sup>1</sup>

Blanca me era yo  
cuando entré en la siega;  
diome el sol, y ya soy morena. (NC 137)

Aunque soi morena,  
blanca io nascí:  
guardando el ganado  
la color perdí. (NC 139)

Para Wardropper (415), la morena «assumes herself [...] to be ugly and unattractive to men» debido a que el ideal de belleza femenina sería «the green-eyed blonde»; Aguirre (8 y ss.) opina que habría que entender estos poemas como derivación del canon de belleza cortesano, algo compartido, aunque con matices, por Alín (253 y ss.); Sánchez Romeralo (57-59) propone distinguir «el color de los ojos y el pelo, del color de la piel» porque «lo frecuente [...] es la alabanza a los ojos morenos [...] y a la blancura de la piel», aunque «lo cariñoso del juego en torno a la piel morena no revela, en el fondo, desagrado por las niñas morenicas». Hasta aquí, la morenez femenina se entiende en sentido exclusivamente literal. Cummins (99), en cambio, opina que la morena es «a woman, in contrast to the pure, virginal *blanca*», idea que acepta y en la que profundiza Gornall. Esta ha sido la interpretación dominante desde entonces: para Vasvari (41-44) las morenas, cuyo color de piel representa la pérdida de un «former white-skinned, virginal state», «are imagined as inevitably more available sexually than their fairer sisters»; Masera (107) señala que el cambio de color de la muchacha «se debe a su contacto con el amor, a su experiencia sexual», en la misma línea que Frenk (337: «morenas, esto es, experimentadas en el amor») o Victorio (129 ss.).

Las causas explícitas de la morenez son, en el plano literal, el aire (NC 135, 136), las tareas campesinas (NC 138, 139), ciertos «duelos» (NC 142 A) o «hadas negras» (NC 142 B) y, por supuesto, el sol (NC 136 bis, 137, 138, 1361). Del sol y del viento se ha dicho que «simbolizan la sexualidad masculina» (Frenk, 2006: 367), el «principio masculino» (Masera: 107, haciéndose eco de Olinger: 79). Quisiera, con el presente artículo, matizar o ampliar esta idea en lo que respecta al sol.

<sup>1</sup> Cito, a lo largo de todo el artículo, por el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (abreviado NC) de Margit Frenk (2003).

Algunos autores han relacionado la morena de la lírica tradicional hispánica con la del *Cantar de los Cantares*:

Soy morena y bella,  
hijas de Jerusalén,  
[...]  
No os fijéis en que estoy negra;  
¡me ha mirado el sol!  
Mis hermanos se enfadaron conmigo  
me pusieron de guardiana en los viñedos;  
¡y mi propia viña no cuidé! (Luzarraga: 15)

Mi interpretación de este pasaje<sup>2</sup>, mencionada en otro lugar (Pérez Díaz: 270 y ss.), es paralela a la de los textos hispánicos: la muchacha-viña se ha entregado sexualmente y ha quedado, por ello, morena, manchada. Ahora bien, ¿cuál es el papel del sol en este proceso, más allá del plano literal? Es significativo que el texto original no diga que la haya «tostado» o «quemado», como a veces se traduce, sino «mirado fijamente». Keel comenta: «a judging sun has [...] gazed upon her in punishment» (50), y recuerda que, en el Próximo Oriente antiguo: «One of the most important functions of the sun-god was to be judge and vindicator, especially of hidden injustices» (49), lo que permite pensar que la morenez, la mancha, se deriva más de la contemplación que de la propia acción: el sol ha arrojado luz sobre su entrega sexual, es decir, esta ha sido conocida, lo que hace que la protagonista aparezca «manchada» a ojos de los demás. No en vano la muchacha pide a las hijas de Jerusalén que no se fijen en que está morena; literalmente: «No veáis que soy morena». La importancia de la mirada y del juicio que comporta es patente.

Esta idea se menciona de forma explícita en las siguientes composiciones pertenecientes a la antigua lírica tradicional hispánica:

Diçen que el sol quema las hierbas,  
yo digo que las malas lenguas,  
que cortan más que navaxas nuevas. (NC 488)

–Dime, paxarito, ke estás en el nido,  
¿la dama besada pierde marido?  
–No, la mi señora, si fue en escondido. (NC 1618)

Es el conocimiento de la falta, y su propagación, lo que quema, marca, ennegrece. En este sentido, el sol quema porque su luz permite la contemplación. El día es tiempo antierótico, tiempo del orden y de la justicia, del encauzamiento cultural de las pasiones, durante el cual los amantes cuya relación no haya sido públicamente sancionada han de esconderse o inhibirse. De ahí que la noche sea el momento ideal para la consumación de amores ilícitos, como atestiguan innumerables ejemplos en tantos espacios literarios<sup>3</sup>:

2 Deudora de las de Keel (51 y ss.), Fox (100 y ss.), Luzarraga (169 y ss.) y, sobre todo, Morla (99 y ss.), entre otras.

3 Cf. Pérez Díaz: 255 y ss.

Salga la luna, el cavallero,  
salga la luna, y vámonos luego. (NC 459)

La media noche es passada,  
y no viene:  
sabed si ay otra amada  
que lo detiene. (NC 568 E)

Anoche, amor,  
os estuve aguardando,  
la puerta abierta,  
candelas quemando,  
y vos, buen amor,  
con otra holgando. (NC 661)

Hay una composición acadia especialmente explícita en este sentido:

De noche no hay ama de casa decente,  
de noche no hay ama de casa decente,  
de noche no hay esposa que ponga reparos<sup>4</sup>. (Foster: 947)

En los textos épicos y legales de la antigua India se prohíben las relaciones sexuales durante el día, como señala J. J. Meyer (244): «Among the most dreadful sins coition during day is given».

El sol, como elemento delator de amores ilícitos, símbolo de conocimiento, justicia y orden, se encuentra en muchas otras culturas. Piénsese en el mito de Afrodita y Hefesto, por ejemplo: es Helios, el sol, quien los descubre y delata, exponiéndolos a la vergonzante contemplación de los otros dioses<sup>5</sup>. En el ciclo poético sumerio en torno al matrimonio sagrado de Inanna, diosa del amor y la fertilidad, y el dios-pastor Dumuzi, ella le dice:

[...] cuando el día haya pasado,  
[...] cuando se acerque la noche,  
[...]  
el cerrojo de la puerta  
quitaré por ti. (Sefati: 269)

Le franqueará el paso, como la muchacha de NC 661, cuando el sol se haya puesto. Este se vincula con la palabra cumplida y, por tanto, con la justicia, en una composición china perteneciente al *Shih ching*, donde el enamorado dice: «Si dices que no soy de fiar, juro por el sol resplandeciente» (Karl-gren: 195). Algo similar en un poema tamil, donde una muchacha se refiere a las palabras del amado como «más verdaderas que el sol que brilla» (Kandasamy: 200). Otro poema en esta misma lengua vuelve a asociar la figura del sol con el descubrimiento de una relación amorosa ilícita:

4 Las traducciones de esta y de las siguientes piezas tomadas de obras en inglés son propias.

5 *Odisea* VIII, 266 ss.

Dicen las habladurías que ayer te bañaste en el arroyo,  
abrazando a tu querida amada,  
la muchacha con pequeños brazaletes de hebillas en forma de dado,  
su cuerpo flexible, sus gestos tímidos.

¿Acaso puedes, mi señor, ocultármelo?

¿Acaso puedes esconder el brillo del sol? (Selby: 43)

La llegada del sol, al alba, es frecuentísimo motivo de separación de los amantes en muy diversos espacios literarios<sup>6</sup>:

Ora vete, amor, y bete,  
cata que amanesçe. (NC 454 A)

El alva nos mira  
y el día amanece:  
antes que te sientan,  
levántate y vete. (NC 2290)

«El alva nos mira»; otra vez, como en el *Cantar*, la contemplación.

De acuerdo con todo lo dicho, en el estribillo «Mucho pica el sol: / más pica el amor» (NC 41) podría entenderse algo como: «A pesar de las consecuencias de un amor ilícito descubierto, el impulso es irresistible»; en «Allá se me ponga el sol / do tengo el amor» (NC 65 A y 65 B), se expresaría un deseo de oscuridad que oculte la relación erótica, algo que se habría hecho efectivo en las siguientes canciones:

En los olivares  
de junto a Ossuna  
púsoseme el sol,  
salióme la luna. (NC 1073)

Púsoseme el sol,  
salióme la luna:  
más me valiera, madre,  
ver la noche oscura. (NC 1074)

¿Pero qué significan estos dos últimos versos? Para Frenk (2006: 336), podría interpretarse que «en este escenario, con la luna alumbrando, la muchacha se encontraba sola, sin su amado». Me parece muy probable que este sea el sentido del texto, aunque opino que caben otras interpretaciones: que la muchacha se arrepienta de haberse entregado o que, al contrario, una luna demasiado luminosa haya impedido la relación.

Que la morenez sea consecuencia más del conocimiento que de la acción explicaría la ambigüedad de «Morenica m'era yo: / dicen que sí, dicen que no» (NC 129). Algo similar en «Morenita me llaman, madre» (NC 131): no es que lo sea, es que se lo llaman; la morenez depende del otro. De hecho, «[al]

<sup>6</sup> Cf., entre muchos otros trabajos, los de Hatto (1965), Empaytaz de Croome (1976, 1980), Wilson (1977: 273 y ss.), Fuente Cornejo (2001), López Castro (2000), Reckert (2002) y Pérez Díaz (2012: 255 y ss.).

galán que me ronda la puerta / blanca y rubia le parecí», porque no conoce (o no reconoce) lo que de otros es sabido. Por eso no se casan las morenas (NC 144): no es el color lo indeseable, sino la previa disponibilidad sexual que, una vez conocida, es causa de rechazo.

En «Aunque me vedes / morenica en el agua, / no seré yo frayla» (NC 213), la morenez (subrayada por el símbolo erótico del agua) vuelve a depender del conocimiento externo («aunque me vedes», nuevamente la contemplación): por eso, porque se sabe lo ocurrido, la morena menciona (y rechaza) la solución que estaría en mente de todos. Y todos son, en NC 273 A, quienes explican la «pérdida de color» de la muchacha: «Perdida traygo la color: / todos me dizen que lo é de amor».

Pero existen poemas en que la luz del sol no parece ser impedimento para las relaciones amorosas, como aquel que comienza:

Al alva venid, buen amigo,  
al alva venid.

Amigo, el que yo más quería,  
venid a la luz del día. (NC 452)

Naturalmente, para que se descubra una relación erótica no basta con la luz, sino que es necesario un observador. Y de eso se cuida la muchacha de la canción:

Venid a la luz del día,  
non trayáys compañía.

[...]

Venid a la luz del alva,  
non traigáis gran compañía.

Por eso cabe entregarse al amor durante el día en lugares apartados:

No me habléis, conde,  
d'amor en la calle:  
catá que os dirá mal,  
conde, la mi madre.

Mañana yré, conde,  
a lavar al río;  
allá me tenéis, conde,  
a vuestro servicio. (NC 390)

Y por eso, quizá, la muchacha de NC 141 establece un contraste entre la aldea, donde se hizo morena, y la villa en que «más bonita fuera», pues «entre la población humilde del campo rigen unas normas morales más rigurosas que las existentes en la ciudad» (Frenk, 2006: 27); quema la mirada, el juicio de la acción; la mujer no se torna morena al entregarse, sino cuando la entrega es conocida y valorada negativamente.

En conclusión, opino que el sol de las «morenicas» de la antigua lírica tradicional hispánica se relaciona, en cuanto que fuente de luz y conocimiento, con el juicio y la represión, y que este es uno de los motivos de que simbolice la masculinidad, en la medida en que esta se conciba como potencia controladora y represora.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, J. M. *Ensayo para un estudio del tema amoroso en la primitiva lírica castellana*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1965.
- Alín, J. M. *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus, 1968.
- Cummins, J. G. *The Spanish Traditional Lyric*. Oxford: Pergamon Press, 1977.
- Empaytaz de Croome, D. *Antología de albas, alboradas y poemas afines en la península ibérica hasta 1625*. Madrid: Playor, 1976.
- Albor: Medieval and Renaissance Dawn-Songs in the Iberian Peninsula*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1980.
- Foster, B. R. *Before the Muses: An Anthology of Akkadian Literature*. Bethesda (Maryland): CDL Press, 2005<sup>3</sup> (1993).
- Fox, M. V. *The song of songs and the Ancient Egyptian love songs*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.
- Frenk, M. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*. Ciudad de México: UNAM-El Colegio de México-F. C. E., 2003.
- Poesía popular hispánica. 44 estudios*. Ciudad de México: F. C. E., 2006.
- Fuente Cornejo, T. «El tema del amanecer en la antigua lírica popular hispánica». En Alvar, C., et al., eds. *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional* (Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2001: 53-61.
- Gornall, J. «Por el río del amor, madre: an aspect of the morenita». *Journal of Hispanic Philology*, XI (1986): 53-58.
- Hatto, A. T., ed. *Eos: An Inquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*. La Haya: Mouton, 1965.
- Kandasamy, N. *Narrinai. Text and Translation*. Pondicherry: Institut Français de Pondichéry, 2008.
- Karlgren, B. «The Book of Odes: Kuo Feng and Siao Ya». *BMFEA* 16 (1944): 171-256.
- Keel, O. *The Song of Songs: A Continental Commentary*. Minneapolis: Fortress Press, 1994 (1986).
- López Castro, A. «El erotismo de la canción tradicional». *Revista de Literatura Medieval*, 12 (2000): 137-150.
- Luzarraga, J. *Cantar de los Cantares: Sendas del amor*. Estella: Verbo Divino, 2005.
- Masera, M. «Que non dormiré sola, non». *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul, 2001.
- Meyer, J. J. *Sexual Life in Ancient India*. Nueva York: Dorset Press, 1995.
- Morla, V. *Poemas de amor y deseo: Cantar de los Cantares*. Estella: Verbo Divino, 2004.
- Olinger, P. *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*. Newark: Juan de la Cuesta, 1985.
- Pérez Díaz, E. *Tu encanto es dulce como la miel: los orígenes de la lírica amorosa*. Madrid: Liceus, 2012.
- Reckert, S. «*Verba volant, scripta manent*. Metamorfosis de la *lyra mínima oral* en Occidente y Oriente». En Cátedra, P. M., dir., Carro Carbajal, E. B., et al., eds. *La literatura popular impresa en España y en la América colonial*. Salamanca: SEMYR, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006: 131-143.
- Sánchez Romeralo, A. *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos xv y xvi*. Madrid: Gredos, 1969.
- Sefati, Y. *Love songs in Sumerian Literature: Critical Edition of the Dumuzi-Inanna Songs*. Ranat Gan: Bar-Ilan University Press, 1998.
- Selby, M. A. *Tamil Love Poetry*. Nueva York: Columbia University Press, 2011.
- Vasvari, L. O. *The Heterotextual Body of the «Mora Morilla»*. Londres: Queen Mary and Westfield College, 1999.
- Victorio, J. *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*. San Lorenzo del Escorial (Madrid): La Discreta, 2001.
- Wardropper, B. «The Color Problem in Spanish Traditional Poetry». *Modern Language Notes*, LXXV (1960): 415-421.
- Wilson, E. M. *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*. Barcelona: Ariel, 1977.

# Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

[www.funjdiaz.net](http://www.funjdiaz.net)

Revista de  
**FOLKLORE**  
35 AÑOS

