

Aleatoriedad, politonalidad, tratamiento tímbrico e improvisación en la música festera. Los casos particulares de Amando Blanquer, Josep Vicent Egea y Benjamín Francés

Rubén Penadés Silvestre

Programa de doctorado en Arte: Producción e Investigación
Universitat Politècnica de València

La música festera se ha convertido en uno de los géneros más representativos de la cultura valenciana, a pesar de que conserva una fuerte vinculación con su función original dentro de la fiesta de Moros y Cristianos. Este trabajo analiza varias obras de Amando Blanquer, Josep Vicent Egea y Benjamín Francés a partir del estudio de su escritura armónica, tímbrica y rítmica. El análisis pone de relieve la incorporación de técnicas como la aleatoriedad controlada, la politonalidad, la improvisación o la expansión del color instrumental, recursos poco habituales en el repertorio fiestero tradicional. A partir de estos ejemplos se muestra como la música festera acontece un espacio de experimentación formal y estética y como, gracias a estos autores, se ha ido configurando un puente entre la tradición popular y la creación contemporánea.

Palabras clave: Música festera; Moros y Cristianos; Amando Blanquer; Vicent Egea; Benjamín Francés.

Aleatorietat, politonalitat, tractament tímbric i improvisació en la música festera. Els casos particulars d'Estimant Blanquer, Josep Vicent Egea i Benjamín Francés

La música festera s'ha convertit en un dels gèneres més representatius de la cultura valenciana, tot i que conserva una forta vinculació amb la seua funció original dins de la festa de Moros i Cristians. Aquest treball analitza diverses obres d'Amando Blanquer, Josep Vicent Egea i Benjamín Francés a partir de l'estudi de la seua escriptura harmònica, tímbrica i rítmica. L'anàlisi posa en relleu la incorporació de tècniques com l'aleatorietat controlada, la politonalitat, la improvisació o l'expansió del color instrumental, recursos poc habituals en el repertori fester tradicional. A partir d'aquests exemples es mostra com la música festera esdevé un espai d'experimentació formal i estàtica i com, gràcies a aquests autors, s'ha anat configurant un pont entre la tradició popular i la creació contemporània.

Paraules clau: Música festera; Moros i Cristians; Amando Blanquer; Vicent Egea; Benjamín Francés.

Randomness, polytonality, timbral treatment and improvisation in festival music. The specific cases of Amando Blanquer, Josep Vicent Egea and Benjamín Francés

Festive music has become one of the most representative genres of Valencian culture, despite retaining strong links to its original function within the Moors and Christians festival. This work analyses several pieces by Amando Blanquer, Josep Vicent Egea and Benjamín Francés based on a study of their harmonic, timbral and rhythmic writing. The analysis highlights the incorporation of techniques such as controlled randomness, polytonality, improvisation and the expansion of instrumental color, resources that are unusual in the traditional festive repertoire. These examples show how this kind of festival music has become a space for formal and aesthetic experimentation and how, thanks to these composers, a bridge has been built between popular tradition and con-temporary creation.

Keywords: festival music; Moors and Christians; Amando Blanquer; Josep Vicent Egea; Benjamín Francés.

1. INTRODUCCIÓN

La música festera es, desde hace más de un siglo, uno de los fenómenos sonoros más singulares e identificables de la cultura valenciana; un espacio donde tradición y modernidad han convivido con una naturalidad sorprendente, hasta el punto de que el género se ha convertido en una especie de laboratorio en el que se ponen en juego —y a menudo a prueba— formas de escritura, recursos expresivos y planteamientos estéticos que trascienden su función estrictamente ritual. Aquello que en un principio no era sino música de servicio —pasodobles, marchas militares y otros repertorios de circunstancia empleados para acompañar una fiesta cada vez más compleja y reglada— terminó convirtiéndose en un campo de creación que bebe tanto de la tradición bandística como de las tendencias musicales que, a lo largo del siglo XX, cuestionaron los límites de la armonía, del timbre e incluso del propio concepto de forma.

Así pues, la música festera, ya desde sus primeros compases, presenta una doble naturaleza: por un lado, su funcionalidad, indisociable del acto festivo y del contexto social que la hace posible; por otro, una vocación artística que se manifiesta en la progresiva incorporación de recursos contemporáneos —polimodalidad, politonalidad, experimentaciones tímbrico-orquestales, estratificaciones rítmicas— y que convierte el género en un campo de ensayo privilegiado, comparable, salvando las distancias, al papel que la música de cámara desempeñó en el desarrollo de la escritura sinfónica.

Este trabajo parte precisamente de esa tensión fecunda entre funcionalidad y experimentación, entre tradición y voluntad de renovación. Un recorrido que nos permitirá comprender cómo, a través de diversas generaciones de compositores, la música festera ha ido articulando un lenguaje propio y reconocible, pero al mismo tiempo permeable, capaz de incorporar aportaciones heterogéneas sin perder su identidad sonora.

1.1. ¿Qué es la música festera?

Antes de adentrarnos en el objeto de estudio, conviene precisar qué entendemos exactamente por música festera, un término de uso muy extendido entre músicos y festeros, pero que presenta, no obstante, cierta ambigüedad si lo observamos desde una perspectiva estrictamente académica. El concepto, tal como lo conocemos hoy, comenzó a circular a partir del artículo de Ernesto Valor (1953), titulado *La música festera alcoiana también tiene su aquel (un reportaje en torno a las marchas moras)*. Posteriormente, Joaquín Barceló Verdú (1974: 19-20) matiza el término y lo amplía a fiestas y tradiciones más allá de los Moros y Cristianos. Las aportaciones posteriores de otros autores han seguido afinando el alcance y la pertinencia real del concepto.

Así, Ana María Botella (2009: 102-114) defiende que música festera debería emplearse únicamente para designar la música compuesta para las fiestas de Alcoy, dado su peso histórico en la configuración del género; mientras que Alberto Cipollone (2017: 98-101) propone la expresión música festera valenciana con el fin de reflejar mejor su arraigo territorial y cultural. Por su parte, Oriola (2010: 19-23) sugiere que la denominación más coherente sería música para los Moros y Cristianos, señalando que música festera puede inducir a equívocos, puesto que también podría englobar repertorios asociados a otras festividades como Fallas o Hogueras. Esta misma idea aparece, de manera más sintética, en materiales explicativos recientes, donde se apunta la necesidad de diferenciar entre música escrita para una festividad concreta y música festiva en un sentido amplio.

Finalmente, José Benjamín González (2023: 152-156) considera que el término es demasiado impreciso, ya que excluye otras manifestaciones musicales vinculadas a celebraciones análogas fuera del ámbito valenciano. Aun así, y pese

a su posible polisemia, lo cierto es que la práctica —tanto entre músicos como entre festeros— ha consagrado la expresión música festera como la denominación habitual y culturalmente reconocible de este repertorio. No existe, en ningún otro contexto, un uso equiparable del término, y por ello, desde una perspectiva funcional pero también identitaria, continúa siendo la etiqueta más operativa.

De este modo, aunque no se trate de un concepto unívoco desde el punto de vista terminológico, música festera se presenta como una categoría plenamente consolidada, cargada de significado histórico y social, y capaz de agrupar bajo un mismo paraguas un corpus musical que, con el tiempo, ha adquirido una solidez estética y estructural propia. Esta es, por tanto, la denominación que adoptaremos a lo largo del presente estudio.

1.2. Antecedentes y primeras aperturas estéticas

Durante las primeras décadas del siglo XX, la funcionalidad inicial de la música festera —todavía vinculada casi de manera exclusiva al pasodoble y a ciertas marchas de raíz militar— comenzó a transformarse progresivamente. Este cambio no fue casual: respondía, por un lado, a la necesidad creciente de disponer de un repertorio específico para las fiestas de Moros y Cristianos y, por otro, a la influencia de un orientalismo que, desde finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX, impregnó la cultura europea. El exotismo, la atracción por lo lejano y la construcción imaginada de un «oriente» musical acabaron configurando un imaginario sonoro que resultaría decisivo para el nacimiento de la marcha mora (Pascual, 2008).

En este contexto, los primeros compositores empezaron a explorar denominaciones como *marcha árabe*, *marcha oriental* o *marcha musulme*, que actuaban como estadios intermedios en un proceso que desembocaría en la marcha mora tal como hoy la conocemos. Paralelamente, y de manera muy significativa, se produjeron las primeras intuiciones tímbrico-orquestales dentro del género, anticipando una sensibilidad que con el tiempo se convertiría en una marca distintiva de la música festera.

Una muestra temprana de esta búsqueda se encuentra en la crónica del *Heraldo de Alcoy* del 26 de abril de 1903, donde se describe la *marcha árabe Marrakech* de Gonzalo Barrachina: la presencia de dulzainas y timbales interpre-

tados por Rafael Casasempere y Rafael Valor, ambos a caballo, revela una voluntad explícita de generar un impacto sonoro y visual que sobrepasa la mera funcionalidad procesional. Es, por tanto, un primer indicio de esa atención al timbre que caracterizará la evolución del género.

Pocos años después, en 1907, Antonio Pérez Verdú compone *A ben Amet*, considerada a menudo como la primera marcha mora —aunque en su momento apareciera catalogada como marcha árabe—. El uso de sordina en trompetas y trombones, así como la incorporación de los llamados «papeles de calabazas», probablemente interpretados por jóvenes estudiantes vinculados a las bandas locales, evidencian una clara inquietud por ampliar la paleta tímbrica. Esta misma voluntad se aprecia en *La canción del Harem* (1907), donde el color instrumental desempeña un papel articulador.

La evolución continúa con Camilo Pérez Monllor, quien en 1914 estrena *Uzúl el-msélmin* (*L'Entrà dels Moros*), una obra que se convertirá en un auténtico punto de inflexión. La dulzaina asume el protagonismo melódico, mientras que la percusión adopta un tratamiento marcadamente orientalizante; de nuevo, el uso de sordina en los metales refuerza esta atmósfera. Se trata, sin duda, de una de las piezas que mejor sintetizan el imaginario sonoro que empezaba a consolidarse en aquel momento.

La experimentación, no obstante, no se limitó a la marcha mora. En 1927, Julio Laporta compone el pasodoble humorístico *El Desgavellat*, donde introduce las *guitarras de cañas* o *carrisses*, aportando un efecto tímbrico sorprendente y festivo dentro del pasodoble dianero. Este tipo de innovaciones demuestra que la inquietud por ampliar los recursos instrumentales era compartida por distintos subgéneros festeros.

Posteriormente, en 1947, Gonzalo Blanes abre una nueva vía de exploración con *Abencerrajes y Cegries*, una *marcha musulme* que profundiza en posibilidades sonoras, estructurales y rítmicas hasta entonces poco habituales. Esta línea sería continuada en 1957 por Enrique Castro Gamarra con *Ibn Jafaixa*, obra que consolida una estética de modernización y experimentación que influiría directamente en uno de los compositores centrales de este estudio: Amando Blanquer Ponsoda.

En conjunto, este periodo —aproximadamente entre 1900 y 1957— constituye la fase germinal de la estética festera moderna. Es aquí donde se asien-

tan las primeras intuiciones tímbrico-expresivas, se multiplican las aproximaciones formales y se establecen los elementos que permitirán, ya a partir de la segunda mitad del siglo XX, una renovación profunda del género, que evolucionará desde su funcionalidad originaria hacia una verdadera conciencia artística.

2. BLANQUER, EGEA Y FRANCÉS: RENOVACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN

Como se ha observado en los apartados anteriores, desde sus orígenes la música festera manifiesta una clara voluntad de explorar nuevos territorios expresivos, sonoros y estéticos. A lo largo del siglo XX, este proceso de búsqueda se intensifica y el género evoluciona desde unas primeras funciones eminentemente funcionales hacia un espacio cada vez más permeable a la experimentación tímbrica, rítmica y estructural.

En este contexto se sitúan las figuras de Amando Blanquer, José Vicente Egea y Benjamín Francés, tres compositores que, aun siguiendo líneas creativas muy distintas entre sí, comparten una característica fundamental: la capacidad de integrar las aportaciones históricas del género con nuevas técnicas compositivas propias de la música de su tiempo. Cada uno de ellos desarrolla un lenguaje particular, fruto tanto de su formación como de su sensibilidad estética, pero todos mantienen un profundo respeto por las estructuras, pautas y características que definen la música festera.

De este modo, sus obras no suponen una ruptura con la tradición, sino una evolución natural del género, en la que conviven elementos heredados —como el tratamiento modal, la importancia del ritmo o ciertos arquetipos melódicos— con recursos contemporáneos tales como la politonalidad, la estratificación rítmica, los poliacordes, la aleatoriedad controlada o la ampliación del color orquestal. Gracias a estos autores, la música festera se consolida definitivamente como un espacio de creación artística plenamente vigente, donde tradición y modernidad dialogan de forma constante y fructífera.

2.1. Amando Blanquer Ponsoda (Alcoy, 1935-Valencia, 2005), el gran renovador de la música festera

Nacido en Alcoy en 1935, Amando Blanquer Ponsoda es considerado, con escasa discrepancia, el gran renovador de la música festera del siglo XX. Su pro-

ducción supone un punto de inflexión en la evolución estética del género, pues logra integrar con una naturalidad sorprendente los elementos de la tradición — que nunca abandona— con lenguajes, formas y sonoridades propias de la música contemporánea. Aquello que en otras manos podría parecer extraño o forzado, Blanquer lo encauza con una coherencia interna ejemplar, hasta convertirse en el compositor más influyente y determinante de su generación dentro del panorama festero.

En su obra se percibe con claridad la herencia de Camilo Pérez Monllor y Gonzalo Blanes, figuras esenciales en la configuración del lenguaje festero, pero la voz de Blanquer es inequívocamente personal: transparente, luminosa y dotada de una comunicabilidad que, incluso cuando algunas obras no fueron comprendidas en el momento de su estreno, terminó imponiéndose con el paso del tiempo. El autor mantiene siempre una relación de respeto con el pasado —nunca lo cuestiona ni lo desfigura—, pero lo amplía y lo estiliza hasta abrirlo hacia territorios expresivos insospechados.

Su formación en Francia y Roma, en contacto directo con las corrientes estéticas europeas de mediados del siglo XX —neoclasicismo, modalidad, politonalidad, estratificación tímbrica y los nuevos tratamientos armónicos de la posguerra—, le proporcionó un bagaje técnico que supo trasladar con una creatividad poco común al ámbito de la música festera. Así, su escritura, a menudo delicada y al mismo tiempo vigorosa, articula una notable riqueza armónica, un tratamiento del timbre como valor estructural y una convivencia natural entre tonalidad y modalidad, concebidas no como polos opuestos sino como dimensiones complementarias de un mismo lenguaje.

Para comprender mejor la magnitud de sus aportaciones, podemos organizar su trabajo en tres bloques que sintetizan los rasgos más característicos de su estilo.

a) Politonalidad, poli-ostinato y estratificación rítmica

Estos procedimientos aparecen con fuerza en tres marchas moras fundamentales: *Mascarada festera* (1958), *L'embaixador* (1959) y *Any d'alferes* (1967).

En estas obras, Blanquer despliega superposiciones politonales, *ostinati* simultáneos y una estratificación rítmica que genera distintos planos sonoros, creando una tensión interna muy particular y un dinamismo que hasta entonces

no se había escuchado en el género. Entre todas ellas, *L'embaixador* es probablemente la que mejor ejemplifica esta síntesis de recursos, hasta el punto de que resulta inevitable evocar la influencia de *La consagración de la primavera* de Stravinsky, paradigma de muchas de las técnicas que Blanquer adapta a su propio universo.



Ejemplo 1. Estratificación rítmica y poli-ostinato. Blanquer (1959), *L'embaixador*, cc. 4-6.

Conviene subrayar que estos elementos no funcionan como adornos ni como efectos puntuales; constituyen, por el contrario, parte esencial del discurso musical y son responsables de una manera de concebir la marcha mora profundamente renovadora.

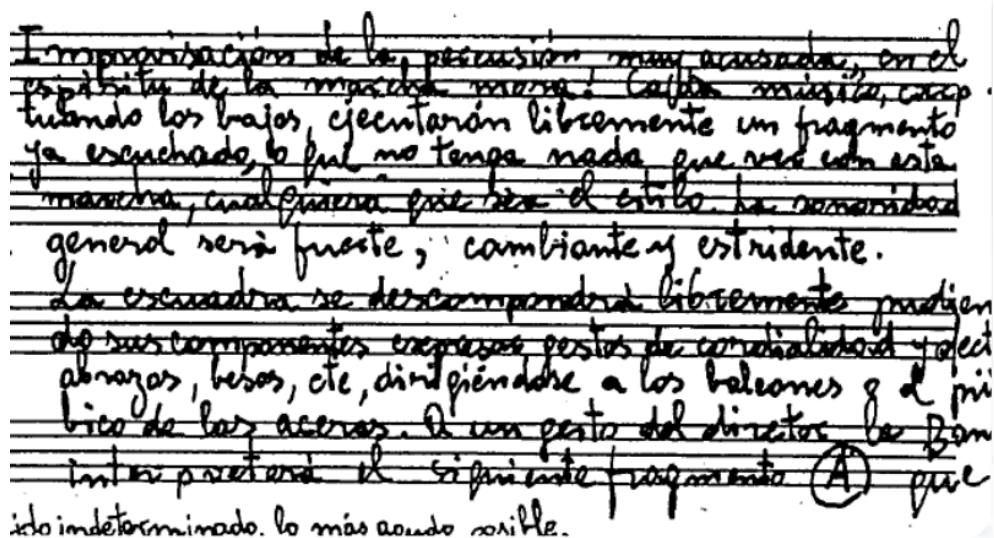
b) Aleatoriedad controlada y espontaneidad popular

Un segundo ámbito de innovación se manifiesta en el uso de aleatoriedad controlada y en la incorporación de un cierto grado de espontaneidad popular, especialmente en aquellos pasajes donde Blanquer rompe deliberadamente con la retórica habitual de la marcha mora para provocar una interacción directa entre los intérpretes y el público. Son momentos en los que la música se proyecta más allá de la partitura y participa de la dimensión ritual de la propia fiesta.

Esta línea estética puede observarse en obras como:

- *Lleó i remí* (1997)
- *Moment de festa* (2000)
- *Paco Verdú* (2002)
- *Àguiles i cadenes* (1997, marcha cristiana)

En todas ellas, Blanquer utiliza patrones móviles, fragmentos semiimprovisados y estructuras abiertas que, sin renunciar al control compositivo, generan una experiencia sonora más libre, participativa y plenamente integrada en el acto festivo.



Improvisación de la percusión muy acusada, en el espíritu de la marcha. Cada músico, escuchando los bajos, ejecutará libremente un fragmento ya escuchado, lo cual no tenga nada que ver con esta marcha, cualquiera que sea el estilo. La sonoridad general será fuerte, cambiante y estridente. La coreografía se descompondrá libremente partiendo de sus componentes expresos gestos de combatividad y afecto abrazos, besos, etc, dirigiéndose a los balcones y al público de las aceras. A un gesto del director, la danza interpretará el siguiente fragmento **A** que es indeterminado. lo más acudo posible.

Ejemplo 2. Aleatoriedad controlada. Blanquer (1997), *Lleó i remí*.

c) Timbre, policordos y densidad sonora

El tercer bloque centra la atención en el timbre, los policordos y la construcción de sonoridades densas.

Un ejemplo temprano es la marcha fúnebre *Alcoy llora* (1954), donde Blanquer utiliza sordina, efectos tímbricos poco habituales, tam-tam y campanas, creando una atmósfera profunda y evocadora que se aleja del tratamiento convencional de la marcha fúnebre y anticipa, en cierto modo, su futuro dominio del color instrumental.

Por otra parte, la marcha mora *El Somni* (1989, revisada en 1995) representa uno de los puntos culminantes de su lenguaje tímbrico. En esta obra, Blanquer explora sonoridades densas, orquestaciones inusuales dentro del género y superposiciones armónicas que dan forma a una estética onírica plenamente coherente con el título. El «sueño» no es aquí un mero elemento evocador: actúa como principio estructural que determina la armonía, el ritmo y la organización del color instrumental.

Con todas estas aportaciones, Amando Blanquer no solo amplía los límites expresivos de la música festera, sino que prepara el terreno para las generaciones posteriores, estableciendo un puente sólido entre tradición, modernidad y experimentación. En su obra se concreta, con una claridad excepcional, la idea de que la música festera puede ser —y es— un espacio de creación artística plenamente vigente y profundamente significativo.

2.2. Josep Vicent Egea (Cocentaina, 1961), nuevos lenguajes dentro de la música festera

Dentro del panorama festero contemporáneo, Josep Vicent Egea Insa emerge como una de las voces más singulares e innovadoras. Su trabajo no solo introduce nuevos lenguajes armónicos y tímbricos —muchos de ellos procedentes del jazz y de las estéticas urbanas de finales del siglo XX—, sino que también cuestiona, con una naturalidad sorprendente, los modelos rítmicos y estructurales que tradicionalmente habían definido el género. Su obra constituye, en definitiva, una ampliación notable del vocabulario estético de la música festera, sin que ello implique renunciar a su función procesional ni a la identidad sonora que le es propia.

La formación de Egea en Londres fue decisiva para la configuración de su lenguaje. El contacto con el jazz británico, con las músicas urbanas emergentes y con la escena musical internacional le proporcionó un marco conceptual desde el cual repensar el repertorio festero. Es en este diálogo entre tradición y cosmopolitismo donde encontramos la clave de una escritura que combina la sofisticación armónica con una libertad rítmica derivada directamente de aquel entorno cultural.

En términos generales, su lenguaje puede articularse en torno a tres ejes fundamentales:

- la expansión del timbre
- la incorporación de armonías cuartales y procedimientos jazzísticos
- el ritmo como verdadero motor generador de la forma

Estas líneas maestras se concretan en tres bloques que permiten analizar con claridad sus aportaciones.

a) Timbre, *ostinati* y nuevas texturas

Una de las obras tempranas que deja entrever con mayor nitidez la personalidad de Egea es *Katarsis* (marcha cristiana, 1982). En ella, el autor experimenta con configuraciones tímbrico-instrumentales poco habituales en el género: combinaciones de corno inglés, fiscornos dispuestos en textura de tres voces, requintos y líneas melódicas situadas deliberadamente en los extremos del registro.

El uso sistemático de *ostinati*, tanto rítmicos como armónicos, dota a la obra de un pulso interno constante, mientras que la alternancia entre «agrupaciones de compases» y «compás latente» genera una percepción de desplazamiento métrico muy característica de su estilo. En estas tensiones internas se revela ya, desde los inicios, la singularidad de su escritura.

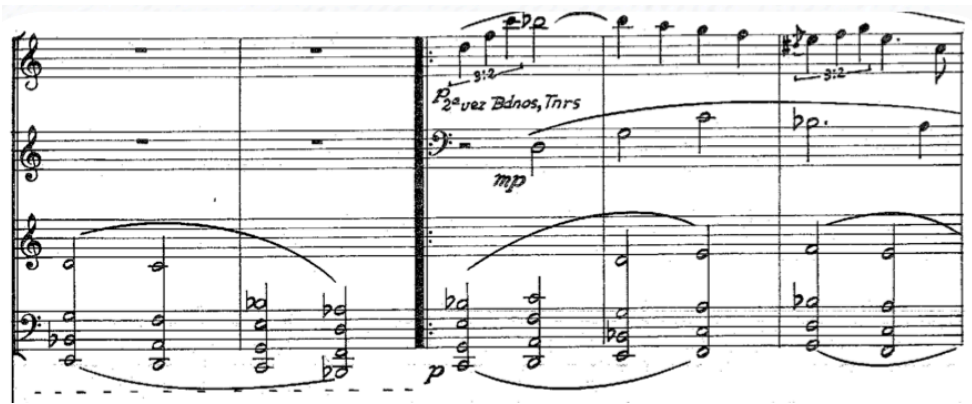


Ejemplo 3. Nuevas texturas presentes en la marcha cristiana *Katarsis*. Egea (1982), cc.28-36.

b) Jazz, eclecticismo estructural y técnicas contemporáneas

La influencia de su etapa londinense se manifiesta con especial intensidad en obras como *Piccadilly Circus* (marcha cristiana, 1991) y el pasodoble *Guy's Band* (1991). Ambas piezas incorporan rasgos inequívocos del lenguaje jazzístico:

- armonías por cuartas y quintas paralelas
- *glissandi* descendentes (*falls*)
- síncopas y ritmos derivados del swing
- contrastes tímbricos que evocan pequeños combos o secciones de viento propias de la big band



Ejemplo 4. Armonías por quintas presentes en *Piccadilly Circus*. Egea (1991), cc.110-114.

En el plano estructural, Egea desarrolla un eclecticismo consciente, donde la forma tradicional de la marcha convive con secciones libres, *accelerandi* métricos, transiciones tímbrico-dinámicas súbitas y episodios que rozan la improvisación. Este enfoque, siempre sometido a un riguroso control compositivo, expande el concepto de marcha cristiana y lo conduce hacia una complejidad expresiva inédita hasta ese momento.

c) Aleatoriedad controlada, improvisación y nuevas dramaturgias rítmicas

En obras como *Cordón 95* (marcha mora, 1995) o *Marfil* (marcha cristiana, 1994), Egea incorpora procedimientos de aleatoriedad controlada, un recurso que Blanquer ya había explorado, pero que él reinterpreta desde una perspectiva marcadamente rítmica.

Asimismo, la introducción de improvisación libre en la sección de percusión constituye un gesto creativo completamente inédito en la música festera de su tiempo. La superposición de patrones rítmicos —que genera una especie de polimetría perceptiva— refuerza esta manera de concebir la textura como un espacio de tensión y expansión.

En los últimos años, esta línea de trabajo alcanza una notable madurez en obras como la marcha mora *Qustantaniya* (2022), donde confluyen densidades variables, un diálogo sutil entre tradición modal y armonías contemporáneas, y un uso del timbre que otorga a cada sección una autonomía expresiva clara sin perder la coherencia del conjunto.

En resumen, la contribución de Josep Vicent Egea constituye uno de los avances más significativos del género en las últimas décadas. Su obra amplía la paleta tímbrica y el repertorio técnico de la música festera hasta límites insospechados, y abre vías creativas que las generaciones posteriores seguirán explorando. Con él, el pasodoble, la marcha mora y la marcha cristiana se convierten en espacios capaces de integrar lenguajes globales sin renunciar a su identidad fundacional.

2.3. Benjamín Francés Luna (Banyeres de Mariola, 1963), eclecticismos y reinterpretaciones de lenguajes arcaicos

Benjamín Francés quizá sea la figura menos conocida de los tres compositores que abordamos en este artículo y, al mismo tiempo, una de las menos interpretadas dentro del ámbito de la música festera. No obstante, su aportación, aunque no tan extensa como la de Blanquer o la de Egea, resulta especialmente reveladora, pues dibuja el perfil de un autor que, en el marco festero, desarrolla un lenguaje sensiblemente más clásico que el que exhibe en su obra sinfónica o camerística. Esta dualidad estilística convierte su producción para Moros y Cristianos en un espacio de enorme interés, donde tradición, evocación arcaica y experimentación contemporánea establecen vínculos inesperados.

Francés destaca por un eclecticismo estilístico muy marcado, una conciencia profunda del timbre como elemento estructural y una inclinación continuada hacia la exploración de nuevas dramaturgias rítmicas y texturas densas, que a menudo se articulan des de un planteamiento programático. En su música

festera, lo narrativo y lo simbólico conviven con procedimientos técnicos de notable complejidad, generando obras donde lo antiguo y lo moderno dialogan sin fricción.

a) Timbre, polimetría latente y densidad sonora

Una de las obras donde esta concepción sonora se manifiesta con mayor claridad es *Dotze forques* (marcha cristiana, 2004). Aquí el timbre se erige como auténtico motor estructural: la pieza se construye a partir de capas superpuestas que generen una sensación de polimetría latente, entendida no como polimetría escrita, sino como la coexistencia perceptiva de varios impulsos rítmicos simultáneos.

El recurso a la bitonalidad introduce tensiones y contrastes que refuerzan el carácter dramático de la marcha, mientras que la acumulación de líneas melódicas y rítmicas da lugar a una textura densamente saturada. Esta manera de concebir la densidad sonora se convertirá, con el tiempo, en una de las señas distintivas del autor.



Ejemplo 5. Polimetría latente en *Dotze Forques*. Francés (2004), cc.25-30.

b) Eclecticismo y evocación arcaica

El diálogo entre tradición y modernidad toma una forma especialmente sugerente en *A Vicent Domènech* (marcha cristiana, 2006). La instrumentación, inspirada en la cobla catalana —flauta, flautín, dulzainas, flaviols, trompas y tabalet—, confiere a la obra una coloración tímbrica poco habitual dentro del repertorio festero.

En el ámbito melódico, Francés recurre a líneas de resonancia medieval, apoyadas en modos antiguos y giros melismáticos que evocan el imaginario mediterráneo. Este arcaísmo, lejos de ser imitativo, se reinterpreta desde una estructura contemporánea basada en la estratificación tímbrica y rítmica.



Ejemplo 6. Densidad y saturación en *A Vicent Domènech*. Frances (2006), cc.207-211.

El compositor desarrolla, además, una lectura doble entre la visión global y la atención al detalle, evocando el funcionamiento narrativo de ciertos retablos tardomedievales, donde escenas densas y episodios más diáfanos conviven en una misma arquitectura simbólica.

c) Música programática y experimentación conceptual

Una de las constantes más reconocibles en la producción de Francés es su inclinación hacia la música programática. Muchas de sus obras parten de un imaginario extramusical que condiciona de manera directa las decisiones tímbricas, rítmicas y armónicas, aproximando su escritura al poema sinfónico más que a la marcha tradicional.

Su interés por la experimentación rítmica —superposición de patrones, desplazamientos acentuales, articulaciones microscópicas del pulso— amplía la concepción de la marcha cristiana como un espacio de exploración estética complejo, que trasciende la mera funcionalidad procesional para situarla en un plano plenamente artístico.

En conjunto, la aportación de Benjamín Francés constituye una de las vías más originales de renovación del repertorio festero: una síntesis muy personal entre arcaísmo y contemporaneidad, densidad y transparencia, narrativa simbólica y experimentación sonora. Su obra demuestra que, incluso en formatos de extensión limitada, la música festera continúa siendo un territorio fértil para la creación y la construcción de nuevos horizontes expresivos.

3. CONCLUSIONES

La música festera, desde sus orígenes, evolucionó rápidamente de un género estrictamente funcional —vinculado al acompañamiento ritual de las fiestas de Moros y Cristianos— hacia un auténtico espacio de experimentación artística, donde los compositores han encontrado la oportunidad de explorar nuevas técnicas, lenguajes y formas de expresión musical. Este proceso, iniciado tímidamente en las primeras décadas del siglo XX, se consolida plenamente a partir de la segunda mitad del siglo, momento en el que la música festera se convierte en un campo privilegiado para ensayar recursos propios de la música contemporánea.

En este contexto, Amando Blanquer, Josep Vicent Egea y Benjamín Francés representan tres maneras profundamente personales de entender y renovar el género. A pesar de las diferencias estéticas que los separan, los tres comparten la voluntad de incorporar recursos compositivos contemporáneos, respe-

tando al mismo tiempo las estructuras y la funcionalidad inherentes a la música festera.

Blanquer, probablemente el más completo y determinante de los tres, impulsó con mayor fuerza la renovación del género a partir de mediados del siglo XX. Su música, heredera de las corrientes europeas de la época, destaca por la claridad formal, la riqueza armónica, la politonalidad y un extraordinario tratamiento tímbrico. En su obra se hace evidente la idea de que la música festera puede dialogar con la modernidad sin perder sus raíces.

Egea, por su parte, representa una estética marcada por la influencia de las tendencias de finales del siglo XX y del mundo del jazz. Sus obras integran armonías cuartales, *glissandos* característicos del lenguaje jazzístico, *ostinato*, improvisación y un uso estructural del ritmo. Esta mirada cosmopolita amplía la paleta sonora del género y abre nuevas posibilidades formales y expresivas.

Francés, en cambio, ofrece una aproximación distinta: combina eclecticismo, música programática, arcaísmos y un tratamiento casi matemático de la escritura musical. Su obra, a menudo densa y simbólica, propone una lectura alternativa de la música festera, más introspectiva y vinculada al diálogo entre modernidad y tradición antigua. Probablemente sea el más conservador de los tres en relación con la función procesional, pero también uno de los más profundos en su exploración del timbre y de la textura.

Tras este recorrido, resulta inevitable afirmar que la música festera se ha consolidado como un puente estable entre tradición y modernidad, capaz de mantener su funcionalidad original sin renunciar a una vocación artística propia. Sin embargo, los contextos actuales —los gustos del público, la influencia de las industrias culturales, la evolución del lenguaje para banda y la demanda de una mayor espectacularidad en los desfiles— están favoreciendo una tendencia hacia la recuperación de la funcionalidad por encima de la dimensión estrictamente artística. Esta situación plantea nuevas preguntas sobre el futuro del género y nos invita a reflexionar sobre el equilibrio necesario entre tradición, innovación y exigencia estética.

BIBLIOGRAFÍA

- ASENSI, Josep Vicent (2001): «Aspectes tècnics i interpretatius de la música de moros i cristians», *Encontre de Compositors de Música de Moros i Cristians*, Material no publicat.
- BARCELÓ VERDÚ, Joaquín (1974): *Homenaje a la música festera*, Torrent, Selegraf.
- BLANQUER PONSODA, Amando (1959): *L'Embaixador* [marcha mora], Alcoi, Ajuntament d'Alcoi.
- ____ (1997): *Lleó i Remí* [marcha mora], manuscrito.
- BOTELLA NICOLÁS, Ana María (2009): *La música de moros y cristianos de Alcoy: análisis, catalogación y aplicación didáctica en el aula de secundaria*, tesis doctoral, Universitat de València, València.
- CIPOLLONE FERNÁNDEZ, Alberto (2017): *Miguel Villar González (Sagunto 1913-Gandía 1996) y su aportación a la música de las fiestas de Moros y Cristianos*, tesis doctoral, Universidad de Alicante, Alicante.
- «Crónica sobre la interpretación de la marcha árabe *Marrakech* de Gonzalo Barrachina», *Heraldo de Alcoy*, 26 de abril de 1903.
- EGEA INSA, Josep Vicent (1982): *Katarsis* [marcha cristiana], manuscrito.
- ____ (1991): *Piccadilly Circus* [marcha cristiana], Alcoi, Ajuntament d'Alcoi.
- FRANCÉS LUNA, Benjamín (2004): *Dotze forques* [marcha cristiana], edición del autor.
- ____ (2006): *A Vicent Domènech* [marcha cristiana], edición del autor.
- FRANCÉS Sanjuán, Pedro Joaquín (2001): «El repertorio en la música para las Fiestas de Moros y Cristianos (1882–2000)», *I Encontre de Compositors de Música per a Moros i Cristians*, Muro, 5-6 mayo de 2001.
- GONZÁLEZ GOMIS, José Benjamín (2023): «Problemáticas en la historiografía musicológica española sobre las representaciones rituales hispánicas de conquista», en Javier Marín-López, Montserrat Capelán y Paulo Castagna (eds.), *Músicas iberoamericanas interconectadas. Caminos, circuitos y redes*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.
- MIRÓ, Adrián (1984): *Amando Blanquer en su vida y en su música*, Alcoi, Ediciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- ORIOLA VELLÓ, Frederic (2010): *En clau de festa: aproximació a l'evolució de la música en el cicle festiu valencià*, València, Institut Valencià de la Música / Generalitat Valenciana.
- PASCUAL VILAPLANA, José Rafael (2008): «Aproximació a la marxa mora», en *Revista Centenari Filà Marrocs de Muro*, Muro, Filà Marrocs de Muro.

_____ (2023): «El naixement de la música per a la Festa de Moros i Cristians i la seua contextualització estètica», *Eines*, 30 (Dossier «De música i músics»), IES Pare Vitòria, Alcoi.

PEREZ-JORGE, Vicente (1979): *La música en Ontinyent*, Ontinyent, Caixa d'Estalvis d'Ontinyent.

VALOR Calatayud, Ernesto (1988): *Diccionario alcoyano de música y músicos*, Alcoi, Llorens Libros.