

JOSÉ GÓMEZ VILLA Y LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS DE ALCOY: ESTUDIO Y ANÁLISIS DE SU OBRA

Ana María Botella Nicolás

Resumen

Este estudio consiste en analizar y sacar a la luz la obra menos conocida del compositor murciano José Gómez Villa. La obra a la que nos referimos tiene que ver con la Música Festera, un tipo de composición compuesta ex profeso para la Fiesta de Moros y Cristianos, en este caso de Alcoy. La música de Moros y Cristianos es una música incidental en constante evolución que ha marcado un antes y un después en la historia de la Música Festera con sus tres formas para el desfile: la marcha cristiana, la marcha mora y el pasodoble. Además, es una importante aportación artística y cultural que ha enriquecido el repertorio musical para banda y tiene unos contenidos propios que le dan ese sello original de género musical que posee.

Palabras clave: Música de Moros y Cristianos, Fiesta de Moros y Cristianos, Análisis musical.

Introducción

Analizamos en este artículo la obra musical menos estudiada del compositor murciano José Gómez Villa para la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy, concretamente la marcha cristiana *L'entrà dels cristians* y los pasodobles *Font Roja* y el *Dianer alcoià*. También dedicamos un apartado a la producción que Gómez Villa compuso para la semana murciana de Cieza.

Comenzamos por definir qué es la Fiesta de Moros y Cristianos. Según Botella¹, la Fiesta de Moros y Cristianos es una conmemoración festiva enmarcada en hechos históricos, evocadora de batallas contra la morisma invasora, es decir, una celebración que rememora la pugna entre los moros y los cristianos por la lucha del castillo de la ciudad. Estas fiestas se encuentran repartidas por toda la geografía española, siendo más características en todo el Levante español y sobre todo en las poblaciones de Alicante y Valencia. Como expresa Mansanet, la fiesta es en principio eso, «fiesta», pero ha conjuntado sus elementos materiales y espirituales, que son los propios de la naturaleza humana, en un proporcionado equilibrio de perfección, especialmente en la variante valenciana de la Fiesta, que ha logrado como ninguna esa armonía de elementos².

Continuamos con una pequeña aproximación conceptual al término de Música Festera o Música de Moros y Cristianos. Según Barceló, por Música Festera entendemos *todas aquellas composiciones dedicadas a la Fiesta, al Santo Patrón, o a la evocación de cualquiera de estos dos elementos consustanciales*³. Es un tipo de música compuesta expresamente para la Fiesta de Moros y Cristianos que

1 BOTELLA, Ana María. «Orígenes de la música en las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy». *Revista de Folklore*, 372, (2013): 28.

2 MANSANET, José Luis. «La Fiesta de Moros y Cristianos como institución y su ordenación», *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos*, tomo I, 1976, p. 348.

3 BARCELÓ, Joaquín. *Homenaje a la Música Festera*. Torrent: Selegraf, 1974, p. 19.

constituye un patrimonio musical y cultural de gran relevancia. Sabemos que sus orígenes datan del año 1817 y los encontramos en Alcoy cuando la *filà* (comparsa) Llana se hace acompañar por primera vez en el desfile de una banda de música. Es la banda del Batallón de Milicianos Nacionales y por extensión el nacimiento de la Música Festera. En ese año, la única música que en fiestas sonaba en la calle era la que emitían cajas y trompetas. La Llana, o la Primera de Lana, contrató los servicios de la única banda musical que por aquel entonces había en Alcoy, origen y germen de la actual banda Primitiva. El resultado de esta iniciativa fue tan acertada que la dirección festera le concedió el privilegio de ser ella quien acompañara siempre al capitán del bando moro y que tomara la primera posición en la Entrada relegando así a la *filà* de cargo al segundo lugar. Este hecho fue en principio bien aceptado por las demás, puesto que ninguna de ellas podía competir con la Llana en magnificencia a causa de la parte musical. Así fue durante veintitrés años, ya que en 1840 la *filà* que tenía el cargo de capitán, en la persona de don Antonio Cordón, protestó enérgicamente en el momento de la salida de la Entrada porque, por aquel año, también su *filà* poseía una banda de música para las fiestas, como la mayor parte de las comparsas que en 1840 existían.

Por otra parte, el Concurso de Composición de Música Festera de Alcoy⁴, certamen emblemático y pionero de todos los celebrados hasta el momento, data del año 1949 cuando el Ayuntamiento considera que la Música Festera sufre un estancamiento —por resultar poco novedosas y obsoletas las piezas que se componen— y quiere sacarla de esta situación, es decir, quiere potenciar la composición de este tipo de música⁵. Según Valor citado por Botella, *se premian unas partituras de edición muy pulcra e impecables desde el punto de vista técnico y temático, que según Valor Calatayud quedaron casi exclusivamente para ser interpretadas sobre atriles*⁶.

En este concurso, Gómez Villa consigue un primer premio con la marcha cristiana *L'Entrà dels Cristians* (1966) y dos segundos premios con los pasodobles *Font Roja* (1964) y *El dianer alcoià* (1967). Analizaremos, desde el punto de vista de la musicología, estas tres piezas que han dejado su huella en el terreno de la Música Festera y por extensión de la Música Festera Alcoyana, y desarrollaremos más en detalle la primera de ellas, pues ha sido clave en la composición de marchas cristianas en el mundo festero. Además, haremos referencia a la obra religiosa del compositor en la región de Murcia, como hemos reseñado anteriormente.

Desarrollo

José Gómez Villa (1924-2001) nace en Cieza (Murcia) el 17 de marzo. Comienza sus estudios musicales en la Academia Municipal de Música de esta ciudad, donde además es músico. En 1945 aprueba oposiciones a sargento (trombón) y un año después a brigada (bombardino) en Cartagena. Posteriormente, en 1947, es destinado a Tarifa, donde conoce a Rafael Campuzano, con el que tuvo una gran amistad que finalizaría con la muerte de aquel. En 1949 es destinado finalmente a Alicante, donde será nombrado subteniente en 1965.

4 En adelante nos referiremos a él como CCMF.

5 BOTELLA, Ana María. «Análisis estilístico de la música de moros y cristianos». *Revista Música y Educación*, 86 (2011): 94-95.

6 VALOR, Ernesto. «La música y los músicos alcoyanos en la Fiesta de Moros y Cristianos», en VV. AA., *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo II*, Caja de Ahorros Provincial de la Excm. Diputación de Alicante, Alicante, 1976, p. 753.

Profesionalmente, se interesa por la composición y así entra a formar parte de la SGAE (Sociedad General de Autores de España) en 1950. Tan grande sería su permanencia en esta institución, que en el año 2000 esta le brinda un homenaje por sus 20 años en la misma.

En 1949 es destinado a Alicante, donde dirige durante 20 años la banda de música de San Vicente del Raspeig, la Sociedad Musical La Esperanza. Esta formación le realizará un homenaje en 1997. Entre su producción destacan, sobre todo, pasodobles y marchas para la Semana Santa de Cieza. Fallece en Alicante el 20 de diciembre de 2001 a los 77 años de edad.

*L'entrà de Cristians*⁷ – Marcha Cristiana (1966)

Marcha cristiana ganadora del primer premio en el CCMF del año 1966. A pesar de estar encuadrada en el estilo de música cristiana, responde en su mayoría a la tipología del pasodoble, hecho que quizá esté provocado por la clara tendencia del autor a la composición de este género y porque, en sus orígenes, las marchas cristianas no tenían una estructura clara y se asemejaban al pasodoble. La colección de Música Festera *Ja Baixen* grabó la pieza en el volumen 30 —*Alcoi. Concurs de Música Festera (1965-1981)*— interpretada por la Sociedad Unión Musical de Alcoy. Su estreno tuvo lugar en el Teatro Calderón de Alcoy el día 20 de noviembre de 1966.

En el aspecto melódico, encontramos una distribución prácticamente clasicista en la organización de los periodos, las frases y las semifrases. Aparecen frases bien cuadradas de 16 compases, repartidas en dos semifrases de 8 que produce una sensación de claridad formal y estructura diáfana; no podemos olvidar que con esta pieza todavía estamos dentro del periodo «clásico» de la Música Festera, pues hablamos del año 66, en el cual este tipo de música todavía no despuntaba demasiado. Con el motivo rítmico de tan solo tres notas, una corchea y dos semicorcheas, el compositor construye toda la obra y lo utiliza de forma anacrúsica y tética para dar ese sentido de marcha; es el caso de la introducción formada casi exclusivamente por este diseño con el acorde arpegiado de la tonalidad principal (Fa mayor), al unísono de trombones y trompas, que repetirá para conexas las dos secciones de la pieza.

En cuanto al ritmo, se usa el compás binario de 2/4 muy marcado. La acentuación coincide con las partes fuertes del compás, salvo los motivos en anacrusa y las notas a contratiempo que llenan el acompañamiento. Las células rítmicas más usadas son las corcheas, los grupos de semicorcheas y sus combinaciones junto con el puntillo. También se utilizan *ostinatos* en la percusión para afianzar el carácter de marcha.

Armónicamente, la estructura predominante es el arpeggio del acorde de tónica, del de subdominante y del de dominante. La textura muy diáfana combina partes homofónicas con otras contrapuntísticas, aunque en mucha menor medida. Los finales de las frases aparecen marcados con cadencias perfectas conclusivas y con semicadencias en el tono de la subdominante. Es una armonía clásica y sencilla con la que afianza claramente la tonalidad principal. Toda ella se encuadra en el área de Fa mayor, una tonalidad alegre acorde con el sentido de esta marcha cristiana, pasando por tonalidades afines y vecinas a la principal como son la dominante y la subdominante, en el caso de la sección B o el III grado, La menor, en el caso de la introducción.

Formalmente, la estructura es binaria con introducción y esquema A – B que responde a la organización formal utilizada en la Música Festera, con la salvedad de la vuelta a la sección A. Esta sección está en el tono principal de Fa mayor y la sección B en el tono de Si b mayor, la subdominante, que es un recurso

7 *L'Entrà de Cristians*: La Entrada de Cristianos.

que ya han empleado otros compositores, pero en pasodobles y no en marchas. Se desarrollan tres materiales temáticos (A, B y C), periodizados de la misma manera los dos primeros, en frases de 16 compases (8+8) que se repiten idénticas, y el tercero en una frase de 20 (8+12).

El movimiento o *tempo* de la obra responde al estilo de marcha cristiana: un aire muy moderado, muy tranquilo, con la negra a 96 pulsaciones. Los matices están presentes durante todo el discurso musical, muy exagerados, sobre todo los de acentuación e intensidad para cambiar el color orquestal. En apenas unos compases pasamos de los *pianos* a los *fortes* para indicar cambio de tema o de diseño melódico. Numerosos *crescendos* y reguladores marcados inundan toda la partitura, siempre matizados por la percusión de la caja y del bombo.

Desde el punto de vista instrumental, presenta una plantilla propia del pasodoble con la percusión característica y ningún refuerzo en las graves, como sería habitual, o un aumento de la percusión. El acompañamiento que realiza la percusión es muy sencillo y no corresponde con el ritmo de marcha que deben tener estas piezas para el desfile. La distribución instrumental es:

a. Viento madera: flauta, oboe, requinto, cuatro clarinetes (principal, primero, segundo y tercero), cinco saxofones (dos altos, primero y segundo, en Mi b; uno barítono; y dos tenores, primero y segundo, en Si b).

b. Viento metal: dos fliscornos (uno primero y uno segundo), tres trompetas (una primera en Si b, una segunda y una tercera), tres trompas (una primera, una segunda y una tercera), tres trombones (uno primero, uno segundo y uno tercero), dos bombardinos (uno primero y uno segundo) y dos bajos.

c. Percusión: bombo, caja, plato y timbales.

Introducción (compases 1-20):

La pieza comienza en parte fuerte y marcada, con una introducción de 20 compases en la tonalidad de Fa mayor, a cargo del viento metal de manera triunfal, que realiza diseños melódico-rítmicos de corchea-dos semicorcheas sobre una progresión arpegiada del acorde de tónica, que será la célula generadora de la obra:

Ejemplo n.º 1



Esta introducción aparece periodizada en una frase de 16 compases, dividida en dos semifrases de 8, a (compases 1-8) y a' (compases 9-16), donde la segunda es una repetición de la primera, pero modulada al tono de La menor. Los últimos cuatro compases de la introducción son variación de los cuatro primeros, para terminar en una cadencia perfecta sobre el tono original. Los cuatro primeros compases de las dos semifrases son más marciales y rítmicos, en dinámica fuerte, y contrastan con los cuatro últimos que son melódicos y suaves (*p*):

Ejemplo n.º 2

Semifrase a

Semifrase a'

Los timbales y la caja realizan el mismo redoble a manera de *ostinato* en los cuatro primeros compases de las primeras semifrases, y negras en los cuatro siguientes para hacer también la diferenciación entre los dos miembros de la semifrase:

Ejemplo n.º 3

Timbal

Caja

Sección A (compases 21-84):

En el compás 21 comienza la sección A y con ella el primero de los temas en el tono de Fa mayor. El tema A (compases 21-52) está formado por una frase anacrúsica A (compases 21-36) que se repite igual, A (compases 36-52), y se divide en dos semifrases de 8 compases, a (compases 21-28) y a' (compases 28-36) en el caso de la frase A, y en a (compases 36-44) y a' (compases 45-52) en el caso de la segunda frase. La melodía está interpretada por la madera de manera lírica y expresiva, a la vez que cantábile, pues parece un material temático propio del pasodoble más que de una marcha cristiana:

Ejemplo n.º 4

Semifrase a



Semifrase a'



El viento metal acompaña con notas a contratiempo y los saxofones altos se mantienen sonando de dos en dos compases, ya que realizan blancas ligadas actuando de elemento cohesionador al soportar el peso de la melodía:

Ejemplo n.º 5

Mad. Flis.
8^a
p

Sax. Altos

Saxos tenores y bombardinos reafirman el tema con negras acentuadas y marcadas por el metal a contratiempo, lo mismo que la percusión.

En el compás 52 asistimos a un nuevo material temático que es el tema B o primer fuerte (compases 52-84), para romper absolutamente con el tema A, que acabamos de escuchar. Se presenta periodizado de la misma manera que el tema anterior, es decir, a través de una frase A (compases 52-68) de 16 compases que se repite igual, A (compases 68-84), y se divide en dos semifrases a (compases 52-60) y b (compases 60-68) en el caso de la primera frase A, y a (compases 68-76) y b (compases 76-84) en el caso de la segunda. La primera semifrase es brillante y de gran potencia sonora y está formada por motivos rítmicos de corchea con puntillo-semicorchea y negras, y la segunda es más lírica y expresiva y se construye a base de cuatro semicorcheas con sus dos primeras notas articuladas:

Ejemplo n.º 6

Semifrase a



Semifrase b



Además de contrastar desde el punto de vista melódico, rítmico y dinámico, como hemos visto, las dos semifrases lo hacen también tímbricamente, ya que la primera corre a cargo del viento metal y la segunda aparece interpretada por la madera. La percusión, a través del plato, golpea incesante y a *tempo*, creando una atmósfera que oscurece la melodía principal (solo en la primera semifrase).

El tema termina con una cadencia perfecta conclusiva sobre el acorde de Fa mayor que da paso a un puente o enlace (compases 85-92) formado por progresiones sobre el acorde de tónica, similares a la introducción y terminando de manera muy conclusiva y con sensación de final.

Sección B (compases 93-120):

Comienza una sección que nada tiene que ver con la anterior, pues el compositor irrumpe en ella de manera brusca, con *forte* y *piano* súbito en el tono de Si b mayor. Inmediatamente y sin enlace expone el tema C (compases 93-112) que está formado por una frase de 20 compases dividida en dos semifrases, a (compases 93-100) y b (compases 101-112). Está interpretado por el viento madera más fliscornos y trompetas al unísono. La segunda semifrase aparece modulada al tono de Do mayor y al final de la misma a Fa mayor:

Ejemplo n.º 7

Semifrase a



Semifrase b



Es en esta tonalidad sobre la que el compositor iniciará 8 compases a modo de conclusión, formados por el material temático de la introducción, en terceras paralelas, que termina en el IV grado suspendido. A continuación se vuelve a repetir esta sección completa y el compositor soluciona la semicadencia en dominante con un *da capo*, para volver a repetir la sección A y terminar así la obra, ya que los compases que en la exposición hacían de puente, ahora actúan de coda, muy conclusivos en el tono de Fa mayor.

Primera marcha cristiana que gana el premio de CCMF y que presenta una estructura que se asemeja a los pasodobles de la época dorada de la Música Festerá.

Font Roja (1964) y El Dianer Alcoia (1967) – Pasodobles

Las melodías de los dos pasodobles dianeros⁸ son, por lo general, muy expresivas y cantábiles. La periodización de las mismas es clara y viene estructurada en frases de 16 compases divididas en semifrases de 8. Son frases binarias y temas más melódicos que rítmicos, aunque responden al principio del contraste, es decir: si el primer tema es melódico, el siguiente será rítmico. Respecto a sus comienzos, se utilizan más melodías anacrúsicas que téticas y los finales son todos masculinos. Los motivos que forman las melodías son células rítmicas de corcheas, corchea-dos semicorcheas o cuatro semicorcheas, en su mayoría. Abundan los grados conjuntos y el fluir rápido de las notas, y también son característicos los grupos de valoración especial como tresillos, cinquillos, seisillos, etc. Los temas de las composiciones (dos o tres), muy alegres y cantábiles, son contrastantes en melodía, tímbrica y dinámica, siendo el primero de ellos un tema expresivo y suave que contrasta con el segundo que es fuerte y brillante, que a su vez vuelve a contrastar con el tercero que se expone en dinámica suave. El compositor emplea todo tipo de matices de acentuación y articulación para llenar de colorido y carácter a las melodías que son circenses y bailables.

Todos los pasodobles están escritos en compás de dos tiempos, es decir, en el compás de 2/4 para que la acentuación propia de la distribución de pulsaciones de dos en dos coincida con los pasos de marcha, es decir: la primera pisada con el pie izquierdo en fuerte y la segunda pisada con el pie derecho en parte débil⁹. Este compás binario viene acentuado por la percusión, tanto a *tempo* como a contratiempo, según el fragmento que se quiera destacar en cada momento, e incluso estas contraacentuaciones sirven para producir un *ritardando* en la obra y dar paso a una nueva sección o material. Son característicos entre dos y cuatro compases a contratiempo y sincopados en el comienzo o para enlazar distintas secciones. Destaca la ausencia de polirritmias o de efectos rítmicos elaborados o novedosos.

No existen enlaces armónicos complicados, ni armonías disonantes; reina la armonía clara, diáfana y tradicional. Las modulaciones que se realizan a través de cuartas, del círculo de quintas de los relativos o de la dominante del nuevo tono, son muy predecibles. Los finales de frase y las secciones principales aparecen claramente marcadas a través de cadencias y semicadencias. Las piezas descansan sobre una armonía que, a modo de bajo continuo, está desarrollada por la parte grave del metal (bajos y bombardinos) que traduce la tonalidad. El acompañamiento o relleno armónico está formado por notas a contratiempo de corchea con silencio y notas sincopadas. El entramado armónico traduce una doble textura, por un lado de melodía acompañada, y por otro lado de contrapunto imitativo en forma de pregunta y respuesta entre la madera y el metal y entre el viento madera entre sí. Esta textura se ve ligeramente oscurecida en los pasajes de puente o material de enlace entre las secciones.

Formalmente, estos dos pasodobles festeros responden a una estructura binaria, con dos secciones y con un fragmento introductorio y otro de cierre: I + A – B (trío) + coda. En el primer caso hablamos de la introducción y en el segundo de la coda. En la primera sección, la sección A, se expone el primero de los temas de cierta importancia en la composición, que es el tema A. Es la presentación del primer material creativo que se suele dividir en dos frases de 16 compases cada una, que a su vez se periodizan en semifrases de 8. El tema B o primer fuerte es un pasaje en volumen fuerte para contrastar con el tema A, que viene interpretado por una familia distinta al tema anterior. El principio formal

8 El pasodoble dianero: es una pieza de aire vivo sobre 110 a 120 M/M que es llamado pasodoble ligero en el resto de las poblaciones festeras, excepto en Alcoy que se llama «dianero» (*dianer*).

9 No podemos olvidar que la Música Festerá es herencia de la música militar, cuyo fin es el desfile. Para ello, el compás de dos tiempos es el más idóneo.

y melódico que sigue este material es el contraste, es decir, aparece expuesto por el viento metal o por aquella sección de la madera que no expuso melodía principal en el tema A. La segunda sección o sección B recibe el nombre de trío. En esta sección se presenta el segundo tema importante en la obra, que llamaremos tema C. Es un tema que contrasta fuertemente con todo lo expuesto anteriormente, ya sea en tímbrica, en dinámica o en melodía. Se trata de un material melódico muy expresivo e íntimo en el cual el compositor desarrolla todo su potencial compositivo.

Se emplean las apoyaturas, acentos, reguladores y *sforzandos* que, acompañados de la percusión, refuerzan el sentido armónico de la pieza y la dotan de expresividad. En realidad se utiliza toda la gama de matices de intensidad (*p*, *pp*, *mf* y *ff*) sin más coloraturas que algún *ritardando* que suspende momentáneamente el desarrollo de la música y crea tensión; aun así mantienen la homogeneidad agógica por lo general. Las plantillas instrumentales no superan los 33 instrumentos y el viento madera es la sección protagonista en la mayor parte de los temas, aunque cuando el compositor quiere crear contraste opone el viento metal.

Otro tipo de composiciones del Maestro Villa

Hombre de profunda devoción religiosa y enamorado de la Semana Santa de su tierra, compuso para la misma un gran número de marchas procesionales y pasodobles. La marcha procesional es la música que acompaña los desfiles procesionales y que ha sido concebida para las cofradías y hermandades. Es un género musical que responde a una estructura o forma musical y a un estilo o carácter. Respecto a la forma musical, la marcha procesional o marcha fúnebre consta de tema, desarrollo, trío y reexposición, pudiendo desarrollar dos fragmentos opcionales y por tanto suprimibles, llamados introducción y coda. El carácter queda determinado por el compás, el ritmo y el *tempo* y, por supuesto, por la adaptación y adecuación al acto para el cual ha sido concebida la obra: la procesión. Es un género que goza en España de gran popularidad y es interpretado por una banda de música.

Entre las marchas procesionales que ha compuesto el maestro Villa para la semana murciana encontramos: *El Cristo del Perdón* (1948), *El Cristo del Consuelo*, *La oración del huerto* (1948), *Semana Santa ciešana* (1994), *El Santo Cristo* (1996), *La unción de Betania* (1997), *El beso de Judas*, *El Cristo de la Agonía*, *Encuentro de Jesús y María en la calle de la Amargura*, *La Samaritana*, *San Pedro*, *Santísimo Ecce Homo*, *Virgen de Gracia y Esperanza*, *El Descendimiento* (1997), *La Sagrada Cena* (1999), *La Flagelación* y *La Piedad*.

Sus marchas procesionales sin grabar:

- El Cristo del Consuelo
- El Santo Cristo
- El Descendimiento de Cristo (1997)
- La Sagrada Cena (1999)
- La flagelación
- La Piedad

Sus pasodobles grabados:

- Ángel triunfante (1972)
- Dejad que los niños se acerquen a mí (1994)
- La cortesía (1994)
- Que la Magdalena te guíe
- La aparición de Jesús a María Magdalena
- María Salomé

Sus pasodobles sin grabar:

- El traslado del Señor de la cama (1997)
- Virgen del Amor Hermoso (1998)

En 1995, la Junta de Hermandades Pasionarias, en reconocimiento a su labor, lo distingue nombrándolo «Compositor de la Semana Santa de Cieza» y en 1997 las cofradías ciezanos le tributaron un merecido homenaje, al que posteriormente se fueron sucediendo otros.

Conclusiones

Con la música de Moros y Cristianos hemos conocido y sacado a la luz una faceta poco o nada estudiada y tal vez olvidada de este gran compositor murciano. Su estilo de composición tan especial nos ha acercado al mundo de la marcha procesional y del pasodoble y nos ha descubierto todo un repertorio musical de composiciones para la Semana Santa murciana. Es importante reconocer la producción de Gómez Villa, pues ha dejado huella en la Música de Moros y Cristianos.

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

BIBLIOGRAFÍA

BARCELÓ, Joaquín. *Homenaje a la Música Festeria*. Torrent: Selegraf, 1974.

BOTELLA, Ana María. «Análisis estilístico de la música de moros y cristianos». *Revista Música y Educación*, 86 (2011): 92-119.

BOTELLA, Ana María. «Orígenes de la música en las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy». *Revista de Folklore*, 372 (2013): 28-38.

MANSANET, José Luis. «La Fiesta de Moros y Cristianos como institución y su ordenación», *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo I, 1976*, pp. 347-391.

VALOR, Ernesto. «La música y los músicos alcoyanos en la Fiesta de Moros y Cristianos», en VV. AA., *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo II, Caja de Ahorros Provincial de la Excm. Diputación de Alicante, Alicante, 1976*, pp. 753-790.