



Assaig

Orientalismo en la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy: un estudio a partir de la marcha mora

Gracia Llorca Llinares
Investigadora independent

RESUM

Este artículo presenta un análisis de la marcha mora, el género musical de la Fiesta de Moros y Cristianos que define al bando moro. Más concretamente, se analizan y se someten a crítica, desde la perspectiva del orientalismo de Edward W. Said, los tópicos musicales utilizados en la marcha mora y que le confieren a esta un «carácter oriental». Así mismo, y a la luz de este análisis, se evalúa el modo en que estos tópicos, junto con el resto de elementos de la fiesta, ayudan a moldear una determinada imagen del musulmán que, en nuestra sociedad actual, resulta conflictiva.

Paraules Clau: marcha mora; orientalisme, semiòtica.

RESUMEN

Este artículo presenta un análisis de la marcha mora, el género musical de la Fiesta de Moros y Cristianos que define al bando moro. Más concretamente, se analizan y se someten a crítica, desde la perspectiva del orientalismo de Edward W. Said, los tópicos musicales utilizados en la marcha mora y que le confieren a esta un «carácter oriental». Así mismo, y a la luz de este análisis, se evalúa el modo en que estos tópicos, junto con el resto de elementos de la fiesta, ayudan a moldear una determinada imagen del musulmán que, en nuestra sociedad actual, resulta conflictiva.

Palabras Clave: marcha mora; orientalismo; semiótica.

ABSTRACT

This article presents an analysis of the Moorish march, the musical genre of the *Fiesta de Moros y Cristianos* that defines the Moorish side. More specifically, the musical topics used in the Moorish march and which give it an "Oriental character" are analysed and subjected to criticism from the perspective of Edward W. Said's Orientalism. Likewise, and in the light of this analysis, it is evaluated the way in which these topics, together with the rest of the elements of the festival, help to shape a certain image of the Muslim that is conflictive in our current society.

Keywords: Moorish March; Orientalism; Semiotics.

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: septiembre 2019 / setembre 2019 / September 2019

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: noviembre 2019 / november 2019 / November 2019



Introducción

La revisión historiográfica del pasado musulmán de España es un tema de actualidad que ha desbordado los límites de la academia hasta llegar al ámbito divulgativo. «La idea de la Reconquista es una narración histórica» (Blanco, 2018b), afirma Emilio González Ferrín en su nuevo libro, *Cuando fuimos árabes*, en el que asegura que no hubo ni Conquista musulmana ni Reconquista cristiana orquestadas y en el que plantea la necesidad una revisión de la historia y reivindica el pasado andalusí de España. Sin embargo, estas ideas han sido criticadas por muchos otros historiadores por considerarlas una tergiversación del pasado, asegurando que «Al-Ándalus fue una “sociedad árabe e islámica” cuyo origen se encuentra “en la conquista del reino visigodo que ordenó el califato de Damasco”» (Blanco, 2018a). Creo que este conflicto historiográfico no es sino un síntoma más de la tensión cultural propia de una sociedad diversa y que se expresa también en su dimensión performativa y ritual, como demuestra la petición de la Federación Española de Entidades Religiosas Islámicas (Feeri) de supresión de las Fiestas de Moros y Cristianos por la imagen que presentan de los musulmanes (El Mundo, 2006).

Las ideas de revisión histórica y supresión de la fiesta surgen por primera vez en una España cada vez más multicultural y multirreligiosa donde la representación tradicional de árabes y musulmanes es vista con ojos críticos por algunos sectores sociales. Esta situación social hace necesario un análisis etnográfico de la Fiesta de Moros y Cristianos, en particular de la imagen y percepción del bando moro. Este análisis se centrará en las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy por ser estas las más emblemáticas del territorio español. Así se presenta este trabajo de carácter etnográfico sobre la marcha mora, el género musical que define al bando moro, donde se analizan y se someten a crítica los tópicos musicales utilizados en la marcha mora y que le confieren a esta un «carácter oriental». Así mismo, y a la luz de este análisis, se evalúa el modo en que estos tópicos ayudan a moldear una determinada imagen del musulmán que, en nuestra sociedad actual, resulta conflictiva.

1. Método de análisis semiótico

Para la realización del análisis de los tópicos musicales de la marcha mora se utilizará la teoría semiótica de Charles Sanders Peirce¹ desde la aplicación a la música de Thomas Turino (1999 y 2008). En esta teoría se distingue entre el vehículo signico o signo, lo que representa y/o evoca al objeto; el objeto, lo que es representado y/o evocado, y el significado, el efecto causado por el reconocimiento de la relación entre objeto y vehículo signico. Dependiendo de la relación que mantengan el vehículo signico y el objeto se distinguen tres tipos de signos. El icono, en el que la relación entre signo y objeto se basa en el parecido entre ambos. El índice, en el que la relación entre signo y objeto se basa en la coocurrencia de ambos. Y el símbolo, en el que la relación entre signo y objeto se establece mediante una convención social. Este último es de predominante carácter lingüístico mientras que las relaciones de icono e índice se dan con frecuencia en la música. A esto se añade la cadena de semiosis, en la que un objeto representado por un signo es, a su vez, signo para otro objeto.

A la hora de aplicar estas categorías a los elementos «orientales» de las marchas moras debe tenerse en cuenta que las relaciones semióticas no son inequívocas ni universales. Más bien al contrario, aunque existen relaciones semióticas comunes dentro de una misma sociedad y cultura, muchas de estas suelen depender de las experiencias propias y únicas del observador.

¹ (1839-1914) filósofo y lingüista estadounidense considerado el «padre» de la semiótica moderna.

2. Orientalismo

Entre los estudios que abordan la Fiesta de Moros y Cristianos desde una perspectiva específicamente musical, destaca la tesis de Ana M^a Botella (2009) donde se realiza un detallado análisis de un corpus de marchas moras, marchas cristianas y pasodobles y se extraen las características musicales de cada género. En el estudio de Botella se utilizan términos, habituales también en otros estudios sobre la Fiesta, como «carácter oriental», «sabor oriental», «motivos orientales», «naturaleza oriental» o «tono oriental» para describir el carácter general de las marchas moras y las cualidades de sus melodías. Resulta hasta cierto punto desconcertante que un término tan poco preciso y que contribuye a una estereotipación de lo que es Oriente y su música se utilice con tanta frecuencia en análisis musicales que, por lo demás, son muy minuciosos.

Cabe, entonces, someter a crítica estos términos, dilucidar qué significa, o qué se pretende significar, que una melodía y una pieza tengan «carácter oriental»; establecer qué parámetros musicales son supuestamente sus portadores; y rastrear cómo se han convertido en vehículos de esta idea. Concretamente, en las marchas moras, resulta necesario establecer si este «tono oriental» es o no una estereotipación de la música de Oriente Próximo y en qué medida esta posible estereotipación contribuye a una imagen simplista y reducida del bando moro.

Para ello se partirá de la noción de *orientalismo* tal y como la expone Edward W. Said (2012), esto es, la manera en la que Occidente se relaciona con Oriente. Una relación marcada por la dominación occidental y la reducción de Oriente a dos ideas: Oriente como paraíso exótico y Oriente como amenaza. Aunque el mismo Said indica que estas ideas deben matizarse cuando se aplican al caso español. Si bien España se ve envuelta en las inercias europeas en cuanto a su relación con Oriente, no se debe olvidar la realidad histórica de Al-Ándalus por la cual «el islam y la cultura española se habitan mutuamente en lugar de confrontarse con beligerancia» (Said, 2012: 10). Por ello, las representaciones de Oriente que aquí se realizan presentan una dicotomía simbólica. Entre estas representaciones destacan las Fiestas de Moros y Cristianos difundidas, principalmente, por los territorios valenciano, andaluz y murciano. En estas se rememoran las batallas de la Reconquista y se escenifican las entradas de los ejércitos cristiano y moro, las luchas y las embajadas. En ellas la representación del bando moro se ve condicionada por la realidad histórico-cultural española y la relación que España ha mantenido con Oriente.

3. Origen y desarrollo de la fiesta y su música

Las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy rememoran los hechos acontecidos tras la conquista de esta localidad en 1245 por Jaime I. Tras la llegada de los cristianos el caudillo árabe Al-Azraq encabezó diversas revueltas musulmanas en la localidad, la última, el 23 de abril de 1275. Durante la lucha entre cristianos y musulmanes y según la tradición, san Jorge Mártir se apareció sobre un caballo blanco y ayudó a derrotar a los musulmanes. Los primeros festejos tienen exclusivo carácter religioso y no es hasta la expulsión de los moriscos en 1609, cuando comienzan las manifestaciones festivas de carácter civil. En 1741 las fiestas ya se articulan en tres días, el primero dedicado al desfile militar de los moros y cristianos; el segundo de carácter religioso, en honor a san Jorge, y el tercer día en que se representan las embajadas y las batallas con pólvora. La estructura de la Fiesta se ha mantenido de esta manera hasta nuestros días (Bernabéu, 1981).

La evolución de la música festiva ha ido pareja a la evolución de Fiesta. Hasta 1817 los desfiles se habían acompañado con *tabalets* y *dolçaines* o grupos de trompetas y cajas, pero a partir de ese año es la banda de música la encargada de acompañarlos. El primer repertorio del que se tiene constancia data de mediados del siglo XIX y

consiste en *polkas*, *mazurkas*, habaneras y pasodobles (Valor, 1999). La primera obra compuesta a propósito para la fiesta es el pasodoble *sentat² Mabomet*, 1882, de Juan Cantó Francés (1856-1903). Los pasodobles se utilizaban indistintamente para acompañar al bando cristiano y al bando moro. En 1907, Antonio Pérez Verdú (1875-1932) compone *A ben Amet* o *Marcha Abencerrage*, considerada la primera marcha mora de la historia. El surgimiento de este género es una consecuencia de la preocupación historicista y de la necesidad de distinguir musicalmente la Entrada Mora de la Entrada Cristiana. La caracterización musical del bando moro se efectúa en el enlentecimiento del tempo, el protagonismo de la percusión y en la introducción de una «melodía de sabor oriental» (Botella, 2009: 160). Durante los años siguientes la marcha mora se utilizará para la Entrada Mora y el pasodoble para la Entrada Cristiana. De esta manera no se siente la necesidad de crear un género propio que identifique al bando cristiano. La primera marcha cristiana no aparecerá hasta medio siglo después, en 1958: *Aleluya* de Amando Blanquer Ponsoda.

4. Aproximación comparativa: marcha mora y teoría musical árabe

El uso de escalas menores armónicas y melódicas con los grados IV y VI alterados y el ritmo dactílico en un pulso lento en las marchas moras destacan por vehicular el asumido «carácter oriental» en estas piezas (Botella, 2009: 373). La comparación de estos rasgos musicales, entendidos como portadores de «lo oriental», con la teoría musical árabe ayudará a dilucidar hasta qué punto son realmente característicos de esta música o son un constructo europeo.

4.1. Segunda aumentada

El uso de escalas menores armónicas y melódicas que alteran el IV y VI grado genera intervalos de segunda aumentada entre el III y el IV grado y entre el VI y el VII (en el caso de la escala armónica). Desde Occidente el intervalo de segunda aumentada ha sido considerado propio y característico de las músicas de Oriente Próximo y por ello se ha utilizado recurrentemente en la construcción de melodías de óperas y películas que representan este territorio. Pero si se observa la frecuencia con la que aparece este intervalo en la música árabe se verá que esa consideración no se corresponde del todo con la realidad.

En la construcción de los *maqāmāt³* más utilizados (*maqām rast* y *maqām bayātī*) no aparece la segunda aumentada. En la mayoría de *maqāmāt*, el intervalo más habitual no es la segunda aumentada sino el cuarto de tono, equivalente a 50 cents en el temperamento igual. La segunda aumentada forma parte de pocos *maqāmāt* ya que solo aparece en el caso de los *ajnās⁴* *Hijāz* y *Nawa Athar* o *Nakrīz* (Marcus, 1993) y por tanto solo formará parte de los *maqāmāt* que se construyan a partir de uno de esos *ajnās*. También son abundantes los intervalos que combinan cuartos de tono, como el intervalo de tres cuartos de tono. Además, algunos músicos árabes habla de un intervalo de «segunda aumentada encogida»⁵ (Marcus, 1993: 44) en el que la nota más grave está ligeramente alta. También puede darse el caso de que a este intervalo de «segunda aumentada encogida» se le baje ligeramente la nota más aguda, de manera que el intervalo estaría encogido por ambos lados.

² El pasodoble *sentat* es un pasodoble que tiene un ritmo más lento (de 90 negras por minuto) que el pasodoble común o pasodoble *dianer*.

³ Modos melódicos de las músicas de Oriente Próximo.

⁴ Tetracordos que se unen formando *maqāmāt*.

⁵ «Shrunken augmented-second».

Visto esto, queda claro que, estrictamente hablando, la segunda aumentada no es el intervalo más característico ni principal de las músicas árabes por su frecuencia y porque cuando aparece suele «encogerse». Queda preguntarse por qué, entonces, desde Occidente, se ha considerado como principal a la segunda aumentada en vez de a otros intervalos predominantes como el cuarto de tono. Esto podría deberse a que los intervalos funcionan como «categorías aprendidas»⁶ en determinados contextos socio-culturales (Aoyagi, 2001: 23). Se acepta que, en la música occidental, la categoría mínima significativa es el intervalo de semitono, 100 cents. Esto supone que desde la educación musical occidental, al escuchar músicas de Oriente Próximo solo se entenderán, probablemente y en términos generales, como intervalos el tono, el semitono y la segunda aumentada. Esto deja a las combinaciones de cuartos de tono y a las otras notas que no se adaptan al sistema temperado fuera de plano.

Podemos concluir que la consideración de la segunda aumentada como típica de Oriente depende de la *asimilación* que el oído occidental ha realizado de intervalos o patrones tonales que escapan a su organización teórica del espacio tonal. Esta dinámica de simplificación de los intervalos propios de la música árabe se aplica a todas las dimensiones de la cultura. Esta es la crítica de Said al orientalismo que reduce y simplifica al Otro dentro de los esquemas de Occidente. Esta visión parcial de Oriente tiene, en el caso de la segunda aumentada, una consistencia acústica.

4.2. Ritmo

El segundo elemento que confiere «carácter oriental» a las marchas moras es el ritmo dactílico en un pulso lento. Mientras que la segunda aumentada forma parte de la teoría musical de Oriente Próximo, pese a no ser su rasgo más característico, el ritmo dactílico de pulso lento carece de una vinculación real y directa con el sistema rítmico árabe.

El sistema rítmico de las músicas árabes es un sistema de gran complejidad. Consiste en una serie de modos rítmicos que se organizan en ciclos o *damr* que a su vez cuentan con una serie de pulsos, *naqarāt*, normalmente entre 7 y 16. Estos ciclos suelen formarse con combinaciones de binarios y ternarios, es decir, ritmos *aksak*, ritmos «cojos», que se caracterizan por la asimetría de sus valores. Ninguno de estos ritmos es fácilmente adaptable y conceptualizable dentro de las reglas de la teoría musical occidental. Los ciclos rítmicos y los ritmos *aksak*, con la excepción del 5/8, no tienen cabida en una teoría como la occidental que solo contempla compases binarios y ternarios con subdivisión binaria o ternaria y las hemiolias. Por lo tanto, el ritmo dactílico de las marchas moras no tiene origen ni explicación en las músicas árabes. En realidad, es un ritmo de marcha propio de la música militar que ha sido ralentizado, no es un ritmo exclusivo de Oriente. Para entender por qué, a pesar de la falta de vinculación significativa con la música árabe, este ritmo se percibe como portador del elemento «oriental», este tendrá que analizarse bajo la perspectiva de la semiótica musical.

5. Instrumentación *alla turca* en la marcha mora

También es necesario plantearse la si este «carácter oriental» de la instrumentación *alla turca* de las marchas moras tiene origen o vinculación con la música de Oriente Próximo. El viento metal y la percusión son, en las marchas moras, mucho más amplios que en los otros dos géneros utilizados en la fiesta. Las formaciones más habituales

⁶ «Learned classes».

incluyen dos timbales, bombo, caja y platos; también es frecuente que se incluyan instrumentos como el triángulo, la pandereta, el gong y el tam-tam, entre otros. La importancia de la percusión radica en los usos y funciones de la marcha mora dentro de la fiesta que, en esencia, aporta el marco rítmico para desfilar (Pla, 1985). Pero esta no es la única razón para tener una percusión tan nutrida. Propongo que debería explorarse el origen histórico y cultural de la rica percusión propia de las marchas moras en la instrumentación *alla turca* de la música culta occidental, que es, a su vez, una representación fundamentalmente dieciochesca de la música militar del Imperio Otomano.

5.1. La banda de jenízaros

La música militar del Imperio Otomano se conoció en Occidente a través de la banda de jenízaros (*mehter*), que acompañó al ejército otomano en su expansión por Europa central. Así la banda de jenízaros pasó a conocerse como un símbolo de guerra, de poder y de la majestuosidad del sultán (Bowles, 2006: 534). La banda estaba formada principalmente por idiófonos de entrechoque directo, membranófonos de percusión directa y aerófonos de insuflación de doble lengüeta. Esta banda militar fascinó en las cortes europeas y durante el siglo XVIII la música militar austriaca, húngara, checa y polaca adquirió rasgos musicales de la banda de jenízaros (Kárpáti, 1980: 24). De esta manera la música militar turca y su imitación se convirtió en un *índice*, en términos de la semiótica peirciana, del poder de la corte y en una moda generalizada por toda Europa que se introdujo incluso en las obras de compositores de la escuela clásica vienesa. En muchas de sus obras partes significativas del contenido musical se componían como imitación de la música turca otomana. Así, en virtud de una relación semiótica *icónica*, en ellas el público reconocía elementos rítmicos, melódicos e instrumentales semejantes a los de la banda de jenízaros, razón por la cual la música así caracterizada pasó a llamarse música *alla turca*. Los rasgos que caracterizaron a esta música *alla turca* son los siguientes:

Se pueden describir casi todas las marchas turcas y las músicas de inspiración turca en general utilizando unas pocas características musicales comunes: marcado ritmo militar, compás binario, melodía basada en el modo lidio, la frecuencia de intervalos de tercera y cuarta, repetición de la tónica, apoyaturas acentuadas. La armonía es intencionadamente pobre y la instrumentación intenta imitar el sonido de las orquestas militares turcas lo que explica el uso de platillos, tambores y pequeñas campanas (Kárpáti, 1980: 24).⁷

Pueden observarse, entre las características descritas de la música *alla turca*, aspectos propios de la marcha mora, principalmente el marcado ritmo militar binario y una instrumentación de marcado acento percusivo. Más aún, es precisamente este tipo de instrumentación *alla turca* el elemento diferencial que distingue las marchas moras del resto de géneros interpretados en el desfile. De hecho, hay que suponer que los compositores de marchas moras, egresados del sistema educativo musical del Conservatorio, han sido conocedores de esta instrumentación *alla turca* que se ha transmitido históricamente a través de sinfonías, óperas y zarzuelas durante los siglos XVIII y XIX y a través de la música militar. No es difícil imaginar que, en busca de la diferencia en la representación musical del bando moro, estos compositores transfiriesen elementos de la música *alla turca*, una representación musical de bandas militares otomanas, orientales y, por lo tanto, «moras», a las marchas moras.

⁷ «One can describe almost all the Turkish marches and the musics of Turkish inspiration in general by using a few common musical characteristic: marked military rhythm, binary meter, melody based on the Lydian mode, the frequency of the intervals of thirds and fourths, repetition of the tonic, accented appogiaturas. The harmony is wilfully poor and the instrumentation attempts to imitate the sounds of Turkish military orchestras, which explains the use of cymbals, drums and small bells».

5.2. La *dolçaina*⁸

Botella habla de la introducción de la *dolçaina* en este género musical. Esta incorporación ha sido considerada como un intento de «recuperar la importancia que tuvo la *dolçaina* en los comienzos de la Música Festerera, cuando las comparsas se acompañaban solamente con clarines, *dolçainas* o atabales» (Botella, 2009: 303). Pero la recuperación de la *dolçaina* no está siendo bien recibida (Pla, 1985), más bien al contrario, se considera que su introducción en las marchas moras desmerece la obra original (Botella, 2009: 303) y está desvirtuando el género (Martínez, 2015: 93). Resulta paradójico que la introducción de *dolçaines* se considere una adulteración de la marcha mora cuando en realidad parece estar muy próxima a la realidad organológica de Oriente Próximo.

Rastrear los orígenes de la *dolçaina* hasta la *zurnā* o hasta otro aerófono de doble lengüeta árabe o del norte de África, como pueden ser la *zūkra* de Magreb o la *mizmar* de Egipto, no resulta fácil, principalmente debido a la ausencia de documentación, ni forma parte de mi propósito aquí, pero pone de relieve una paradoja cultural que afecta a la marcha mora como elemento de representación. Por una parte, Crivillé recoge, entre las teorías que explican la llegada de la *dolçaina* a España, la posibilidad de que esta llegara con la Conquista árabe del territorio peninsular (1988, 372), teoría que demostraría la relación entre la *dolçaina* y las músicas árabes. En efecto, aunque los resultados de las investigaciones del origen organológico de la *dolçaina* no son conclusivos, si se compara su morfología con la de la *zurnā* árabe se observan grandes semejanzas, a pesar de algunas diferencias: de tamaño, al ser la *dolçaina* más corta, o de diseño, en la arandela y en la forma de perforación del tubo (Reig, 2011: 390).

Por otra parte, la *zurnā* formaba parte de la plantilla instrumental principal de la banda de jenízaros, cuyo timbre fue capturado en las instrumentaciones *alla turca* de la música culta occidental. Es decir, sería legítimo sostener que, en virtud de su origen y usos culturales, la *dolçaina* introduciría en la marcha mora un timbre *realmente* orientalizante. Sin embargo, he aquí la contradicción, como ha quedado de manifiesto, se considera un elemento espurio respecto del género musical de la marcha mora.

6. Análisis semiótico de la Fiesta de Moros y Cristianos

A continuación se presenta el análisis semiótico de los tópicos musicales «orientales» de la marcha mora, a saber: segunda aumentada, ritmo dactílico en pulso lento, instrumentación *alla turca* y *dolçaina*. Para ello se recurre a la teoría semiótica de Charles Sanders Peirce aplicada a la música por Thomas Turino, explicada anteriormente. Para tener en cuenta la tendencia individualista de la semiótica, el análisis de los distintos elementos de «carácter oriental» de las marchas moras va a completarse con los datos recogidos durante un trabajo de campo que tuvo lugar el 21 y 22 de abril de 2018, durante las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy. Durante este trabajo de campo se realizó una entrevista articulada en forma de diálogo con Luis Sánchez Sánchez, que entre 1992 y 2000 fue el Secretario General de la UNDEF (Unión Nacional de Entidades Festeras).

También se elaboraron tres encuestas, la primera, una encuesta de respuestas cerradas, dirigida a festeros alcoyanos con el objetivo de recoger sus impresiones sobre la importancia de la marcha mora y sobre el impacto que esta fiesta tiene en la sociedad. La segunda encuesta está dirigida tanto a festeros como a músicos y espectadores. Esta es una encuesta de respuestas cerradas en la que se pregunta sobre las impresiones que melodía, ritmo e instrumentación provocan en los oyentes de las marchas moras. Para contextualizar las preguntas, en la encuesta

⁸ Aerófono de doble lengüeta propio de la música tradicional valenciana.

se propone la escucha de dos marchas moras: *Chimo* de José María Ferrero Pastor (1926-1987) y *Marxa del Centenari* de Amando Blanquer Ponsoda (1935-2005). La tercera encuesta está dirigida a musulmanes residentes en Alcoy y otros puntos de la Comunidad Valenciana. Se trata de una encuesta de respuestas abiertas con la que se pretende establecer cuál es la percepción de los musulmanes residentes en Alcoy y en la Comunidad Valenciana, respecto a las Fiestas de Moros y Cristianos. Todas las encuestas han sido elaboradas a partir de los Formularios de Google y difundidas online. Esta forma de difusión dificulta el control de la muestra, lo que supone una limitación a la hora de realizar el estudio.

6.1. Análisis semiótico de la segunda aumentada

Uno de los elementos más «orientales» de las marchas moras es la melodía, que se caracteriza por el uso de segundas aumentadas. En la encuesta un 35% de los festeros encuestados escogió la melodía como elemento principal portador del «carácter oriental» en las marchas moras.

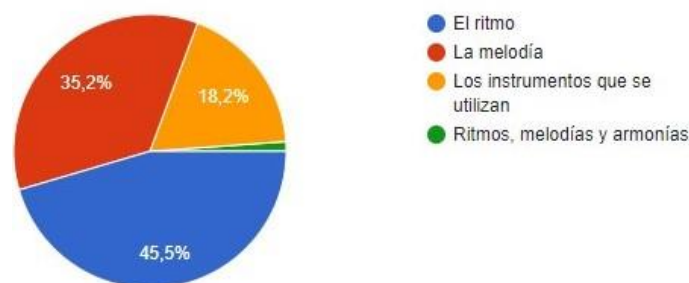


Tabla 1: Gráfico de votos de los elementos de «carácter oriental».

Ya ha sido expuesto cómo la segunda aumentada ha llegado a considerarse en Occidente el intervalo «oriental» por excelencia, por encima del cuarto de tono. Pero la explicación resultaría incompleta sin tener en cuenta su presencia en el repertorio clásico occidental, del que la toman los compositores de marchas moras, ni el modo en que esta es percibida por los protagonistas de la fiesta y el público hoy. Una vez más, una aproximación que integre perspectivas historiográficas con métodos propios de las ciencias sociales se impone.

En la música culta occidental la segunda aumentada se ha difundido y popularizado principalmente a través de las óperas de temática oriental del Romanticismo (*Il turco in Italia* y *L'italiana in Algeri* de Gioachino Rossini (1792-1868), *Aida* de Giuseppe Verdi (1813-1901), por ejemplo). Sus temas y argumentos presentan un mundo árabe que es visto como el enemigo o como el paraíso exótico y, muchas veces, como ambas cosas a la vez. En estas obras, escenas como el harén, el baño o la danza del vientre son recurrentes y generalmente se acompañan de melodías con intervalos de segunda aumentada. Así, a través de la coocurrencia de estas melodías con las escenas y los argumentos que se presentan en las óperas de temática oriental, la segunda aumentada se ha convertido en un índice de estos.

Esta relación indéxica entre la segunda aumentada y las escenografías, los vestuarios y las temáticas de estas óperas, provoca en el oyente observador la idea de un Oriente exótico, sensual y misterioso. Así, cuando el oyente observador escuche una melodía con la segunda aumentada en otro contexto, como por ejemplo, en las marchas moras, se le sugerirán previsiblemente de nuevo las ideas de exotismo, sensualidad y misterio. En este caso no se trata de una relación indéxica de carácter individual sino que se trata de una experiencia compartida por toda la sociedad occidental que, aunque tiene su origen en la ópera romántica, ha perdurado y se ha difundido a través de

la música de cine (González, 2014), como por ejemplo en las bandas sonoras de *Lawrence de Arabia* de Maurice Jarre, *300* de Tyler Bates (1965) o *El Médico* de Ingo Ludwig Frenzel (1966), por citar solo algunos ejemplos.

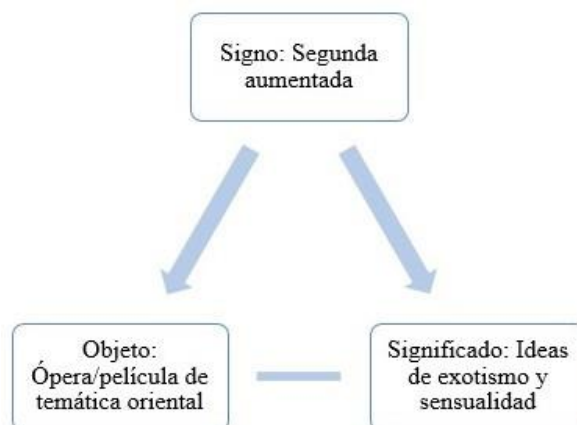


Tabla 2: Semiótica de la segunda aumentada, 1.

Esta relación semiótica puede comprobarse en los resultados de las encuestas. En primer lugar, al preguntar a los encuestados por sus impresiones respecto a la melodía de las marchas moras, el segundo término más votado fue «exótico». Así se confirma la relación semiótica que se ha establecido entre la segunda aumentada y las ideas de exotismo, sensualidad y misterio. Por otra parte, si se atiende al término más votado, «majestuoso», se debe hablar de una segunda relación semiótica de la que también es signo la segunda aumentada. Mientras que la relación entre el exotismo y la segunda aumentada se da a nivel global, prácticamente en todo el mundo occidental, esta segunda relación: segunda aumentada y majestuosidad, tiene una causa más local.

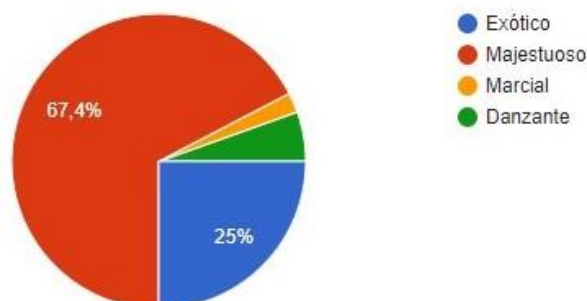


Tabla 3: Gráfico impresiones sobre la melodía.

Los encuestados, conocedores y, en muchos casos, participantes de las Fiestas de Moros y Cristianos, han establecido una nueva relación semiótica a partir de su experiencia en las fiestas. En la Entrada Mora el ejército árabe desfila marcial y majestuosamente haciendo gala de todas sus riquezas. En la puesta en escena se utilizan caballos, carrozas, armas y trajes lujosos. En definitiva, se trata de un espectáculo majestuoso donde se representan el poder y la capacidad militar del bando moro. Este espectáculo se acompaña con las melodías de segunda aumentada de la marcha mora. Por lo tanto, de nuevo, se observa una relación indéxica provocada por la coocurrencia de espectáculo y melodía.

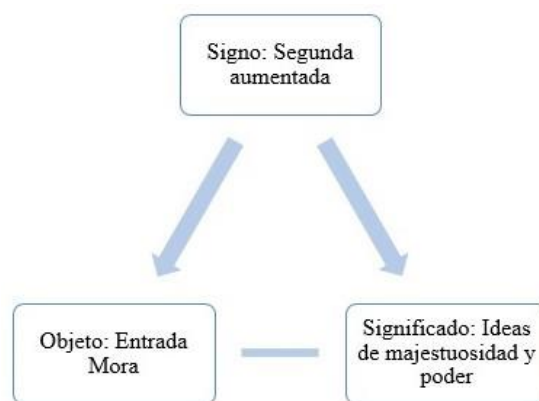


Tabla 4: Semiótica de la segunda aumentada, 2.

6.2. Análisis semiótico del ritmo

Ya se ha expuesto que el ritmo dactílico en pulso lento, propio de las marchas moras, es considerado un elemento de «carácter oriental». En las encuestas realizadas, el ritmo fue el rasgo musical más votado como portador del «carácter oriental» en este género, con un 45,5% de los votos (Tabla 1). Cabe entonces preguntarse cómo se ha establecido esta relación entre el ritmo y «lo oriental». Dos son las características que definen al ritmo en las marchas moras: motivos dactílicos y en pulso lento. Este ritmo dactílico es, como ya se ha dicho, una imitación del ritmo propio de la música militar. Esto es lógico puesto que la función de la marcha mora es acompañar la Entrada Mora que es, en esencia, un desfile militar.

La relación que se establece entre el ritmo de las marchas moras y el ritmo de la música militar es, pues, de semejanza. Por lo tanto el ritmo dactílico de las marchas moras es un icono de la música militar. El significado en esta relación semiótica es la respuesta física que provoca la escucha del ritmo: el desfile a paso militar. Por lo tanto, se acentúa la relación entre la marcha mora y la música militar. Y así se ha reflejado esta relación en las encuestas. Al preguntar por la impresión que el ritmo de las marchas moras les daba, el segundo término más votado fue «marcial», con un 31,5% de los votos.



Tabla 5: Semiótica del ritmo, 1.

Pero a este ritmo dactílico de carácter marcial se le añade el pulso lento. Este pulso lento es el elemento que diferencia a la marcha mora del resto de géneros que se utilizan en las Entradas. El pasodoble *sentat* tiene 90 pasos por minuto; la marcha cristiana, 85 pasos por minuto y la marcha mora, 65 pasos por minuto (Domènech, 1982: 187). De esta manera, por oposición al resto de músicas y por coocurrencia en la Entrada Mora, la ralentización

del ritmo dactílico se ha convertido en un índice de «lo oriental». Este ritmo dactílico en pulso lento tiene como significado una respuesta física que se solapa con la respuesta física marcial. Esta nueva respuesta física consiste en un paso de desfile más lento y un mayor balanceo del cuerpo.

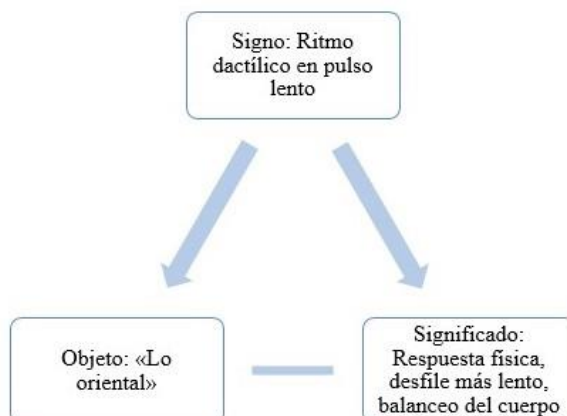


Tabla 6: Semiótica del ritmo, 2.

Esta nueva respuesta física caracterizada por el balanceo es, a su vez, un signo que mediante una relación de iconicidad evoca a la danza. Esta evocación a la danza sugiere en el observante las ideas de sensualidad y fisicidad que se vinculan con la danza oriental. De esta manera se establece una cadena de semiosis al unirse dos relaciones semióticas.

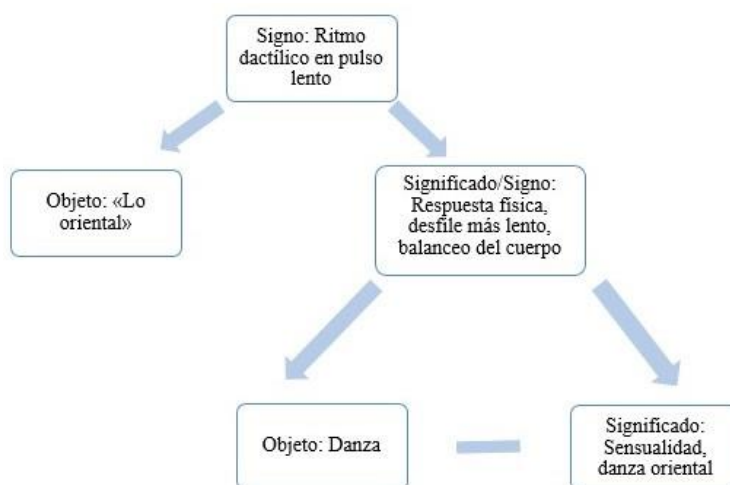


Tabla 7: Semiótica del ritmo, 3. Cadena de semiosis.

Esta evocación a la danza se refleja también en los resultados de las encuestas donde la respuesta más votada sobre la impresión que el ritmo producía en los encuestados fue «danzante» con un 34,2% de los votos. Así, el paso del bando moro se aleja del carácter militar y se aproxima más a una forma de danza (Pla, 1985). Pero esta percepción dancística convive con la percepción militar y, en cierto sentido, ambas empañan a toda la marcha mora puesto que el ritmo es el elemento más constante e inmutable de este género.

6.3. Análisis semiótico de la instrumentación

Si se aplica el análisis semiótico a la perspectiva histórica del origen de la instrumentación *alla turca*, se puede establecer la siguiente relación semiótica. La instrumentación *alla turca* se extiende por Europa como una imitación

de la instrumentación en la banda de jenízaros; una banda que representa el poder del sultán. Por lo tanto, durante el siglo XVIII, la instrumentación *alla turca*, como icono de la banda de jenízaros, sugería posiblemente en los observantes ideas de poder, majestuosidad y marcialidad.



Tabla 8: Semiótica de la instrumentación, 1.

En los posteriores siglos esta instrumentación se ha mantenido en determinadas obras de la música culta occidental y en la música militar europea. El público actual de las Fiestas de Moros y Cristianos relaciona principalmente la instrumentación de la marcha mora, rica en percusión y viento metal, a la música militar antes que a la música culta occidental. Por lo tanto, la música militar sería el objeto en esta relación semiótica. A partir de los resultados de la encuesta, donde «majestuoso» fue el término más votado, con un 45,7%, en relación a las impresiones que ejercía la instrumentación en los oyentes, se deduce que las ideas de majestuosidad, solemnidad y poder vienen provocadas actualmente por la relación icónica entre la instrumentación de las marchas moras y la música militar.

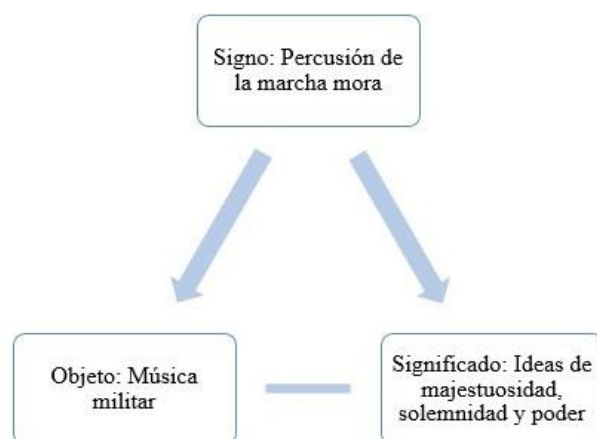


Tabla 9: Semiótica de la instrumentación, 2.

Dentro de la instrumentación de la marcha mora destaca la *dolçaina*. Este instrumento se ha introducido en los últimos años en de la música festera y, aunque algunos estudiosos consideran que este instrumento está desvirtuando al género y argumentan que trae nuevos problemas de afinación, el público y participantes de la fiesta no parecen tan reticentes a su incorporación. Más bien, la introducción de la *dolçaina* en las marchas moras se acepta como algo propio y localista y así se ha comprobado a través de una entrevista realizada a Luis Sánchez, exsecretario de la UNDEF, para este trabajo:

La introducción de la *dolçaina* es una cosa que se acepta bien porque lo vemos como algo propio, nuestro. Aunque no es un instrumento árabe, no es algo que se reclame o se pida en una marcha mora, no nos molesta. La *dolçaina* es muy nuestra y como estas fiestas son localistas nos parece bien que se toque.

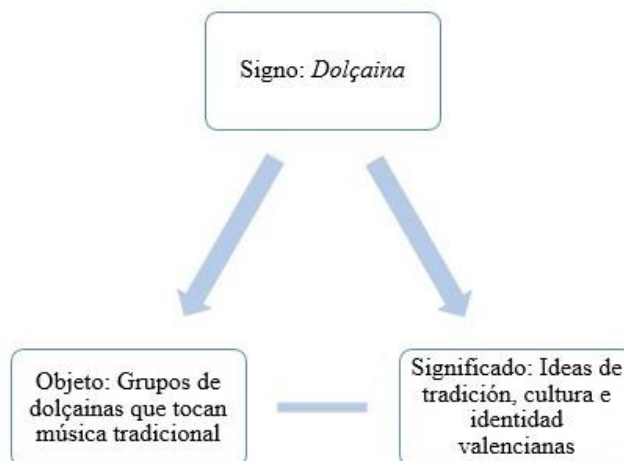
Para el estudio de los significados que este instrumento convoca en torno a la marcha mora se pidió a los encuestados que, según su criterio, contestaran si la *dolçaina* aportaba a la marcha mora el «carácter propio de la tradición valenciana» o un «carácter oriental». Los resultados son los siguientes: un 58,7% escogió el «carácter propio de la tradición valenciana» y un 41,3% escogió el «carácter oriental». Esto demuestra que, aunque las dos percepciones conviven, la vinculación de la *dolçaina* con la música tradicional valenciana es predominante.

De nuevo se pueden establecer dos relaciones semióticas, una de tipo más global y otra de tipo más local. La percepción de la *dolçaina* como portadora de «lo oriental» se debe a que mantiene una relación de iconicidad tímbrica con los instrumentos de doble lengüeta que se utilizan para caracterizar la «música oriental». Un ejemplo de esto es el uso del oboe para representar «lo árabe» tanto en la música culta occidental como en la música de cine, por ejemplo en la banda sonora de *La Momia* de Jerry Goldsmith (1929-2004). Así, los instrumentos de doble lengüeta, se han vinculado a lo que popularmente se conoce como «música oriental», como recurso de asimilación organológica de la *zurnā*. Esta relación icónica entre el sonido de la *dolçaina* y el de los instrumentos de doble lengüeta propios de la «música oriental», tiene como significado la idea de «lo oriental», sensualidad, exotismo, también dentro de las marchas moras.



Tabla 10: Semiótica de la *dolçaina*, 1.

A esta relación se le superpone otra de nivel local que proviene de la experiencia única de los valencianos que han asumido la *dolçaina* como un instrumento propio y tradicional; como un verdadero *índice* de la culta e identidad valencianas. En este sentido, son, la existencia de grupos de *dolçaines* a lo largo de todo el territorio valenciano y la experiencia de escucharlas en las distintas fiestas valencianas, tocando canciones tradicionales, las que cargan a la *dolçaina* de un significado nuevo también en el contexto de la marcha mora. Esta relación que se ha establecido entre la *dolçaina* en el contexto de la marcha mora y los grupos tradicionales de *dolçaines* es icónica.

Tabla 11: Semiótica de la *dolçaina*, 2.

6.4. Conclusiones del análisis semiótico

Tras este análisis se pueden observar dos tendencias principales en las relaciones semióticas establecidas. Por un lado, se observan significados que señalan la otredad del bando moro; estos son la danza oriental, el exotismo y la sensualidad. Por otro lado, se sugieren significados que asumen y aceptan al bando moro como propio, articulados musicalmente a través de la *dolçaina* que le aporta las ideas de tradición, identidad y cultura valencianas. De esta manera, las marchas moras, en general, y cada uno de los parámetros musicales analizados, en particular, son símbolos multirreferenciales (Turner, 1999: 32) que en su amplia capacidad para incorporar significados, aluden a ideas diferentes e, incluso, antagónicas.

Toda esta multiplicidad de significados que aquí se han expuesto de forma separada no funciona de manera independiente sino que, al igual que los parámetros musicales que los representan, los significados se fusionan en el conjunto de la marcha mora. Así, la marcha mora adquiere una gran densidad semiótica. Densidad semiótica que aumenta cuando la marcha mora se representa en el conjunto de la Entrada Mora, donde los significados musicales se fusionan con y se nutren de la puesta en escena y del vestuario.

7. Problemática social de la representación

Las Fiestas de Moros y Cristianos se han visto envueltas en diferentes polémicas durante los últimos veinte años como resultado de la creciente multiculturalidad de la sociedad española. La llegada de inmigrantes de Oriente Próximo y el norte de África y el establecimiento de comunidades islámicas en España ha puesto en el punto de mira a esta fiesta. La principal crítica a la que se ha enfrentado la Fiesta es la *representación* que en ella se hace del musulmán. Esta representación se ha puesto en entredicho cuando los límites entre Oriente y Occidente han sido difuminados por los movimientos migratorios.

A través de las encuestas a miembros de las comunidades islámicas en Alcoy y otras localidades y fruto del análisis de datos de estas y otros materiales de apoyo (noticias de periódicos, artículos periodísticos, reseñas, etc.) se pueden establecer, respecto a la fiesta, dos actitudes principales en los musulmanes residentes en España. Por un lado, aquellos musulmanes que viven en localidades donde las Fiestas de Moros y Cristianos tienen gran tradición, como es el caso de Alcoy, Villena y Biar, entre otras, aceptan las fiestas pues entienden que son parte de la tradición

(Alcaraz, 2015 y Gadera, 1999). Aunque estos musulmanes son también los primeros en reaccionar ante los símbolos de las fiestas que consideran ofensivos. Así, por ejemplo, la Comunidad Islámica de Villena solicitó el cambio de nombre para la «Mahoma», una efigie representativa del bando moro. El nombre fue modificado por los festeros del bando moro tanto en Villena como en Biar, puesto que la efigie se comparte entre ambas (Alcaraz, 2015). Otra de las polémicas más recientes se dio en Ontinyent en 2002 cuando las huestes moras desfilaron por encima de un tapiz con el siguiente verso del Corán: «Dios todo poderoso y su profeta Mahoma». La Comunidad Islámica mostró su malestar frente a lo que consideraron una ofensa a su fe, a lo que siguió una disculpa por parte de los festeros (Pinter, 2002).

La segunda gran tendencia, mayoritaria en musulmanes residentes en otras ciudades de la Comunidad Valenciana, donde las Fiestas de Moros y Cristianos no son tan representativas, se caracteriza por pensar que estas fiestas ofrecen una imagen reducida y parcial de lo que son los musulmanes. Imagen que, en cierta medida, viene condicionada por el carácter diacrónico de la fiesta, donde se pretende representar al musulmán medieval. Esta visión simplista es lo que Said critica como orientalismo. Estas son algunas de las opiniones sobre la supuesta representación simplista que se han presentado en las encuestas:

Se presenta a los musulmanes de una forma incorrecta y además lo que crea es más intolerancia y separación entre las distintas religiones.

Es una fiesta emocionante y los disfraces, las figuras y la música son muy impresionantes. Se puede apreciar el aspecto artístico de la fiesta. Sin embargo, los musulmanes son representados de manera muy orientalizada y tampoco ayuda con la consciencia general de la población sobre la historia musulmana en España. Aunque es una fiesta popular, hay mucha gente que sabe muy poco sobre el Islam a pesar de la historia islámica de España, y hay algunos que tienen una perspectiva negativa de los musulmanes. Decir que la fiesta me ofende sería una pequeña exageración, pero sin duda no ayuda a representar la fe islámica ni la cultura musulmana (que cambia según la región geográfica) con los matices, especialmente hoy en día.

He tenido oportunidad de asistir a esas fiestas. Sin embargo, pese a ser bonitas y artísticas, no presentan los hechos tal y como se han producido.

Parecen estar de acuerdo en que la fiesta es admirable por su naturaleza artística aunque aseguran no sentirse identificados ni con la música ni con el resto de elementos artísticos de la fiesta. Estos refuerzan una visión orientalizada de los musulmanes que, pese a no ser en sí misma dañina, alimenta la mitificación y el desconocimiento del islam y de los musulmanes, según los informantes citados. En esta línea se enmarca la petición de supresión de la fiesta que el presidente de la Federación Española de Entidades Religiosas Islámicas (Ferri) realizó en 2006:

Félix Herrero exigió que se suspendan las tradicionales Fiestas de Moros y Cristianos que se celebran en Andalucía, Aragón y Comunidad Valenciana por la imagen que se da del pueblo musulmán y consideró que «no tienen cabida en la España democrática» (El Mundo, 2006).

El actual Gobierno de Valencia tuvo en cuenta esta petición en 2016 y se planteó suspender estas fiestas, que en Valencia se representan el 9 de octubre, «por la imagen que se da de los musulmanes» (Alerta Digital, 2016). Aunque, finalmente esto no sucedió.

Por otro lado, los festeros consideran que las fiestas no repercuten ni en su visión de los musulmanes ni en la integración de estos en la sociedad. Así lo demuestran los porcentajes de las encuestas realizadas para este trabajo en que un 93,2% consideró que la Fiesta no condiciona la visión que la sociedad tiene de los musulmanes y un 83% consideró que desfilarse en el bando moro no condiciona su visión sobre los mismos (ni favorable ni

desfavorablemente). Además, un 67% consideró que los musulmanes de su localidad son indiferentes a la fiesta y solo un 6,8% consideró que los musulmanes se sentían ofendidos por ella. También lo refleja así Luis Sánchez, exsecretario general de la UNDEF, en una entrevista dialogada:

Aquí hay tres taxistas que son musulmanes, una vez hablando con uno de ellos me dijo que esas discusiones no tenían sentido, que era una fiesta para pasárselo bien. Ellos no se ofenden porque saben que no hay ánimo de ofender, que es una fiesta, es para divertirse. Si quedan algunos que se molestan por ello puede ser los que hace menos que han venido.

El ambiente pacífico general que se deja ver en las localidades donde se celebran estas fiestas tradicionalmente contrasta con las peticiones para suprimir la fiesta. Aunque falta un estudio más amplio y detallado para poder llegar a conclusiones determinantes sobre los efectos que las Fiesta de Moros y Cristianos tienen sobre la integración de los musulmanes en la sociedad, se puede afirmar que la representación orientalista del bando moro, que se refuerza con la música, afecta a los miembros de las comunidades islámicas de España que en algunos casos ven atacado su sentimiento religioso e influye en su integración. Estas reacciones, que son consecuencia del multiculturalismo de la sociedad, deben ser consideradas y estudiadas.

Conclusiones

Con este trabajo he pretendido establecer qué significa que las marchas moras tengan «carácter oriental» y explicar cómo se han construido los diferentes tópicos musicales «orientales» que caracterizan a este género. A partir del análisis semiótico de estos elementos se han podido distinguir dos significados principales que se desprenden de esta música: el exotismo y la sensualidad, por un lado, y la identificación del bando moro como parte de un pasado propio y floreciente, por otro lado. El exotismo unido a la representación de un enfrentamiento entre cristianos y musulmanes es lo que Said critica como una reducción orientalista de Oriente y su cultura. A través del análisis comparativo entre la teoría musical árabe y la teoría musical occidental, se ha podido comprobar que esta reducción orientalista se articula a nivel musical en la reducción de los intervalos árabes al sistema musical occidental, reducción que sitúa falsamente a la segunda aumentada como el intervalo característico de la música *real* de Oriente. Esa asimilación musical del otro condensa o sintetiza la que se da por extensión en toda la marcha mora y también en todo el conjunto de la fiesta.

A esta dinámica de orientalismo europeo se le añade la dinámica de aceptación de la sociedad española de Al-Ándalus como un pasado propio y esplendoroso. Esta se ha observado musicalmente con el análisis semiótico de la *dolçaina*, instrumento propio de la tradición musical valenciana que se ha introducido recientemente en las marchas moras. Ambas dinámicas, contrarias, se vehiculan a través de la música y por extensión a través de toda la fiesta. Así, tanto las marchas moras como las Fiestas de Moros y Cristianos son realidades de gran densidad semántica y símbolos multirreferenciales con capacidad para albergar ideas opuestas. Ideas percibidas a través de la música por los festeros y asistentes a las fiestas, que relacionan cada uno de los tópicos musicales con las ideas de exotismo, majestuosidad o tradición valenciana. También estas ideas tienen su impacto en la población musulmana donde podemos diferenciar dos líneas principales. Por un lado, aquellos que aceptan las fiestas y, por otro lado, aquellos para los que las fiestas suponen si no una ofensa, sí una simplificación de su cultura y religión que no resulta beneficiosa ni inocua para ellos.

En definitiva, con el presente trabajo se ha conseguido establecer una relación entre los tópicos musicales «orientales» de las marchas moras, su construcción y sus significados, y el impacto social de las Fiestas de Moros y Cristianos.

Referencias bibliográficas

- Alcaraz, Inma (2015): *La Comunidad Islámica de Villena solicita cambiar el nombre a la efigie de «Maboma»*. <http://www.diarioinformacion.com/elda/2015/06/18/comunidad-islamica-villena-solicita-cambiar/1646357.html>, [consulta: 26 de octubre de 2019].
- Alerta Digital (2016): *El Gobierno tripartito de Valencia podría suspender las Fiestas de Moros y Cristianos por dañar la imagen de los musulmanes*. <http://www.alertadigital.com/2016/04/10/el-tripartito-de-valencia-compromis-psoe-podemos-podria-suspender-las-fiestas-de-moros-y-cristianos-por-danar-la-imagen-de-los-musulmanes/>, [consulta: 26 de octubre de 2019].
- Aoyagi, Takahiro (2001): *Maqām Rast: Intervalllic, Ordering, Pith Hierarchy, Performance, and Perception of a Melodic Mode in Arab Music*. Tesis doctoral: University of California, Los Ángeles.
- Bernabéu Rico, José Luis (1981): *Significados sociales de las fiestas de moros y cristianos*. Alicante, G. Estilo.
- Blanco, Patricia (2018a): «El “fraude” que intenta tergiversar la historia de Al-Ándalus». *El País*. https://elpais.com/elpais/2018/04/06/hechos/1523043230_705992.html, [consulta: 26 de octubre de 2019].
- _____ (2018b): «Cuando fuimos árabes: La posverdad sobre Al-Ándalus». *El País*. https://elpais.com/elpais/2018/03/04/hechos/1520120370_739370.html, [consulta: 26 de octubre de 2019].
- 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: Univesitat de València.
- Bowles, Edmund A (2006): «The Impact of Turkish Military Bands on European Court Festivals in the 17th and 18th Centuries», *Early Music*, 43 (4): 533-559.
- Domènech, Salvador (1982): «La Escuadra, entre el ritmo y el avance». En: *I Centenario de la música festera de moros y cristianos*, ed. UNDEF, 185-189. Alcoy, UNDEF.
- El Mundo (2006): *Musulmanes piden suprimir las fiestas de Moros y Cristianos «por no caber en la España democrática»*. <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/10/05/espana/1160050857.html>, [consulta: 26 de octubre de 2019].
- Gadea, Lucía (1999): «Musulmanes en tierra de Sant Jordi». *El País*. https://elpais.com/diario/1999/04/19/cvalenciana/924549490_850215.html, [consulta: 26 de octubre de 2019].
- González Alcatud, José Antonio (2014): «Orientalismo y música cinematográfica. La construcción antro-po-musical del sujeto y del ambiente oriental magrebí», *Música oral del Sur*, 11: 11-26.
- Kárpáti, János (1980): «Non-European Influences on Occidental Music (A Historical Survey)», *The World of Music*, 22, (2): 20-37.
- Marcus, Scott (1993): «The Interface between Theory and Practice: Intonation in Arab Music», *Asian Music*, 24 (2): 39-58.
- Martínez Pozo, Miguel Ángel y José-Luis Anta Félez (2015): «La fiesta de moros y cristianos como soporte de las artes», *Calle14*, 11 (16): 84-97.
- Pinter, Anna (2002): «El desfile de festeros sobre una alfombra con versos del Corán ofende a los musulmanes de Ontinyent». *El País*. https://elpais.com/diario/2002/08/28/cvalenciana/1030562279_850215.html, [consulta: 26 de octubre de 2019].
- Reig Bravo, Jordi (2011): *La música tradicional valenciana: Una aproximació etnomusicològica*. Valencia, Institut Valencià de la Música.
- Said, Edward W. (2012): *Orientalismo*. Barcelona, Debolsillo.
- Turino, Thomas (1999): «Sings of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music», *Ethnomusicology*, 43 (2): 221-255.
- _____ (2008): *Music As Social Life: The Politics Of Participation*. Chicago, The University of Chicago Press.

Turner, Victor W. (1999): «Símbolos en el ritual ndembu». *La selva de los símbolos*. Madrid, Siglo XXI, 21-52.

Valor Calatayud, Ernesto y otros (1999): «Moros y cristianos» dentro Casares Rodicio, Emilio (ed): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 824-827.

Gracia Llorca Llinares

gracia.llorca.llinares@gmail.com

Gracia Llorca Llinares és musicòloga per el Conservatori Superior de Música de València i traductora per la Universitat de València. Actualment realitza el Màster en Investigació en Traducció i Interpretació a la Universitat Jaume I, estudis que compagina amb la seua activitat docent en Alemanya gràcies a una beca d'Auxiliar de Conversa de Espanyol en l'Estranger del Ministeri d'Educació i Formació Professional. La seua formació traductològica i musical la duen a observar la música des de una perspectiva interdisciplinària utilitzant mètodes propis de la lingüística i buscant el punts en comú entre dues disciplines.

Gracia Llorca Llinares es musicóloga por el Conservatorio Superior de Música de Valencia y traductora por la Universitat de València. En la actualidad realiza el Máster en Investigación en Traducción e Interpretación en la Universitat Jaume I, estudios que compagina con su actividad docente en Alemania gracias a una beca de Auxiliar de Conversación de Español en el Extranjero del Ministerio de Educación y Formación Profesional. Su formación traductológica y musical la lleva a observar la música desde una perspectiva interdisciplinaria empleando métodos propios de la lingüística y buscando los puntos en común entre ambas disciplinas.

Gracia Llorca Llinares is a musicologist by the Conservatorio Superior de Música of Valencia and a translator by the Universitat de València. She is currently studying a Master's Degree in Translation and Interpretation at the Universitat Jaume I, which she combines with her teaching activity in Germany thanks to a Spanish Conversation Assistant Grant from the Ministry of Education and Professional Training. Her education in translation and music has led her to observe music from an interdisciplinary perspective, using linguistic methods and seeking the common points between both disciplines.

Cita recomanada

Llorca Llinares, Gracia. 2019. «Orientalismo en la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy: un estudio a partir de la marcha mora». *Quadrivium,-Revista Digital de Musicología* 10 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].