

RUPERTO CHAPÍ Y LA MÚSICA FESTERA: UNA PATERNIDAD NO DEMOSTRADA

RUPERTO CHAPÍ AND THE MÚSICA FESTERA. A NON-PROVED PATERNITY

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

RESUMEN:

La música festera es aquella que se emplea en las representaciones de moros y cristianos del levante español. Sus inicios están directamente vinculados con el espíritu alhambrista de finales del siglo XIX y principios del XX. A través de este estudio de índole cualitativa se realiza una revisión bibliográfica y un análisis discursivo y musical. El objetivo principal es analizar la base documental de la hipótesis que atribuye a Chapí la paternidad de la música festera. Para ello se establece un marco general de creación musical alhambrista, posteriormente se toman en consideración los parámetros musicales que permite la lectura del manuscrito original para banda de *La Corte de Granada* y se cotejan con las características propias de las marchas moras y cristianas. Las conclusiones contradicen esta hipótesis, al no hallar pruebas que demuestren que Chapí la escribió pensando en los festejos de moros y cristianos de su época.

PALABRAS CLAVE:

Ruperto Chapí, *La Corte de Granada*, Marcha mora, Marcha cristiana, Alhambrismo.

ABSTRACT:

Música festera (*Festive music*) is that which is used in representations of Moors and Christians from the Spanish Levant. Its beginnings are directly linked to the alhambrista spirit of the late 19th and early 20th centuries. Through this qualitative study, a bibliographic review and a discursive and musical analysis is carried out. The main objective is to analyze the documentary basis of the hypothesis that attributes to Chapí the paternity of the festive music. To this end, a general framework of alhambrista musical creation is established, subsequently taking into consideration the musical parameters that allow the reading of the original manuscript for band of *La Corte de Granada* and comparing them with the characteristics of the Moorish and Christian marches. The conclusions contradict this hypothesis, as no evidence is found to show that Chapí wrote it with the Moors and Christians of his time in mind.

KEYWORDS:

Ruperto Chapí, *La Corte de Granada*, Moorish march, Christian march, alhambrismo.

SUMARIO:

Estado de la cuestión y metodología	pág. 11
Ruperto Chapí y su vinculación a las fiestas de moros y cristianos	pág. 11
<i>La Corte de Granada</i> en el contexto alhambrista	pág. 12
<i>La Corte de Granada</i> : algunas consideraciones musicales	pág. 13
<i>La Marcha al Torneo</i> y las marchas cristianas	pág. 14
Chapí como posible creador de la marcha mora	pág. 16
<i>La Corte de Granada</i> en el archivo de la Corporación Musical Primitiva	pág. 19
Conclusiones	pág. 19
Bibliografía	pág. 20



Fig. 1: Retrato de Ruperto Chapí, por Bernardino de Pantorba. **Fuente:** Museo de la Sociedad de Autores.

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA

La música festera es como se conoce popularmente a la música que se emplea en desfiles y otros actos de las fiestas de moros y cristianos del levante español. Su génesis está estrechamente ligada a la ciudad de Alcoy, paradigma de estos festejos por su base histórica, tradición y desarrollo. Autores como Ernesto Valor (1982, 1988), Àngel Lluís Ferrando (1994, 2001) o Ana María Botella (2009) se han ocupado de ella.

A partir de los años setenta del pasado siglo, se intentó construir un discurso histórico común para las fiestas de estas poblaciones. Trató de equipararse festejos que, si bien pueden englobarse en un modelo amplio, poseen también muchas características de índole histórica y artística que los diferencian (Brisset, 2018; Domene, 2015). La música también se vio afectada por estas prácticas discursivas. A partir del libro *Homenaje a la música festera* de Joaquín Barceló (1974), se inicia una línea de escritores que han tratado de buscar nuevas paternidades a las marchas moras y cristianas. Dos de los mayores exponentes han sido el propio Joaquín Barceló y José Fernando Domene (2001), a los que recientemente se ha sumado Alberto Cipollone (2017).

En el año 2017 fue defendida en la Universidad de Alicante una tesis de Alberto Cipollone sobre el compositor Miguel Villar y su aportación a la música festera. Para encuadrar su contribución, realiza previamente un estudio bibliográfico sobre las fiestas de moros y cris-

tianos y elabora un marco teórico sobre ellas y su música. También se lleva a cabo una especie de estudio sociológico de la música de bandas en España y explica los actos festivos que integran las fiestas de moros y cristianos (Cipollone, 2017). Indaga entorno a su origen y establece una periodización en base a cambios y evoluciones estilísticas. En su búsqueda de la génesis de las marchas moras y cristianas, niega las opiniones más extendidas y propone la paternidad de Chapí para ambas, en su obra *La Corte de Granada*. Esta pretendida paternidad es difícil de demostrar, al menos con las fuentes documentales que existen actualmente y con las que se han aportado en la tesis. Para ofrecer esta opinión relativa a la obra de Chapí, Cipollone se basa en escritos de J. F. Domene, estudioso de las fiestas de moros y cristianos de Villena y alrededores (2015, 2018), quien ya en 2001 defendió esta hipótesis sin casi ninguna base documental. A lo largo de este artículo se analiza el contexto artístico en el que vio la luz *La Corte de Granada*, y se estudia su posible vinculación con la música para las fiestas de moros y cristianos y, especialmente, su pretendida paternidad de las tipologías de marcha mora y cristiana.

En este estudio se realiza una investigación de índole cualitativa, basada en una metodología que combina el análisis de partituras y el análisis discursivo. Para ello se ha realizado en primer lugar una revisión bibliográfica sobre música festera, para conocer las principales hipótesis de la investigación y la base documental que las sustenta. En segundo lugar, se ha realizado un análisis musical de diversas partituras especialmente significativas del género. Y por último, se ha realizado un análisis comparativo entre las muestras tomadas del repertorio de música festera y *La Corte de Granada*, de Ruperto Chapí, para tratar de determinar si la hipótesis que le atribuye la paternidad de la música para la fiesta de moros y cristianos tiene base documental o no resulta concluyente.

RUPERTO CHAPÍ Y SU VINCULACIÓN A LAS FIESTAS DE MOROS Y CRISTIANOS

La figura de Ruperto Chapí, su vida y obra, ha sido ampliamente estudiada por autores como Luis G. Iberní (1995, 2009) o Ramón Sobrino (1995, 2012), en el año 2012 se publicó un libro fundamental para entender los contextos de creación en los que se movió



Nota biográfica:

Bachelor y Master Especialisé en flauta travesera en el Conservatoire Royal de Mons (Bélgica). Master Spécialisé en Direction d'Orchestre en el mismo conservatorio. Dirige la Joven Orquesta de Alcoy y la Orchestre Royal de Chambre de Wallonie. Máster en Investigación Musical de la Universidad Internacional de la Rioja. Máster en Música Hispana de la Universidad de Salamanca. Grado de Etnomusicología en el COSCYL. Grado de Dirección de Banda en el CSMCLM. En la actualidad finaliza el grado de Composición en el CSMCLM. Sus composiciones han sido interpretadas por intérpretes como el Plural Ensemble, Julián Elvira, Aglaya González o Patricia Coronel. Doctorando en la Universidad de Valladolid en el programa de Patrimonio Cultural y Natural. Historia, Arte y Territorio. Sus líneas principales de investigación son el pensamiento sonoro-espacial en la Hispania prerrománica y la música para banda, especialmente la música para las fiestas de moros y cristianos.

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-0946-1033>

Chapí: *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas* (Sánchez, Suárez-Pajares y Galbis, 2012). Además, fue un compositor que dejó un considerable número de escritos tratando diversos temas como sus *Memorias* (Ibèrni, 1995). La información relativa a su vida y a su producción musical es muy abundante, y pese a ello, apenas se han localizado referencias que lo vinculen con las fiestas de moros y cristianos.

Chapí estuvo en contacto desde pequeño con la música y con las ocasiones festivas en la que esta era requerida. Con siete años ya entró a formar parte de la vida musical de Villena:

La formación musical de Ruperto Chapí en la banda de su Villena natal, la *Música Nueva*, y su actividad instrumentista de flautín, primero y de cornetín después, le llevará a conocer el mundo bandístico [...] (Botella, 2012: 651).

Probablemente este contacto inicial con las formaciones de viento ejerció una influencia importante en su primera etapa, confirmada con la plaza que obtuvo de músico militar ganada mediante oposición.

Esta misma autora considera que en el caso de Chapí, «El servir de apoyo con el cornetín para las bandas de las poblaciones cercanas a Villena para las Fiestas de Moros y Cristianos será importante en todo su bagaje artístico» (Botella, 2012: 653). Probablemente estas prácticas musicales influyeron en el joven Chapí, no obstante, se debería relativizar su importancia, dado que con dieciséis años ya se trasladó a Madrid, y allí recibió muchas otras influencias. Tampoco queda claro porqué el tocar con otras bandas de poblaciones vecinas debía generar una influencia importante, más allá de tocar con su banda, dado que en aquella época la mayoría de las bandas de la zona tocaban el mismo tipo de repertorio. Es decir, le serviría para conocer un mayor repertorio de primera mano, pero no para descubrir estilos o tipologías musicales nuevas.

LA CORTE DE GRANADA EN EL CONTEXTO ALHAMBRISTA

La Corte de Granada es una fantasía morisca escrita por Ruperto Chapí en 1873. La versión original de la obra es para banda militar y surgió a raíz de una convocatoria de un concurso de composición realizada por el Fomento de las Artes en ese mismo año de 1873 (Ibèrni, 2009). La partitura fue presentada a este con-

curso bajo el nombre de *La Corte de Granada*, aunque posteriormente haya pasado a la posteridad como *Fantasia Morisca*. Posteriormente, en 1979, llegará la instrumentación y versión definitiva para orquesta. Para este trabajo se ha consultado la partitura manuscrita original para banda, donde figura claramente el título de *La Corte de Granada*. En las partituras conservadas en el archivo de la Corporación Musical Primitiva también figura este título, por lo que se ha optado por mantenerlo en el presente artículo, y no adoptar el apelativo, más común actualmente, de *Fantasia Morisca*, (Chapí, 2008; Ibèrni, 2009; Institut Valencià de la Música, 2009) entendiéndolo que realmente este es más un subtítulo que busca definir un estilo y generar unas asociaciones mentales, que un título propiamente hablando. Se articula en cuatro movimientos: Introducción y Marcha al Torneo, Meditación, Serenata y Final. Chapí, con esta obra, se enmarca en el movimiento musical alhambrista, que había empezado a manifestarse treinta años antes. El alhambrismo sinfónico ha sido profundamente analizado por Sobrino (1999, 2008), quien propuso una serie de características comunes. Giros melódicos melismáticos, saltos interválicos característicos como las segundas aumentadas, empleo habitual del centro tonal en la, uso del modo frigio, etc. Estas son algunas de las principales características que han acompañado a muchas de las obras compuestas inspiradas por este enclave granadino.

Los orígenes de este movimiento se pueden remontar a 1844, cuando Baltasar Saldoni compone una obra escénica titulada *Boabdil, último rey moro de Granada* con texto de Miguel González Aurioles. Sin embargo, sus esfuerzos por verla estrenada fueron en vano, incluso después de traducirla al italiano, siguiendo los cánones interpretativos de la época, no logró verla en cartelera¹. Unos pocos años después, Emilio Arrieta, por iniciativa de la reina Isabel II, de quien era profesor de canto, compone una ópera en colaboración con Solera. Esta obra llevará por título *La conquista di Granata*, y se estrenó en el Teatro del Real Palacio de Madrid en octubre de 1850 (Clark, 2001). Sobre esta obra María Encina explica que «responde al espíritu de recreación ideológica de nuestra historia que tiene lugar en la España isabelina [...]» (Cortizo, 2006: 631). Según apuntan investigadores como Sobrino y Encina, es probable que el himno *Viva Isabella*, del segundo número del primer cuadro, haya influido en la composición del primer movimiento de *La Corte de Granada* (Cortizo, 2006: 626). En esta ópera, Arrieta estaría asumiendo «los mo-

1. «Baltasar Saldoni y Remendo», Real Academia de la historia, acceso el 17 de junio de 2020. <http://dbe.rah.es/biografias/6136/baltasar-saldoni-y-remendo>.

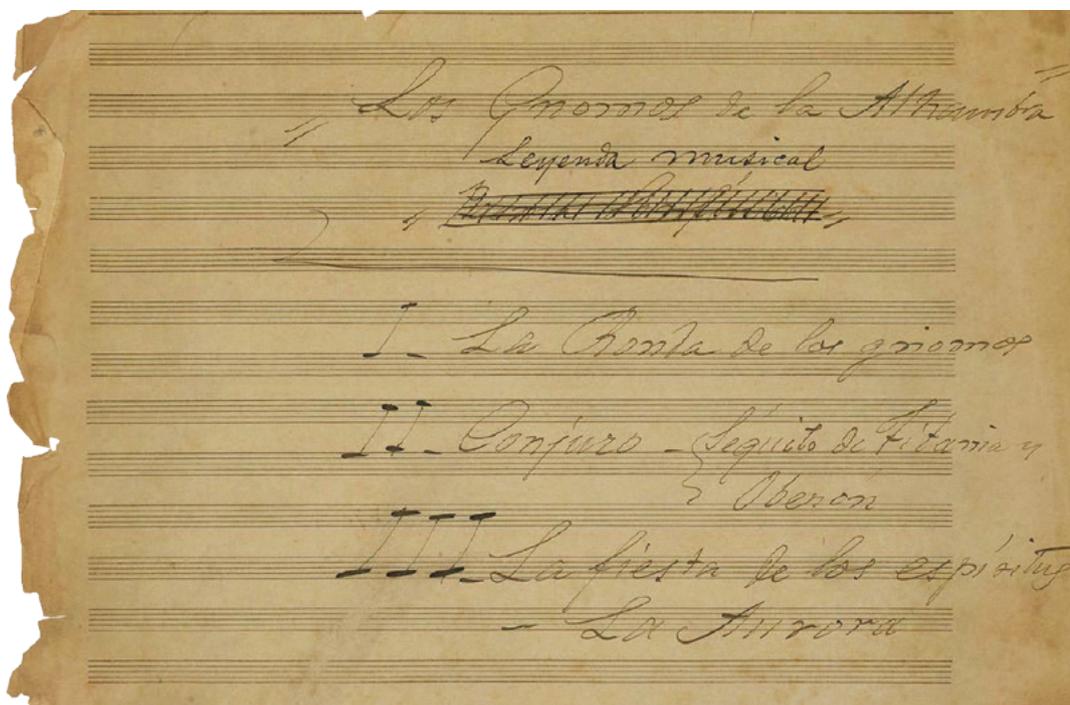


Fig. 1: Detalle de la portada de la partitura manuscrita de Los Gnomos de la Alhambra.

delos europeos vigentes y el empleo retórico de la sonoridad alhambrista a favor de la caracterización sonora de un contexto dramático» (Cortizo, 2006: 631).

Será en 1855 cuando Jesús de Monasterio componga *Adiós a la Alhambra*, una cántiga morisca, tal y como la define el propio autor. Fue compuesta originalmente para violín y piano, pero existe también en versión para violín y orquesta, para piano y para violonchelo y piano (García Velasco, 2003: 259). El mismo año en el que Chapí compone *La Corte de Granada*, Salvador Giner da a conocer *El adiós de Boabdil*, que fue estrenada el diez de diciembre de 1873 en el Teatro Principal (Galbis y García Gázquez, 2010: 53). En 1874 Felipe Pedrell estrena en el Liceo su ópera *L'ultimo Abenzerraggio*. Pero la historia de esta obra se remonta a 1868, cuando Pedrell se presenta a un certamen de composición de ópera española organizado por Hilarión Eslava y Antonio Romero (Cuspinera, 1889). La obra sigue el argumento de la conocida obra de Chateaubriand *Les Aventures du dernier des Abencerrages*. En 1888 será Tomás Bretón quien musicque este enclave granadino con *En la Alhambra*. Al año siguiente, en 1889, nuevamente será Chapí, al escribir *Los gnomos de la Alhambra*. Obra inspirada en el poema de José Zorrilla, *Gnomos y mujeres*, que apareció publicado apenas tres años antes (González y Malpica, 2001). Y en 1896 le tocará el turno a Isaac Albéniz, con su *La Alhambra*, número 4 de su suite *Recuerdos de viaje*.

LA CORTE DE GRANADA: ALGUNAS CONSIDERACIONES MUSICALES

La Corte de Granada es una obra sinfónica con forma de suite en cuatro movimientos. El primero, que habitualmente se conoce como Introducción y Marcha al torneo, no consta como tal en la partitura manuscrita de 1873. Al principio de ésta, únicamente figura una indicación de agógica y de carácter: «And.te cantabile». La introducción está escrita en un compás de 3/4 y tiene una duración de ciento siete² compases (Chapí, 1873: 6). En el compás ciento ocho, aparece la indicación «Marcha al Torneo» (Chapí, 1873: 12), con una anotación de «All^o mod.to». Es este punto de la obra el que se ha intentado relacionar con la actual marcha cristiana. Esta segunda sección de la obra está en la tonalidad de Mi b y no presenta ninguna modulación durante sus doscientos cuarenta y cuatro compases. La primera marcha cristiana, *Aleluya* de Blanquer, tiene una duración total de ciento treinta y cinco compases, empieza en Re menor y acaba en Re mayor con una transición de dieciséis compases en Sol mayor. Tanto la duración total, como el plan armónico, alejan a este segundo movimiento de la primera propuesta de marcha cristiana (más adelante se volverá sobre este tema).

El segundo movimiento, Meditación, lleva en su cabecera varias indicaciones, la de «moderato» hace referencia al tempo y carácter pre-

2. La numeración de compases de toda la obra se ha realizado en base a los compases escuchados y no a los escritos. Es decir, aquellos compases y fragmentos repetidos, se han computado dos veces, y no sólo una. Con ello se pretende ofrecer una imagen más real de su dilación temporal, evitando que esta se vea afectada por las prácticas notacionales de la época.

Tabla 1

Marcha	Compositor	Comp.	Plano tonal
<i>Marcha al torneo</i>	R. Chapí	244	Mi b Mayor
<i>Aleluya</i>	A. Blanquer	135	Re menor- Sol Mayor - Re mayor
<i>Ix el Cristià</i>	J. M. Valls Satorres	145	Do Mayor - Re Mayor - Sol Mayor - Do Mayor
<i>Apòstol poeta</i>	J. M. Ferrero	165	La mixolidio - Fa Mayor
<i>Alcodians Any 1276</i>	J. M. Valls Satorres	166	Sol Mayor - Do Mayor - Do menor - Do Mayor
<i>L'ambaixador cristià</i>	R. Mullor Grau	246	Re menor/Re locrio - Re mayor

Tabla comparativa entre la Marcha al torneo y marchas cristianas. Fuente: Elaboración propia.

tendido, la de «a la tarde», pretende reforzar el carácter descriptivo del pasaje y contribuir al carácter moderado mediante la referencia vespertina. Es un movimiento corto, de tan solo setenta y un compases. Tanto el ritmo armónico como el melódico y figurativo contribuyen a generar un ambiente pausado y una evolución fraseológica de tempo lento.

Tras la Meditación aparece la Serenata, con una indicación de «Allegro Mod.to» y escrita en compás de C (4/4). Este es el otro movimiento que les sirve a Domene y Cipollone para defender la paternidad de Chapí sobre la marcha mora. Tiene una duración de ochenta y siete compases, sin ninguna variación agógica en su trascurso, y con pocas interrupciones discursivas en forma de calderón o cadencias, como ocurría en el movimiento anterior.

El cuarto movimiento, Final, tiene un carácter conclusivo, pero también recapitulatorio, empezando con una indicación de «Tiempo de la Marcha». Tiene una duración de ciento ochenta compases, que se articulan en cuatro secciones internas, diferenciadas especialmente por las características agógicas de cada una, con indicaciones como «stringendo», «And.te Cantábile» y «Allegro», además de la inicial.

LA MARCHA AL TORNEO Y LAS MARCHAS CRISTIANAS

En el año 2001, Domene publicó un artículo cuyo título era *El origen incierto de la Música Festera*³. Es aquí donde se expone por primera vez la pretendida paternidad de Chapí, quien «influido indudablemente por las Fiestas de Moros y Cristianos de Villena, incluyó una mar-

cha mora primitiva y lo que puede calificarse como el precedente de la marcha cristiana en su primera obra importante, *La Corte de Granada*⁴. No se aporta ninguna información relativa a una posible definición de lo que Domene entiende por marcha mora y marcha cristiana.

Domene continúa desgranando brevemente las dos propuestas. En su opinión «[...] la primera parte, denominada Marcha al Torneo, puede considerarse como una auténtica marcha cristiana, y ha sido adaptada como tal por el compositor villenense Gaspar Tortosa [...]»⁵. Esta filiación, es difícilmente sostenible, el propio hecho de que otro compositor haya tenido que adaptarla muestra que en su origen no está concebida como marcha cristiana.

La marcha cristiana es un subgénero que, pese a las propuestas iniciales de Amando Blanquer en 1958 y 1962 (*Aleluya*, y *Salmo*), no logró una estabilidad estética hasta 1980, con aportaciones como las de Valls Satorres, Mullor Grau o Ferrero Pastor. Así pues, es demasiado aventurado buscar su origen más de un siglo antes de esta popularización y afianzamiento. A continuación, se ofrece una tabla comparativa entre la Marcha al torneo de Ruperto Chapí y algunas marchas de la primera época (hasta 1982), especialmente significativas por haber sido premiadas en el Concurso de Composición de Alcoy o por ser tocadas con mucha frecuencia en la Entrada Cristiana de Alcoy. Como se puede ver, únicamente en un caso se iguala el número de compases, las otras marchas cristianas están significativamente por debajo en número de compases. Por otro lado, la gestión de los centros tonales es muy distinta en el caso de Chapí y en las marchas cristianas aquí propuestas.

3. Domene Verdú, José Fernando. 2001. «El origen incierto de la Música Festera». Unión Nacional de Entidades Festeras de Moros y Cristianos, acceso el 16 de junio de 2020, <http://www.undef.eu/el-origen-de-la-musica-festera/>.

4. *Ibidem*.

5. *Ibidem*.

6. *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.*

El repertorio wagneriano interpretado en espectáculos públicos en Madrid en el periodo 1869-1876 se amplía y, además de las ya conocidas Marcha y Obertura del *Tannhäuser*, Monasterio estrena en las series de primavera el prelude de *Lohengrin* (16-V-1869), la obertura de *Rienzi* (19-III-1871) y *Marcha de las bodas de Lohengrin* (23-IV-1876) (Suárez García, 2012L: 370).

Esta tipología es la menos consolidada de entre las empleadas en los desfiles de moros y cristianos de la zona levantina (pasodobles, marchas moras, cristianas y de procesión). Aún hoy en muchas poblaciones (Villena, Elda, Bocairente, etc.), son bastante numerosas las comparsas del bando cristiano que no emplean marchas cristianas en sus desfiles. Optan por desfilar mayoritariamente con pasodobles, y únicamente unas pocas escuadras desfilan con marcha cristiana, completamente alejada en su modelo de la composición de Chapí. Incluso en una población como Alcoy, donde a excepción de dos *filaes* todas desfilan con marcha cristiana, este acompañamiento no se estandarizó hasta finales de la década de 1980.

Por otro lado, no debe obviarse la influencia wagneriana en la tematización musical de la Edad Media. Ya en 1845 Richard Wagner escribió su ópera *Tannhäuser*, cuyo título original completo es *Tannhäuser y el torneo poético del Wartburg*⁶. Precisamente esta temática del torneo de inspiración medieval está presente en el primer movimiento de *La Corte de Granada*. Es probable que esta influencia fuera mayor en el joven Chapí que la representación de las tropas cristianas en su Villena natal. El mismo Chapí estrenaría en 1905 una zarzuela titulada *El cisne de Lohengrin*, y que parodia la ópera wagneriana, cuya primera representación tuvo lugar en el Teatro Apolo el 16 de febrero. Se trata de «una zarzuela cómica en un acto y cinco cuadros con texto en prosa y verso de Miguel Echegaray [...]» (Suárez, 2012: 209). Suárez, hablando de la importancia de la Sociedad de Conciertos de Madrid en la difusión de la música wagneriana menciona que:

Este repertorio era familiar en el ambiente musical madrileño en los años previos a la composición de *La Corte de Granada*. También en esos años surgen otros ejemplos de marchas famosas, como la marcha triunfal de *Aida*, estrenada 1871 (1874 en España). Fueron unos años en los que la inclusión de marchas de inspiración militar estuvo muy presente en gran variedad de repertorios, como el sinfónico o el operístico, y también en la escena musical española a través de la zarzuela.

La Marcha al Torneo tiene una inspiración directa evidente en las marchas militares. Más allá del propio nombre, elementos estructurales, fraseológicos y melódicos se pueden relacionar con la forma marcha. También ocurre lo mismo con las marchas moras y cristianas, ambas son una estilización realizada a partir de las marchas de origen militar. Tanto en el caso de Chapí, como en el repertorio de música festera, se remite a este sustrato común. Las similitudes que se pueden detectar entre la Marcha al Torneo y las marchas cristianas actuales se deben a este origen compartido procedente del mundo militar, y no a que la escrita por Chapí sea la primera marcha cristiana de la que deriven las actuales.



Fig. 2: Detalle de la portada de *La Corte de Granada* de R. Chapí.

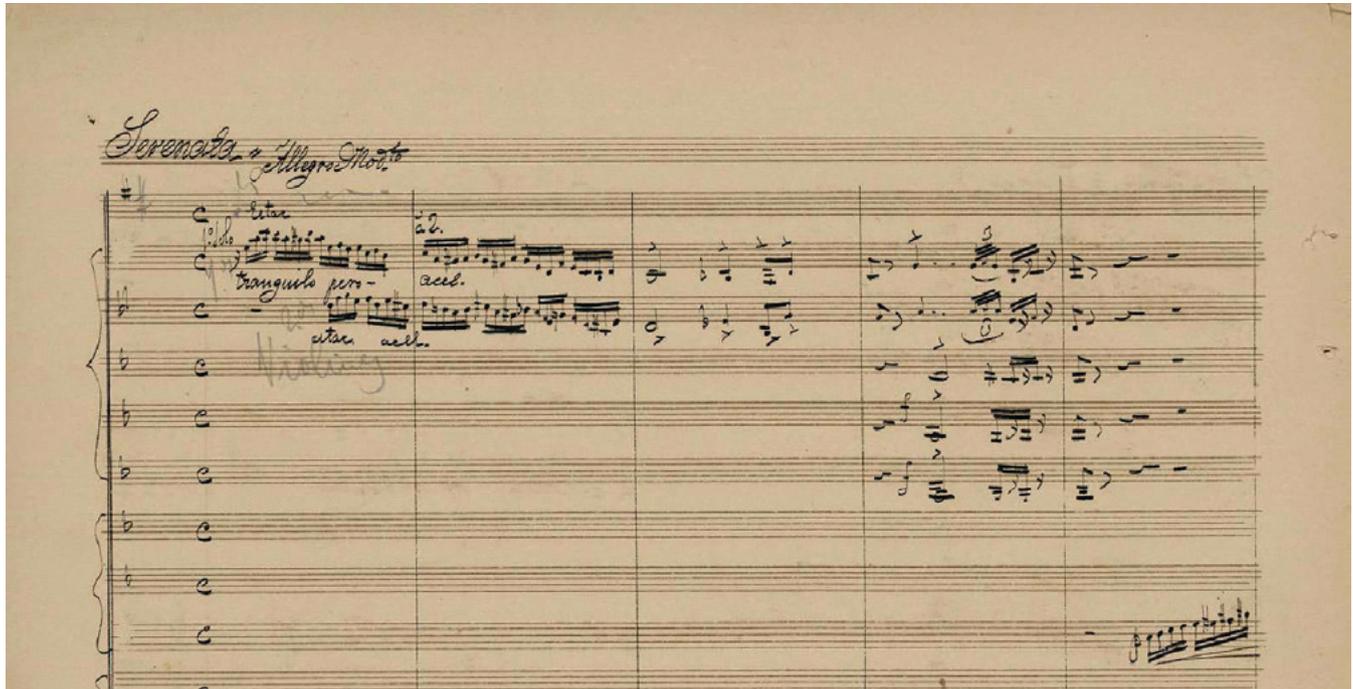


Fig. 3: Inicio de la Serenata de La Corte de Granada.

CHAPÍ COMO POSIBLE CREADOR DE LA MARCHA MORA

Domene continúa explicando que «[...] la tercera parte, denominada Serenata, es una auténtica marcha mora primitiva» (Domene, 2001). El primer problema que se puede constatar aquí es de índole terminológica. Las marchas moras primitivas, a las que se refiere Domene, no recibían este apelativo. La mayoría de las marchas que se compusieron inicialmente, pensando en acompañar al bando moro, lo hicieron bajo la denominación de marcha árabe. También surgirán otras como marcha abencerrage [sic], marcha oriental, capricho oriental, pas-moro, y marcha mora. Este término convivirá con los otros de la época, en clara inferioridad respecto al de marcha árabe, y sólo se impondrá a partir de la década de 1940. Nuevamente nos encontramos ante el problema de que Domene no propone una definición de marcha mora. No explica qué se entiende en la actualidad cuando se habla de esta tipología de marcha. Probablemente, si lo hiciera, aún sería más difícil definir la Serenata como tal.

En su configuración actual, fruto de una evolución que se inició en torno al año 1900, una marcha mora debe reunir dos características principales:

- Emplearse en los actos y desfiles destinados a representar al bando moro.
- Estar concebida a un tempo sensiblemente menor al de marcha ordinaria

(moviéndose en la actualidad en una horquilla de entre cincuenta y dos y cincuenta y seis pasos por minuto).

En el caso de la Serenata, la partitura original manuscrita del autor no ofrece ninguna información que permita constatar alguna de estas características. En la portada se puede apreciar claramente la fecha y el lugar: está firmada en Madrid, y se indica que ha sido escrita para música militar. Ambas cosas resultan muy coherentes dada la ocupación profesional de Chapí en aquella época, pero alejan a esta obra del entorno festivo al que se la ha pretendido asociar, aunque el término de música militar puede hacer referencia al tipo de plantilla instrumental que la conforma y no tanto al estamento al que pertenezca. Por otro lado, su inclusión como fragmento dentro de una obra de carácter programático concebida para un concierto, también distancia su concepción de los desfiles del bando moro de la zona levantina.

Por otro lado, la indicación agógica de «Allegro Mod.to», sin una indicación más precisa de cifra metronómica es un dato que puede ser interpretado de múltiples maneras, pero no aporta una certeza sobre el tempo imaginado por Chapí. Y mucho menos puede entenderse como una indicación metronómica que acerque esta obra al tempo del desfile actual (aún menos al de la Entrada Mora de Villena del último tercio del siglo XIX). También hay que des-

7. Véase Víctor SÁNCHEZ, Tomás Bretón. *Un músico de la Restauración*.

Tabla 2

Parte	Compases	Nº compases	Tonalidades
Introducción	424 - 430	7 compases	Mi b Mayor
Parte A	431 - 467	37 compases	Mi b Mayor / Do Mayor / Mi b Mayor
Parte A'	468 - 500	33 compases	Mi b Mayor / Do Mayor / Mi b Mayor
Coda	501 - 510	10 compases	Mi b Mayor

Estructura morfológica de la Serenata. Fuente: Elaboración propia.

tacar que Chapí atribuye la misma indicación agógica tanto a la Marcha al Torneo como a la Serenata. Con ello no incentiva ninguna diferenciación a nivel agógico, siendo una de las características principales para distinguir entre las dos tipologías de marcha que emplean los bandos moro y cristiano. Por tanto, es difícil sostener que Chapí esté pensando en una caracterización diferenciada de ambos bandos a través de la metronómica, no hay ningún motivo en el texto de la partitura que invite a pensar eso.

Si la figura de Antonio Pérez Verdú no se considera suficiente, y si se quiere buscar una paternidad de mayor relumbrón a la marcha mora, podría tomarse a Tomás Bretón, quien en su ópera en un acto *Guzmán el Bueno*⁷ (del año 1877), ya incluye un número (n.º 3), titu-

lado marcha árabe, con la indicación «tiempo de Marcha». No añade ninguna otra especificación, por lo que nuevamente debe entenderse que es el tiempo de la marcha ordinaria, a un tempo aproximado de ciento veinte pasos por minuto. Esta opción podría ser más sólida, dado que sí que lleva claramente el apelativo de marcha árabe, y mantiene la velocidad de marcha ordinaria, tal y como ocurrirá en algunas de las incipientes marchas árabes alcoyanas, hasta que finalmente se empieza a instalar la idea de interpretar las marchas del bando moro a un tempo inferior. No obstante, tampoco cumple con los dos requisitos previamente mencionados para ser contemplada como pionera entre las marchas moras, según la comprensión que actualmente se tiene de ellas.

Fig. 4: Inicio de la Marcha Árabe de Guzmán el Bueno.

The image shows a page from a musical score for the opera 'GUZMAN EL BUENO' by Tomás Bretón. The title is prominently displayed at the top. Below the title, it says 'OPERA ESPAÑOLA EN UN ACTO' and 'LETRA DE A. ARNAO musica de TOMAS BRETON'. There are also some smaller details like 'Propiedad.' and 'Precio. 5 pés. fijo.'.

The main part of the page is the musical notation for 'N.º 5. MARCHA ARABE'. It includes the tempo marking 'Tiempo de Marcha' and the instruction '(Figura oírse á lo lejos y acercarse gradualmente la)'. The notation is for piano, with 'PIANO.' and 'BANDA DENTRO' written above the first staff. The music is in 2/4 time and starts with a piano introduction. Below the piano introduction, there is a vocal line for 'CORO.' with the lyrics '(Fortun y los sal - dados salen apresurados y deso las mirallas y otros puntos se ponen á mirar con curiosidad é interes la llegada)'. The score is written in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor).



Tabla 3

	Comp.	Secciones	Tonalidades
Serenata	174	Intro - A - A' - Coda	Mi b Mayor / Do Mayor / Mi b Mayor
<i>A-ben-Amet</i>	177	Intro - A - B - C - C'	Sol menor / Do ⁸ / Fa Mayor / Do Mayor / Do menor (<i>ver nota 8</i>) / Fa Mayor

Comparativa entre la Serenata y *A-ben-Amet*. Fuente: Elaboración propia.

La Serenata que Ruperto Chapí incluye en *La Corte de Granada* tiene una duración de ochenta y siete compases de 4/4, y cuenta con toda su sección central repetida, desde el compás cuatrocientos treinta y cuatro al cuatrocientos sesenta y siete. En caso de transcribirla a un compás de 2/4, obtendríamos un total de ciento setenta y cuatro compases, con lo cual podríamos compararla con las primeras marchas árabes compuestas para la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy. La estructura formal que arroja el análisis morfológico de esta parte de la obra puede estudiarse en la tabla 2 (sobre estas líneas).

Como se puede apreciar no se ajusta a los modelos formales habituales de las marchas, ni en su tipología binaria ni en la ternaria (Gutiérrez Juan, 2009). Al compararla con *A-ben-Amet* (1907), primera marcha mora escrita por Pérez Verdú, se observa que tampoco hay una correspondencia ni en la forma ni en la construcción tonal.

En cambio, el propio Chapí, en otra obra datada aproximadamente en 1878, sí que utiliza claramente el apelativo marcha. Se trata de la *Marcha morisca*⁹, que se conserva en una instrumentación para flautas, oboes, tamboril, violín, viola y violonchelo (Chapí, 1878). Por lo que se puede entender que, si en *La Corte de Granada* ha utilizado el término Serenata y no Marcha, lo ha hecho con pleno conocimiento de causa, y no hay lugar a atribuirle la paternidad de la marcha mora, al menos en esa obra.

Otro aspecto a tener en cuenta, respecto al comentario de Domene, es el relativo a la influencia indudable de las Fiestas de Moros y Cristianos de Villena en Chapí. Para él es incontestable, pero nuevamente, no aporta ningún dato sobre las celebraciones de Villena durante aquella época. Probablemente éstas influyeron, pero ya se ha visto que toda España se inspiró por la temática alhambrista y medievalizante. En los años en los que Chapí estuvo residiendo en Villena, la fiesta de mo-

ros y cristianos que se celebraba no se ajusta a la imagen que se quiere proyectar mediante la utilización de *La Corte de Granada*. En aquella época, ninguna comparsa desfilaba con algo que se saliera de los pasodobles y marchas militares. De hecho, la propia Junta Central de Fiestas de Moros y Cristianos de Villena hace constar que fueron los Moros Realistas los primeros que empezaron a desfilarse con marcha mora. Esta comparsa se fundó en 1928, a imitación de la *filà* Realistas de Alcoy¹⁰, desfilando por primera vez en 1929. Por lo que es poco probable que en Villena se desfilara con marcha mora antes de 1930. Y aún hoy, una mayoría de individuos integrantes del bando moro siguen participando en la entrada a tempo de pasodoble.

Botella Nicolás también comparte la opinión de Domene, y considera que las fiestas de Villena han dejado una impronta en *La Corte de Granada*:

En esta obra encontramos referencias a las Fiestas de Moros y Cristianos de su pueblo natal, concretamente en el tercer movimiento –la célebre Serenata– que nos recuerda con esas armonías orientales, esos giros de segunda aumentada y ese uso de la escala andaluza, la música de las comparsas moras de esta Fiesta (Botella Nicolás, 2012: 655).

El problema es que tanto Domene como Botella están invirtiendo los términos cronológicos. No hay ninguna prueba documental que demuestre que en 1873 se desfilara con una música con las características melódicas y armónicas que se le atribuyen en el párrafo anterior (características por otro lado, bastante discutibles). La música empleada en los desfiles del bando moro evolucionó como una respuesta regional al movimiento alhambrista, y no al revés. La familiaridad de Chapí con estas representaciones populares del enfrentamiento entre moros y cristianos pudo contribuir a su sensibilidad por el tema. Pero no está probado

8. Escala menor con centro en Do con las notas: Do, Re, Mi b, Fa #, Sol, La b, Si b, Do. Esta escala en realidad tiene las mismas notas que la escala de Sol menor, pero cambia el centro tonal y establece un octinato entre Do y Mi b. Obtiene así un intervalo de segunda aumentada y dos semitonos entorno a la dominante de la escala.

9. Recuperado de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000059841&page=1>.

10. Junta central de Fiestas de Moros y Cristianos de Villena, acceso el 16 de junio de 2020. <https://www.juntacentral.com/moros-realistas/>.

que la música que se utilizaba en aquella época ya poseyera unas características como las que le atribuye Botella. Únicamente desde nuestra posición actual identificamos las características musicales identificativas del bando moro de esta forma, pero en 1873 no era así.

LA CORTE DE GRANADA EN EL ARCHIVO DE LA CORPORACIÓN MUSICAL PRIMITIVA

Los primeros pasos de la música festera están ligados de una forma especial a la Primitiva de Alcoy, quien cuenta en su archivo con algunos de los primeros ejemplos de composiciones especialmente compuestas para los actos de las Fiestas de Moros y Cristianos en Honor a San Jorge Mártir. Pasodobles como *La primera diana* (1880) o *Mahomet* (1882), ambos de Juan Cantó están entre los primeros especialmente pensados para ella. También las nacientes marchas moras, con títulos como: *El canto del Moro* (1899), *Benixerraix* (1904), *A ben Amet* (1907), *La Canción del harem* (1907), *La Alhambra* (1907), *En el Sahara* (1908), *A la Meca* (1910), etc. En el caso de las marchas cristianas, también surgen de esta misma entidad musical, de la mano de Blanquer Ponsoda, con los títulos *Aleluya* (1958) y *Salmo* (1962).

Por esta razón se ha realizado una consulta al archivo de la Primitiva, tratando de confirmar la existencia de *La Corte de Granada* en su catálogo. Se han localizado tres partituras distintas, la primera de ellas no conserva ninguna anotación que permita fecharla, y tampoco se conserva ningún documento de entrada y registro en el archivo que pueda clarificar este punto, las otras dos son de 1922 y 1932, siendo las dos últimas transcripciones realizadas por Camilo Pérez Monllor. No obstante, J. J. Ferrando, al elaborar la ficha del catálogo, menciona referencias en la hemeroteca que muestran como *La Corte de Granada* se interpreta en Alcoy al menos desde 1901¹¹, por lo que la primera de las partituras debería ser de una fecha anterior a ese año. *La Corte de Granada* también se encuentra en el Archivo de la Nova d'Alcoi, pero no ha podido confirmarse la fecha de entrada.

El hecho de que existan tres partituras distintas en la Primitiva, y otro ejemplar en la Nova, muestra la popularidad que alcanzó la obra, y lo familiar que resultaba en el ambiente musical alcoyano. Probablemente fue uno de los contactos más asiduos que tuvo el público alcoyano con el movimiento musical alhambrista.

Pero a su vez, el tipo de partitura muestra que esta familiaridad se dio principalmente a través de los conciertos y no dentro de los actos de las Fiestas de Moros y Cristianos. No se puede descartar que se haya empleado en algún momento, puesto que no se conoce todo el repertorio empleado en los desfiles de aquellos años. No obstante, parece dudoso que, dado el amplio conocimiento que se tenía de la obra, y la relevancia de su autor, no se mencionara su interpretación por parte de la prensa local.

CONCLUSIONES

Las fuentes documentales conservadas actualmente son insuficientes para atribuir la paternidad de los subgéneros de marcha mora y marcha cristiana al compositor Ruperto Chapí. Su nacimiento y estancia en una ciudad como Villena hasta los dieciséis años pudo influir en su desarrollo como compositor. No obstante, no se han conservado evidencias de que se haya interesado en la composición de música específica para acompañar los actos de las fiestas de esa localidad alicantina, o para alguna otra del entorno.

La consulta de la partitura original para banda de *La Corte de Granada* muestra en todo momento una vocación sinfónica y de concierto. En ningún caso hay constancia de que se concibiese para ser interpretada en la calle, en movimiento y tras una comparsa. Las partituras localizadas conservan el formato de concierto, por el tamaño del papel y por estar presente toda la obra sinfónica. Quizás se puedan localizar partituras reducidas, habilitadas para su interpretación en la calle, pero hasta el momento no ha sido así. Tampoco las fuentes documentales hemerográficas atestiguan un uso separado de la Marcha al Torneo y de la Serenata en los desfiles de moros y cristianos.

Por todo ello, no se puede atribuir la paternidad de las marchas mora y cristiana a Chapí. Pese a los intentos realizados, tanto aspectos musicales como contextuales y documentales invalidan la atribución de *La Corte de Granada* como pionera del género. Tanto esta obra como los autores de marchas para las fiestas de moros y cristianos bebieron ambos de influencias estéticas próximas, dado que durante esas décadas se vivieron unas tendencias estéticas que animaron a construir una identidad musical al musulmán en España. Que autores como Chapí, Arrieta, Giner, Bretón, etc. utilizaran en sus obras un lenguaje armónico determinado para representar la Alhambra y lo oriental, llevó a

11. *Heraldo de Alcoy*: diario de avisos, noticias e intereses generales. «Crónica Local», 19 de mayo de 1901:

Ibidem. «Crónica Local», 1 de septiembre de 1901.

Ibidem. «Por telégrafo», 10 de septiembre de 1902.

una actualización y modificación de la estética de las marchas empleadas para acompañar el desfile de las escuadras moras.

Las fiestas de moros y cristianos, en su modelo levantino y especialmente alcoyano, demostraron ser un marco festivo y artístico idóneo para producir una variante regional

del movimiento alhambrista, que por aquellos años se extendió por toda España en música, pintura, literatura y otras artes. Pero no se puede afirmar que estas festividades, en su configuración propia del último tercio del siglo XIX, provocaran la composición de *La Corte de Granada*. ■

BIBLIOGRAFÍA:

- BARCELÓ VERDÚ, J.** (1974). *Homenaje a la música festera*. Valencia: Selegraf.
- BLANQUER PONSODA, A.** (1990). *Aleluya*. Madrid: Grafispania.
- BOTELLA NICOLÁS, A. M.** (2009). *La música de moros y cristianos de Alcoy: análisis, catalogación y aplicación didáctica en el aula de secundaria*. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad de Valencia.
- BOTELLA NICOLÁS, A. M.** (2012). «La formación de Chapí en el contexto de las bandas valencianas del siglo XIX», en Sánchez-Sánchez, V., Suárez-Pajares, J., Galbis López, V. (eds.): *Ruperto Chapí: Nuevas perspectivas*. Valencia: Institut Valencià de la Música. Págs. 651-657.
- BRETÓN, T.** (1877). *Guzmán el Bueno*. Madrid: Andrés Vidal.
- BRISSET MARTÍN, D. E.** (1988). *Representaciones rituales hispánicas de conquista*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- CHAPÍ, R.** (1873). *La Corte de Granada*. Recuperado de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000059848&page=1>
- CHAPÍ, R.** (1873). *La Corte de Granada*. Archivo Musical de la Corporación Musical Primitiva de Alcoy, sig. 1/D-0/2191.
- CHAPÍ, R.** (1873). *La Corte de Granada*. Archivo Musical de la Corporación Musical Primitiva de Alcoy, sig. 1/H-1/174.
- CHAPÍ, R.** (1878). *Marcha morisca*. Recuperado de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000059841&page=1>
- CHAPÍ, R.** (1889). *Los gnomos de la Alhambra*. Recuperado de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000023110&page=1>
- CHAPÍ, R.** (2009). *Obras orquestales*. Madrid: ICCMU.
- CIPOLLONE FERNÁNDEZ, A.** (2017). *Miguel Villar González (Sagunto 1913 - Gandía 1996) y su aportación a la música de las fiestas de moros y cristianos*. Tesis Doctoral. Alicante: Universidad de Alicante.
- CUSPINERA OLLER, C.** (1859). *El último Abencerraje: melodrama en cuatro actos / libro y música de Felipe Pedrell*. Barcelona: Manuel Salvat.
- DOMENE VERDÚ, J. F.** (2001). «El origen incierto de la Música Festerá», en revista anual *Día 4 que fuera*: 270-275.
- DOMENE VERDÚ, J. F.** (2015). *Las fiestas de moros y cristianos*. Alicante: Universidad de Alicante.
- DOMENE VERDÚ, J. F.** (2018). *Las fiestas de moros y cristianos de Villena*. Alicante: Universidad de Alicante.
- CORTIZO, M. E.** «Alhambrista operístico en La conquista de Granada (1850) de Emilio Arrieta. Mito oriental e histórico en la España romántica», en *Príncipe de Viana*, núm. 238. Págs. 609-63.
- FERRANDO MORALES, À. L.** (1994). «La forma musical dintre de la Festa de Moros i Cristians d'Alcoi» en *Revista de la Fiesta de Moros y Cristianos*. Págs. 70-71.
- FERRANDO MORALES, À. L.** (2001). «Els darrers anys de la música festera: Retornar i aportar», en *Revista de la Fiesta de Moros y Cristianos*. Pág. 99.
- FERRERO PASTOR, J. M.** (1978). *Apóstol poeta*. Recuperado de: <http://www.mestreferrero.com/catalogo/3/>
- GALBIS LÓPEZ, V.; GARCÍA GÁZQUEZ, H.** (2011). *Catàleg de la producció musical de Salvador Giner*. Valencia: Universidad de Valencia.
- GARCÍA VELASCO, M.** (2003). *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: Estudio biográfico y analítico volumen 2*. Tesis Doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A.; MALPICA CUELLO, A.** (2001). *Pensar la Alhambra*. Rubí: Anthropos
- GUTIÉRREZ JUAN, F. J.** (2009). *La forma marcha*. Sevilla: Abec Editores.
- IBERNI, L.** (1995). *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*. Madrid: ICCMU.
- IBERNI, L.** (2009). *Ruperto Chapí*. Madrid: ICCMU.
- MULLOR GRAU, R.** (1983). *L'ambaixador cristià*. Madrid: Grafispania.
- PÉREZ VERDÚ, A.** (1990). *A-ben-Amét Marcha Abencerraje*. [s.d.].
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, V.; SUÁREZ-PAJARES, J. y GALBIS LÓPEZ, V.** (2012). *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*. Valencia: Institut Valencià de la Música.
- SOBRINO SÁNCHEZ, R.** (1995). «La música sinfónica en el siglo XIX», en Casares Rodicio, E. F., Alonso González, C. [coords.]: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Págs. 279-323.
- SOBRINO SÁNCHEZ, R.** (1999). «El alhambrista en la música española hasta la época de Manuel de Falla», en *Manuel de Falla: latinité et universalité: actes du Colloque International tenu en Sorbone, 18-21 novembre 1996*. Paris: Université Paris X. Págs. 33-46.
- SOBRINO SÁNCHEZ, R.** (2008). «Andalucismo y Alhambrista sinfónico en el siglo XIX», en Giménez Rodríguez, F. J.; López González, J., Pérez Colodrero, C. [coords.]: *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada. Págs. 15-54.
- SOBRINO SÁNCHEZ, R.** (2012). «La música orquestal de Ruperto Chapí», en Sánchez-Sánchez, V., Suárez-Pajares, J., Galbis López, V. [coords.]: *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*. Valencia: Institut Valencià de la Música. Págs. 245-269.
- SUÁREZ GARCÍA, J. I.** (2002). *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Tesis Doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- SUÁREZ GARCÍA, J. I.** (2012). «Una parodia wagneriana de Chapí: El cisne de Lohengrin», en Sánchez-Sánchez, V., Suárez-Pajares, J., Galbis López, V. [coords.]: *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*. Valencia: Institut Valencià de la Música. Págs. 209-221.
- VALLS SATORRES, J. M.** (1982). *Ix El Cristià*. Madrid: Grafispania.
- VALLS SATORRES, J. M.** (1983). *Alcodians Any 1276*. Madrid: Grafispania.
- VALOR CALATAYUD, E.** (1982). *Aportación alcoyana para una historia de la música en la Fiesta de Moros y Cristianos*. Alcoy: Asociación de San Jorge.
- VALOR CALATAYUD, E.** (1988). *Diccionario Alcoyano de Música y Músicos*. Alcoy: Llorens Libros.