

COMUNICACIÓ / COMUNICACIÓN / PAPER<sup>1</sup>

La recomposició del mestre: obra i catàleg de José Alfosea Pastor

Xavier Mas i Sempere  
Universitat de València

A Paco Torres Alfosea,<sup>2</sup>  
digne hereu del mestre i *gran entusiasta del Arte*

RESUM / RESUMEN / ABSTRACT

José Alfosea Pastor (Santa Pola 1891 – Alacant 1964) fou intèrpret instrumental, director i compositor. Al llarg de la seua vida, fundà diferents agrupacions i treballà en la difusió de la música. La seua producció musical, de notable qualitat, ajudà a construir la identitat musical del sud del País Valencià. Per mitjà d'una anàlisi sociomusicològica de la seua obra podrem conèixer el context social del segle XX i els discursos que el legitimaren. Amb aquest treball pretenem posar en valor la creació de José Alfosea, establir un catàleg de la seua producció i aportar les eines perquè el gestor cultural aborde la seua recuperació i la seua difusió.

José Alfosea Pastor (Santa Pola 1891 – Alacant 1964) fue intérprete instrumental, director y compositor. A lo largo de su vida, fundó diferentes agrupaciones y trabajó en la difusión de la música. Su producción musical, de notable calidad, ayudó a construir la identidad musical del sur del País Valencià. Por medio de un análisis sociomusicológico de su obra podemos conocer el contexto social del siglo XX y los discursos que lo legitimaron. Con este trabajo pretendemos poner en valor la creación de José Alfosea, establecer un catálogo de su producción y aportar las herramientas para que el gestor cultural aborde su recuperación y la difusión.

José Alfosea Pastor (Santa Pola 1891 – Alacant 1964) was a musician, conductor and composer. He founded several groups and worked on the dissemination of music. His musical production, of notable quality, helped to construct the musical identity of the South of the País Valencià. Through the socio-musicological analysis of his work we learn about the social context of the 20<sup>th</sup> century and the discourses which legitimated it. This article aims to highlight José Alfosea's creation, establish a catalogue of his production and provide the tools so that the cultural manager can deal with its recovery and dissemination.

PARAULES CLAU / PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Sociomusicologia; José Alfosea Pastor; música segle XX  
Sociomusicología; José Alfosea Pastor; música siglo XX  
Sociomusicology; José Alfosea Pastor; 20th-century music

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: abril 2015 / April 2015

ACCEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: abril 2015 / abril 2015 / April 2015

<sup>1</sup> Actes del Congrés Internacional La música a la mediterrània occidental: Xarxa de Comunicació intercultural (València, 23-25 de juliol de 2014).

<sup>2</sup> Aquest treball no haguera estat possible sense el testimoni privilegiat d'Angelina Alfosea Lafuente. Sense el record admiratiu del seu deixeble Antonio Espinosa Bonmatí. Sense les anècdotes que visqué i ens deixà Jaume Sempere Ambit. Sense les experiències i les aportacions de José Jaime Sempere Linares. I, sobretot, sense la voluntat ferma i il·lustrada de Francisco Torres Alfosea, nét del mestre Alfosea, per difondre l'obra del seu avi.

## 1. Presentació a mode de lloança

Per què Alfosea i per què el 2014? Aquest article, tot i la construcció i l'anàlisi estrictament científica, es troba molt vinculat emocionalment al seu autor. Sense dubte, l'element que posa en marxa l'interès sociomusicològic és l'admiració que sentim per José Alfosea Pastor i el pes de la seua producció musical en la construcció de la nostra identitat santapolera. La música –ja ens permetran aquesta llicència literària– és l'art que més facilitat té per evocar els records, i no són pocs, en la nostra experiència personal, els que tenen de fons la música d'aquest creador autodidacta. Conegut en l'onomàstica local, primer, com a Mestre Castaño, per haver nascut al sí d'una família amb aquest malnom, és avui reconegut enllà dels límits municipals com a Mestre Alfosea. Un cognom que, massa vegades, els atrevits ignorants deformen, tot afegint consonants que evoquen, en excés, al Savi monarca castellà.

Justificar la importància de José Alfosea Pastor és una tasca de reivindicació pendent en molts àmbits socials. Centrant-nos en un visió sociomusicològica podem argumentar en dues direccions. Primer, la seua ingent producció que tracta, pràcticament, tots els gèneres bandístics valencians i els cambrístics de la música lleugera. Una creació que comptava amb la base teòrica d'un curs d'harmonia a distància i amb el seu talent innat. La qualitat musical d'aquestes creacions la confirmen el fet que, hui, dècades després de la seua mort, encara formen part de les programacions habituals de les societats valencianes. Obres que també han eixit del País Valencià i s'han escoltat a Madrid i, fins i tot, en ciutats d'Europa. Segon, la incidència social que aquest catàleg ha tingut en la identitat de diferents indrets. És el cas de Santa Pola, on l'escola de música de la Unió Musical porta el seu nom i on té dedicat una avinguda; Alacant, on també se li ret homenatge a la toponímia; i Alcoi. Al seu poble natal li deixà els pasdobles *Santapola* i la *Perla Alicantina* –himne de fet de la Unió Musical de Santa Pola–, i un dels cants més estimats a la patrona: la *Plegaria – Canto dedicado por su autor a la Santísima Virgen de Loreto patrona de Santa Pola*. En la capital provincial ajudà a construir la banda sonora de les fogueres de Sant Joan amb creacions cabdals com *Francisco Alberola, Valcárcel ¡Viva Alacant!* i *Ramón Guilabert*. I, finalment, a Alcoi fou un compositor habitual de música festera per als moros i cristians.

## 2. Introducció i epistemologia

En les pàgines següents realitzem un acostament transversal a la producció del mestre Alfosea. En primer lloc, presentarem unes breus notes biogràfiques. En segon lloc, realitzarem una anàlisi sociomusicològica de la seua producció. D'una banda, destacarem els elements formals i estilístics més habituals i, d'altra, posarem en relació les seues obres amb el context sociohistòric i els seus usos i funcions. Finalment, elaborarem una indexació i classificació de la seua obra i plantejarem una proposta de catàleg.

Aquesta investigació naix amb la idea de posar en valor i incentivar la gravació de les obres inèdites de José Alfosea Pastor. D'una forma agosarada i motivadora pretén ser el punt inicial d'un treball d'edició d'obres completes: pas fonamental, en qualsevol cas, per preservar el patrimoni històric i connectar-lo amb la pràctica interpretativa contemporània. Un recorregut científic i artístic que iniciaren José Torres Alfosea, professor de Geografia i Història a la Universitat d'Alacant i nét del Mestre Alfosea, i José Jaime Sempere Linares, professor del Conservatori d'Alacant i director de la Unió Musical de Santa Pola. El primer, en 1998, amb el seu treball d'investigació *José Alfosea Pastor (1891-1964): Vida y obra de un gran músico de Santa Pola* i el segon, en 2002, amb la producció i direcció del CD monogràfic *José Alfosea Pastor – Mestre Castaño* que enregistrà la pròpia Unió Musical.

Amb aquest treball primerenc pretenem abastir dos objectius. D'una banda, apropar la comunitat científica a la figura del Mestre Alfosea. D'altra banda, demostrar la validesa de la Sociomusicologia com a disciplina adequada per a l'estudi de realitats musicals al si de contextos socials determinats.

La nostra investigació és construïda seguint els postulats de la Sociomusicologia contemporània. Primer, aprofitant la riquesa teòrica i metodològica de la seua intrínseca multidisciplinarietat. Segon, combinant tècniques quantitatives i qualitatives. El nostre marc teòric, encara més, el configuren les aportacions clàssiques de Weber (1979) i Adorno (2009) que, en l'actualitat, tenen seguiment en els corrents teòrics que estudien la música en tant que sentit social i identitat social –amb les obres fonamentals de John Shepherd (1977) i Simon Frith (2001). A més, agafem prestada la terminologia de Pierre Bordieu (1987, 1990 i 1991) –camp, capital cultural, distinció– i de Christopher Small (1998) –*musicar*.

### 3. El mestre: breu ressenya biogràfica

José Alfosea Pastor va nàixer el 8 de gener de 1891 a Santa Pola. El més menut de cinc germans, era continuador de la nissaga dels Castaños. Deixant a banda dades de caràcter més personal i vinculades al llogaret mariner de finals del segle XIX, hem de centrar-nos en dos elements centrals. Primer, la seua innata vocació musical – sempre es considerà afortunat de poder dedicar-se a la seua passió sense importar-li massa el fet de no guanyar més que l'estrictament imprescindible per tenir una vida digna. Segon, la seua respectabilitat que li permeté establir contactes a les dues riberes de la Mediterrània i formar-se un nom amb el qual poder formar part de la vida pública: bé com a professor de música –feina en què conegué la seua esposa, Teresa Lafuente–, bé com a director d'agrupacions, bé com a “Recaudador Jefe de Arbitrios” de l'Ajuntament de Santa Pola entre 1930 i 1934. Càrrec, aquest darrer, al que ha de renunciar per traslladar-se a viure a Alacant.

Amb una formació pràcticament autodidacta –destaca el “Curso Elemental de Harmonia” per correspondència, com a fita única de formació compositora– va començar a escriure música sent relativament jove. La primera obra que hem aconseguit datar està signada el 17 de juny de 1912, tot i que no descartem que pogueren existir-ne d'anteriors i que no hagen arribat als nostres dies.

Si bé en el nostre treball ens centrem en la vesant de compositor, José Alfosea va viure el fet musical des dels diferents àmbits artístics. Dominava amb habilitat instruments tan diferents com el violí, la guitarra, el clarinet, la percussió, el piano, el clarinet baix i saxòfon baríton. Encara més, fou director de les agrupacions Banda Blanco y Negro d'Elx, Banda de la Cruz Roja d'Alacant, La Constància de Santa Pola i de fins a quatre rondalles i d'un orfeó de veus a l'africana Arger. Hem de ressenyar, a més, la seua tasca de divulgació musical amb la fundació de la ja esmentada Constància i de la Rondalla de pulso y púa de Invidentes. Els anys centrals de la seua activitat artística els va passar com a intèrpret –en diferents categories i instruments– a la Banda Municipal d'Alacant (1934-1961) i com a director a la Banda de la Cruz Roja d'Alacant (1942-1960). Càrrec, aquest darrer, que li permeté –i l'obligà– a compondre i estrenar bona part de la seua producció bandística.

La seua mort, el 21 de desembre de 1964, a Alacant ens deixa un dels episodis que millor demostren l'abast social de la seua trajectòria. Acompanyat, en el seu soterrar, per la Banda Municipal–interpretant la marxa *¡Hijo mío!* que ell escrigué a la mort del seu fill– i per la Banda de la Cruz Roja, els alacantins es descobrien, al seu pas,

en senyal de respecte en saber que havia faltat el Mestre Alfosea. També prenen part en la comitiva autoritats de la ciutat a excepció de l'alcalde –un fet que havia predit el compositor uns dies abans de morir, en un fet colpidor que se suma al transcendent episodi de la *Plegaria* que explicarem més endavant.

Abans de endinsar-nos en l'anàlisi de la seua obra, considerem prescriptiu plantejar-nos quina forma d'entendre la música –quina epistemologia artística tenia, en podríem dir– i quina era la seua ideologia. La primera qüestió sembla més fàcil de respondre. A banda de ser una part omnipresent en la seua dedicació laboral, i segons ens comentava en una entrevista el seu deixeble Antonio Espinosa –posteriorment, director fundador de la Coral Levantina i la Unió Musical de Santa Pola–, Alfosea entenia la música com una forma de vida. S'hi dedicava completament i subordinava la resta d'activitats a la disponibilitat que li deixava l'art sonor. Al llarg de la seua producció, ho veurem a continuació, és una constant les referències a la seua localitat d'origen. La música era una forma de mantenir-se en contacte amb Santa Pola i manifestar-li la seua identitat. És per això que trobem com, en el moment de major activitat creadora, li dedica un pasdoble al seu amic santapoler *Saturnino Matamoros*. I és per això, també, que la seua darrera obra –l'única composició de caire religiós– és una nostàlgica pregària (“Somos tus hijos ausentes // los que más en ti pensamos // y que alegría llevamos // cuando venimos a verte”) on el Mestre Alfosea, autor també de la lletra, s'ubica espacialment –“*venimos*”– en la seua localitat natal.

La segona qüestió sembla més difícil d'aclarir. Les convulsions socials de l'època i la criminalització dels discursos polítics durant la dictadura només ens permeten elucubrar sobre els trets ideològics del músic a partir de la seua producció. Trobem, en el llunyà any 1921 una composició coral titulada *Himno-marcha Rusia Socialista*. Signar una obra amb aquesta evident càrrega ideològica podria fer-nos alçar sospites en el cas d'haver-se escrit als anys 30. Vivint en una zona republicana, en aquella dècada dels 30, hom podria haver-se significat per tal d'evitar suspicàcies, però 1921 sembla un moment més adient per manifestar, lliurement, una posició política. També és significatiu el fet que ens haja arribat el manuscrit original –el que suposa haver-lo tingut conservat i amagat, amb els perills que això comportava, els 40 anys de dictadura feixista. En unes altres circumstàncies, hom hauria destruït el material per evitar-se problemes amb el govern militar.

Si resseguim la seua producció, anys més tard ens trobem amb un altre himne, en aquesta ocasió dedicat als *Aniadores Hispanos*. De clars afectes militars, la composició es tanca amb un clamorós “¡Arriba España!”. Aquest element desconcertant –i discordant amb allò que s'havia plantejat anteriorment– ens deixa dues possibles lectures. La primera apunta a una possible evolució en la seua cosmovisió política: la joventut revolucionària i utòpica hauria deixat pas a un conservadorisme complaent amb el règim. La segona, i la més plausible al nostre parer, es basaria en una adaptació pragmàtica. L'objectiu de sobreviure al bell mig d'una duríssima postguerra i amb l'amenaça constant de la fam i de la purga ideològica, es faria manifest en un silenci polític. Aquesta teoria es recolza en el fet que no hem trobat més música pamfletària del règim franquista, que ens ha arribat la partitura de l'himne de 1921 i, finalment, per la informació que tenim que no era una persona gaire creient.

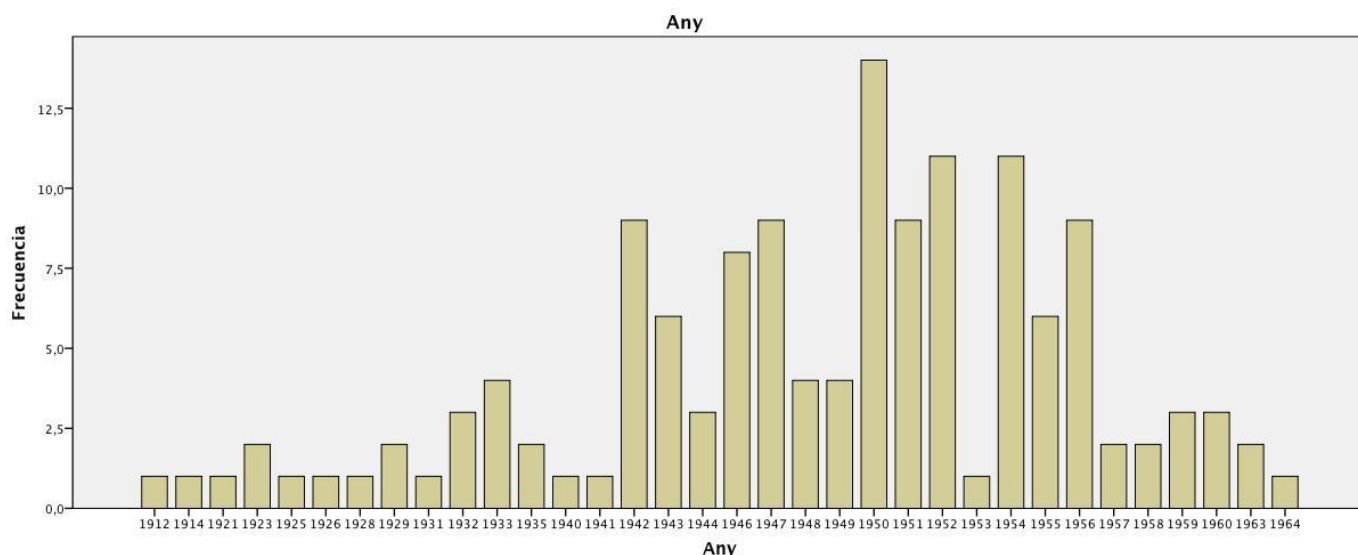
A tall de conclusió, no ens estem d'aportar unes breus notes sociolingüístiques. José Alfosea Pastor tingué com a llengua materna el català. La relació amb la seua parella i amb els amics i deixebles de Santa Pola es desenvolupà, normalment, en la nostra llengua. Fins i tot la seua filla gran, la Victoria, fou continuadora de la llengua. En els fills més menuts, com és el cas d'Angelines, trobem un procés d'interrupció lingüística, segurament vinculat al desplaçament a Alacant. Segons ens informa la pròpia Angelines Alfosea, ella parlava amb els pares en castellà tot i que aprengué, també, el català. Un valencià que sorprén quan el parla perquè, tot i haver viscut a Alacant, presenta els trets dialectals santapolers.

#### 4. L'obra: anàlisi sociomusicològica

Musical de Santa Pola, els materials dipositats a l'Arxiu Local de Santa Pola i hem tingut accés directe a l'ingent arxiu personal de la família Alfosea. Som conscients de les limitacions d'aquest treball: calia fer-hi un primer escombratge i configurar una primera base de dades sobre la qual poder contrastar futures recerques i descobriments. Tot i això, podem afirmar que hem recollit totes les grans obres i, de forma ben representativa, les obres menors.

##### 4.1. Les composicions

A data de 2014, i vistos els dipòsits anteriorment ressenyats, la producció musical de José Alfosea Pastor comprén un total de 253 obres. La més antiga, de juny de 1912, i la més moderna, de juny de 1964. Un total de 52 anys d'activitat que ens ha permès indexar 139 obres amb data exacta de composició.

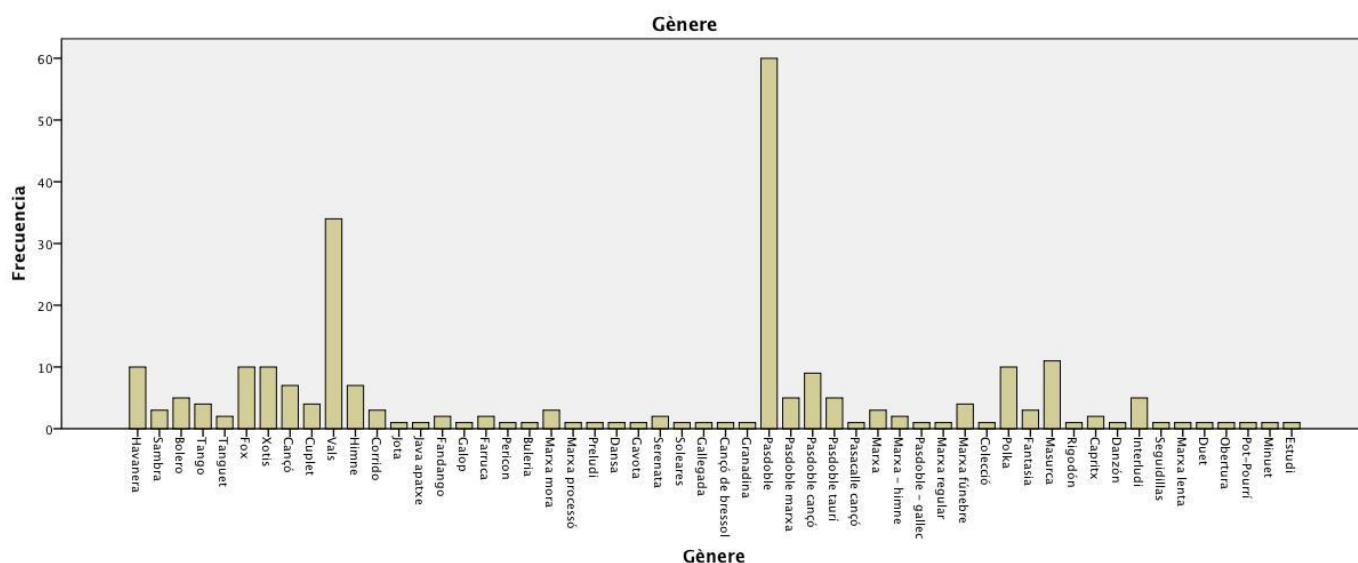


Gràfica 1: Distribució d'obres per any

Com observem a la gràfica 1, el període de major producció d'Alfosea es concentraria en les dècades 1940 i 1950. Els anys més creatius es corresponen als que circumden l'any 1950. Aquesta època, la maduresa del músic, es vincula amb la seua posició econòmica segura a la Banda Municipal i a la de la Cruz Roja d'Alacant. Igual que passa en l'actualitat, el compositor necessita d'altres activitats per mantenir-se econòmicament i no es fins que troba l'estabilitat que es pot dedicar més persistentment a la creació.

Tot i que som conscients del risc que implica realitzar una anàlisi cronològica, quan queden per datar 114 obres, considerem que la resta d'obres molt probablement segueixen el mateix patró. Els compositors solen alternar períodes de major creativitat amb d'altres on escriuen menys. Per això, considerem vàlida la progressió i llancem una hipòtesi al voltant de les obres que falten. Segons hem pogut observar, moltes de les obres que han quedat sense datar es correspondrien amb l'etapa de joventut a Santa Pola. La gràfica, d'aquesta manera, seria una mica més homogènia i s'igualarien els resultats anuals. Tot i això, no és gens difícil que, com s'observa a la gràfica 1, els anys de la guerra foren un moment de silenci creatiu. Desconexem quines poden ser les causes que motivaren l'escassa activitat de l'any 1953. En qualsevol cas, com queda palès a la gràfica, des de l'any 1940 fins a

1960 –quatre anys abans de la seua mort–composà almenys una obra cada any.

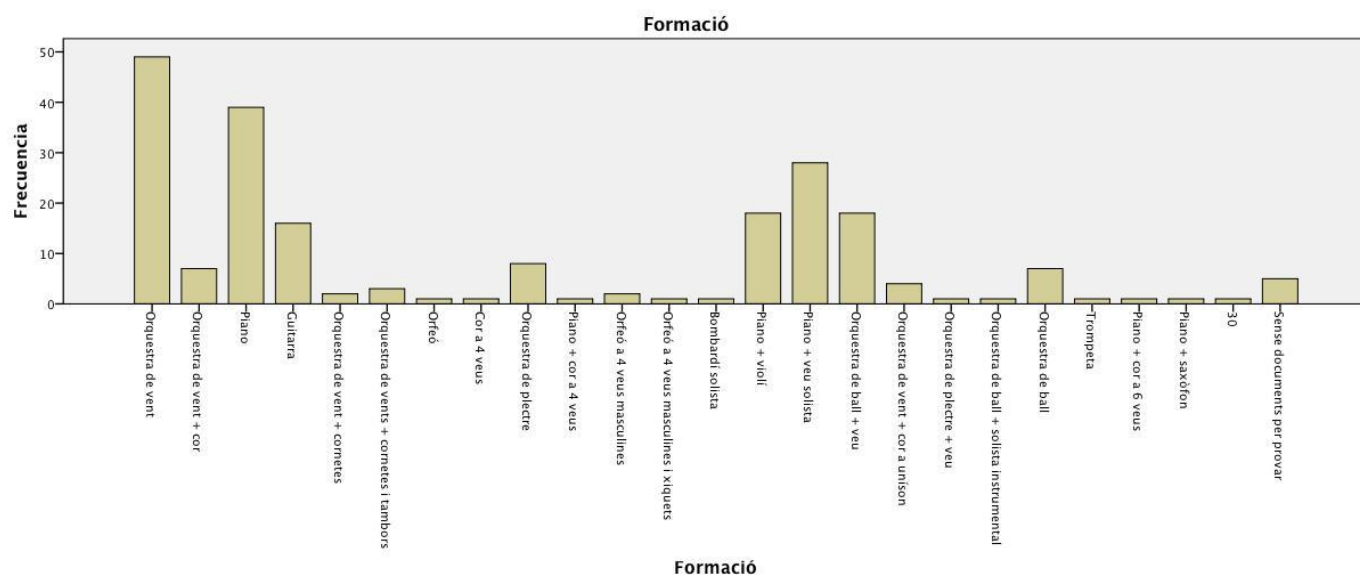


Gràfica 2: Gènere de les obres

Sí que hem pogut extraure el gènere de les 253 obres que configuren el nostre objecte d'estudi. Com veiem a la gràfica 2, el gènere per antonomàsia –i el que més famós va fer al mestre– és el pasdoble (el 23,7% de les obres). Una dada que encara es fa més contundent si considerem els gèneres específics de pasdobles que diferencià el compositor santapoler: pasdoble marxa (2%), pasdoble cançó (3,6%), pasdoble taurí (2%) i pasdoble galleg (0,4%). Així, el 31,7% de la producció són pasdobles.

Amb valors més baixos apareixen les altres obres que més ocuparen Alfosea: la música de ball. El vals (13,4%), la masurca (4,3%) i amb un 4% la polka, el xotis i el fox són alguns dels gèneres més habituals en les sales de ball de l'època. Especialment, en la primera etapa del compositor, quan vivia a Santa Pola i s'encarregava de les vetlades cinematogràfiques i els balls al Teatro Chapí. Finalment, hem de destacar la composició d'havaneres (4%) –gènere habitual de les localitats costaneres i molt rellevant, sobretot, a Santa Pola i Torrevella– de cançons (2,8%) i d'himnes (2,8%). Aquestes darreres, composicions –a banda de les ja esmentades– podien estar dedicades a una ciutat (Himno a Elche, Himno a la Villa de San Juan de Alicante), a una barraca de fogueres (La Barraca dels Goriles) o a d'altres institucions vinculades d'alguna manera al propi compositor (Himno para el Colegio de Huérfanos Ferroviarios, Himno a la Feria Nacional del Campo).

Passem a continuació a analitzar el tipus de formació per a la qual composava José Alfosea. En aquest apartat hem pogut treballar amb un total de 217 ítems. Els 36 elements perduts es corresponen a obres que, com que no hem pogut consultar la partitura original o les parts, no hem sigut capaços d'establir quina era la formació original. Cal afegir, a més, que en moltes ocasions el mestre Alfosea realitzava reduccions per a piano (46 casos) o arranjament per a orquestra de plectre (5 casos). Podem afegir, per tal d'ampliar la informació, que hem comptabilitzat 44 casos amb la partitura completa –manuscrita o editada– i 63 casos amb guió per a director.



Gràfica 3: Formació destinatària de les obres

Com veiem a la gràfica 3, la creació d'Alfosea, tot i tindre diferents destinataris, destaca sobretot per la seua predilecció per l'orquestra de vent –això és, la banda de música tradicional valenciana. El 19,4% de les obres estan escrites per a aquesta agrupació. Una xifra que s'eleva fins el 24,2% si li afegim les obres per a orquestra de vent i altres elements: cor polifònic (2,8%), cornetes (0,8%), cornetes i tambors (1,2%), cor a uníson (1,6%). L'altre gran instrument d'Alfosea és el piano, bé sol (15,4%), bé combinat amb altres formacions o solistes: amb cor a 4 veus (0,4%), amb violí (7,1%) i amb veu solista (11,1%). Finalment, també destaca el 6,3% d'obres per a guitarra i el 3,2% per a orquestra de plectre.

Un altre element que hem treballat ha estat el de la tonalitat. Hem vist quina era la tonalitat inicial emprada en 219 obres i la modulació de 189. Els resultats ens confirmen la preponderància de la composició per a orquestra de vent i ens demostren el domini compositiu del mestre amb la seua adequació. La majoria de les seues obres comencem amb sol major i menor i do major i menor. Fa major i re menor ens confirmen la forquilla preferida d'Alfosea d'entre 1 sostingut i 3 bemolls.

#### 4.2. Les coproduccions

Després de l'anàlisi quantitativa ens centrem, a continuació, en els elements qualitatius de l'obra. La seua cooperació amb altres músics i literats fou divergent. Només hem recollit tres casos on va compondre conjuntament amb altres compositors. Va treballar amb Candela Ardid, al pasdoble *Paco Alonso* (1944); amb Ferrándiz Pérez, al pasdoble *El Abraço* (1935); i amb Ventura Cartagena, al pasdoble *Rojales* (1959). En canvi, és habitual en la seua trajectòria la coproducció amb poetes i escriptors que li facilitaven textos perquè posara en música. Entre ells trobem Oarrichena (*Amor de pirata*), Sanjuan (*El gitano catalán*), Peral Vicente (*Elche, himno para orfeón*), Fresno de la Torre (*Dámaso Gómez*), Albiach (*De aquel Madrid*), Lloret (*Rusia Socialista*), Morales Gómez (*Mis amores*), Calero Barceló (*Los niños los envía Dios*), Figueras Pacheco (*Hasta que llega a la mar*), Bernabeu (*Fataliá*). Però, sobretot, fou amb Santonja –el madrileny que estiujava a Santa Pola i que travà una gran amistat amb el mestre– amb qui tingué una relació més exitosa (*El color del cristal*, *Digan lo que quieran*, *Las olas vienen y van*,

¡Señorita, fume usted!, *Perla Alicantina*). Podem afegir, finalment, que algunes obres tenien, fins i tot, el text signat pel propi Alfosea. I, generalment, amb molta menys fortuna artística que la vessant musical.

#### 4.3. Les dedicatòries

Un altre element escrit que apareix a les obres –i que ens dóna informació del compositor– és la dedicatòria. En la producció d'Alfosea trobem diferents tipus de destinataris. Primer, amics i deixebles de l'artista. Per exemple, el cèlebre mecànic santapoler *Saturnino Matamoros* (A mi querido amigo y paisano, Saturnino Matamoros, gran entusiasta del Arte) o les deixebles *Antonia* (Dedicada a la Srta. Antonia Juan Baeza) i *Tereseta* (Dedicada a la Srta. Teresa Lafuente) –que s'acabaria convertint en la seua esposa– a qui dedicà una polka i una masurca. Segon, personalitats i personatges de la vida cívica que tenien relació amb el mestre. Per exemple, *Pepe Varas* (Al competente y popular locutor y crítico taurino de Radio Alicante, Raúl Álvarez Antón, 'Pepe Varas', con sincero afecto), *Mis Amores* (A D. Ramón Guilabert, muy afectuosamente) o *El abrazo* (Al popular alcalde de Orán, Monsieur Lambert). Tercer, companys de professió o artistes. Per exemple: *Tentación* (A mis buenos amigos, y notables artistas, la simpática pareja de Baile "Oarrichena"), *Perla Alicantina* (Al pequeño y gran cantor José Ramón Carbonell), *Paco Alonso* (Al inspiradísimo y popular compositor, granadino de nacimiento y alicantino de corazón, D. Francisco Alonso, como homenaje de simpatía y admiración), *Carlos Cosmén* (Al ilustre y competente Maestro Director D. Carlos Cosmén Bergantiños, en prueba de admiración y afecto, su buen amigo), o *Gastón Castelló* (Al genial artífice de las Hogueras de San Juan, Gastón Castelló). Hem mencionat només uns pocs però, com ja es pot veure als títols de les obres, va ser una constant la relació amb el món de les fogueres d'Alacant, el del toreig i el de la música. També, finalment, hem trobat obres dedicades a les seues filles *Victoria* (xotis de 1931) i *Angelina* (vals de 1933). ¡*Hijo mío!*, la marxa fúnebre de 1941, fou composada quan faltà el seu fill Luis, molt jove, en 1948.

Segons ens feia saber sa filla Angelines, Alfosea es relacionà sempre amb persones ben posicionades socialment –elit intel·lectual i política–, la qual cosa ha quedat palesa amb les dedicatòries. Una influència que aprofitava per ajudar altres persones que sabia necessitades o amb falta d'un cop de mà, però que mai utilitzà per a benefici personal.

#### 4.4. Les etapes

L'obra d'Alfosea presenta una dualitat associada, cronològicament, a la seua època a Santa Pola i a la d'Alacant. En la primera, predominava la música coral i la cambrística (destinada a conjunts clàssics de violí o veu amb piano). Mentre que, en la segona, és més habitual la música per a banda (orquestra de vent) i la cambrística (per a orquestra de ball). De manera coherent i temporal, podem observar el canvi de dedicació del mestre i, lògicament, el canvi en el consum musical. A principis de segle, i seguint els passos de la Renaixença catalana, l'orfeó i la música coral és un element de distinció de la burgesia feta veu i poble. Col·lectiu que, a més, rebia formació musical –principalment d'instruments de saló com el piano i el violí– i que podia interpretar en vetlades familiars privades de notable lluïment. Més endavant, l'Espanya de *pandereta* de la dictadura fomenta la tauromaquia mentre consent i tolera les pràctiques folklòriques *regionals*. Les bandes de música, a les places de bous i en les manifestacions festives valencianes (fogueres i moros i cristians, en el cas d'Alacant) poden desenvolupar la seua pràctica musical. A poc a poc, amb la influència del jazz –que havia intentat eradicar, en un primer moment, el franquisme– s'anaren configurant orquestres de ball que passaren del vals al waltz boston i de la polka al fox.



#### 4.5. Els discursos

No només les lletres de les obres sinó, directament, els títols ens deixen veure quins són els discursos més habituals en l'època d'Alfosea. També en aquest cas es ressegueix l'evolució esmentada anteriorment. La primera època –centrada als anys 20-30– ens deixa com a temes principals l'amor, l'art, el cant, el ball i la picardia. Aquesta cosmovisió erudita i humana alhora es veu reduïda, durant la segona època –anys 40-50– a tres temes: amor (molt focalitzat en la reificació de la dona), pàtria (òbviament l'una, gran i lliure Espanya) i la festa (bous). Perquè ens fem una idea de l'abast d'aquesta realitat social, podem mencionar que hem comptabilitzat fins a 14 títols que inclouen el terme *amor* i 8 on apareix explícitament *España*.

Incloem, a continuació, uns exemples per il·lustrar les diferents qüestions. El primer, a més, ens permet comentar un text del propi José Alfosea Pastor.

Flor de aroma embriagador  
soy para aquel caminante  
que con cariño de amante  
me ofrezca la vida y amor  
Vivir para amar  
esa es mi ilusión  
y a un hombre adorar  
con loca pasión  
Este es mi cantar  
querer con ardor  
y ansiosa besar  
sedienta de amor.

*Sedienta de amor*, cuplet (1923)

Com passa en pràcticament totes les obres d'aquesta època, la veu de la dona –qui parla– li ve donada per un autor –home. I, encara més, la dona es descriu en tant que objecte del desig masculí. El primer paràgraf amb el “soy para” ens deixa clarament establerta la possessió patriarcal.

Com hem dit adés, la reificació de la dona encara era més pronunciada en la segona època. En *Mis amores*, obra fonamental de la creació d'Alfosea, trobem aquests versos inicials.

Eres de todas la más hermosa  
tienes colores de mariposa  
miras con dulce melancolía  
alientas de noche y día  
tus sueños, tus sueños, rosa.  
(..)

Guarda tu boca blanco tesoro  
perlas de nieve que valen oro.  
Nunca te alejes de mi camino,  
sé mi destino quiero tu amor.

*Mis amores*, pasdoble (1943), lletra de Morales Gómez

En aquesta ocasió, si bé qui parla és l'home, la reificació arriba, fins i tot, al desmembrament: “colores de mariposa”, “perlas de nieve”. La dona, a més, es cotitza com a objecte amb valor econòmic “valen oro” i que se

sotmet a la comparació “eres de todas la más hermosa”. Finalment, per poder acomplir l’ideal d’amor, la dona s’ha de subordinar i obeir els dos manaments de l’home: “nunca te alejes de mi camino” i “sé mi destino”. A mode anecdòtic incloem el vibrant final de l’obra: “El amor siempre fue triunfador. Es el lema del hombre: trabajo y amor”. Un amor, això sí, fet a mida de l’home i de la moral de la dictadura.

Un dels exemples més evidents de la celebració patriòtica hispana el trobem en una altra de les grans obres del mestre: la *Perla Alicantina*.

Alicante levanta su caserío  
a la falda rocosa de su castillo,  
su castillo famoso con su atalaya  
a sus pies Alicante trabaja y canta.

Sus palmeras, sus flores y sus mujeres  
son orgullo de un pueblo que ama la paz  
y fiel a su historia labora y ríe  
para gloria de España que es su ideal.

*Perla Alicantina*, pasdoble (1951), lletra de Santonja

El missatge institucional del franquisme, “labora y ríe” i “trabaja y canta” enverina subtilment el missatge de la aparentment inofensiva cançó. Una dictadura militar que celebrava sarcàsticament la pau i que identificava Alacant com a bucòlic edèn de servilisme espanyol. Palmeres –un element botànic autòcton–, flors –sense especificació d’espècie– i dones –en general, però entenent que cadascú tenia la seua– dibuixen un panorama natural i fèrtil. On, una altra vegada, la dona es veu reduïda a objecte i pot introduir-se en la mateixa categoria que la d’una palmera.

Ja sabem que, en qualsevol cas, el sentit d’un missatge es produeix, es completa, en el receptor. Avui dia, 60 anys després de compondre-se, la *Perla Alicantina* s’entén a Santa Pola –i, sobretot en el col·lectiu de la Banda Unió Musical– com un himne identitari. Una obra valorada per la seua bellesa musical i que es pot cantar amb inofensiu xovinisme i sense intenció de reproduir l’esquema de valors que hi havia al darrere de la seua producció. Més aviat, i com diu el seu darrer vers, s’ha convertit en un “himno constante al amor”.

#### 4.6. La llengua

La llengua espanyola sol ser l’exclusiva, pràcticament, de tota la producció d’Alfosea. Tot i això, i com a mostra d’una Alacant sense substitució lingüística en la primera meitat del segle XX, el mestre musicà algunes creacions en llengua catalana. És el cas de *La cansó de la barraca* (amb text de Quilis) o de *La barraca dels goriles* –himne d’aquesta agrupació festera– a qui corresponen els següents versos.

Yo els promet que cuant vacha  
me fare algún colpet  
del que guarda la marraxia  
per que magra el nuvolet.

Y els desiche per a enguan  
que en salud lí peguen foc  
que el pabelló quede bé  
dienlos com l’atre añ

Goriles Goriles hasta el que vé.

*La barraca dels goriles*, himne (1951), autor lletra desconegut

Com veiem, l'autor de la lletra segueix la seua intuïció fonètica i no pas les normes de Pompeu Fabra. Amb un lectura filològica podem resseguir elements que caracteritzen la vessant dialectal meridional: *marraxia* en comptes de *marraixa*, caiguda de la palatal en el determinant *atre* o lèxic específic de les comarques del sud del País Valencià, *nuvolet* –beguda refrescant que es fa mesclant aigua amb una mica d'anís sec.

#### 4.7. Els usos i les funcions

José Alfosea té una producció originàriament molt pragmàtica i poc associada a la música pura dels vanitosos genis romàntics. La seua música està pensada per ser tocada mentre s'acompanya el ball, per confondre's amb masclets i espetecs de *cremà* de Fogueres i per carregar d'èpica la *faena* tauromàquica. Tot i que la majoria dels seus pasdobles són “de concert”, podem associar la seua pràctica a les interpretacions dominicals als temples de les glorietses o les places majors o als actes que envolten la litúrgia de les Fogueres. En menor proporció, algunes composicions anaven destinades a la formació instrumental (*Serenata-estudio*, *Estudio para saxofón*) i la seua darrera obra, la *Plegaria*, a expressar-se espiritualment i lloar la Mare de Déu de Santa Pola.

Pel que fa a les funcions trobem una vessant explícita i una altra implícita. La primera es correspon a l'entreteniment. Com hem esmentat als usos, la música d'Alfosea es feia servir en moments d'oci i, bé l'intendent, bé el consumidor, buscaven el plaer de l'esbarjo en la seua pràctica – escolta. La segona, pròpia de manifestacions que no es qüestionen l'ordre social establert, és la reproducció ideològica. José Alfosea Pastor compona sobre la tradició musical establerta i els seus discursos i els respectius contenidors –gèneres, orquestracions, lletres– legitimen l'estatus quo. Igual que en l'anterior apartat trobàvem excepcions, aquí hauríem de posar entre parèntesis l'himne *Rusia Socialista*. Un text que fa palesa la situació precària de la societat espanyola i que crida, amb esperança poètica, a canviar les coses.

#### 4.8. Els elements musicològics

Alfosea és absolutament alié a l'evolució coetània de Schoenberg i Webern, almenys en la seua creació. Desconeixem si va arribar a escoltar creacions d'avantguarda o a llegir alguna de les reflexions teòriques que legitimaven aquestes pràctiques noves. En qualsevol cas, la seua producció beu directament del folklorisme nacionalista espanyol de finals del segle XIX i rep algunes influències de la música lleugera nord-americana.

La seua música destaca pel melodisme. Un tret ben identificatori de la seua forma de compondre i que la fa semblar del tot natural. El fet de compondre tonalment i amb unes línies senzilles permet que el públic pugui recordar i reproduir quotidianament les seues composicions. Els cromatismes que inclou amb freqüència són també un signe d'identitat.

Alfosea, com ja hem indicat en la part quantitativa, emprà tonalitats adequades per a les formacions –en el cas de la banda de música, amb una forquilla que va del sostingut als tres bemolls en l'armadura. D'aquesta manera, aconseguí que l'intendent instrumental –fins i tot l'aficionat que forma part d'una banda de música qualsevol– pugui posar, fàcilment, en música les seues partitures. Element a part són els passatges a *solo* que inclou en

algunes obres –*Mis amores*, *Rígrás*, *Loreto*– i que requereixen un domini virtuosístic dels instruments escollits. Tot i que sol ser molt estricte en el desenvolupament de cadascun dels gèneres, sí que trobem algunes llicències – musicalment molt interessant– com la inclusió d’un compàs ternari al si del pasdoble *Mis amores*. La textura habitual de les seues obres és la melodia acompanyada.

Finalment, el darrer component que considerem és l’estructura. En consonància amb tots els elements ressenyats, l’ordenació interna de les obres és clara, se sol repetir en totes les creacions del mateix gènere i s’adapta estrictament a les convencions habituals. L’exemple segurament més clar el tenim, també, a *Mis amores*. Com veiem en la taula, presenta tots els elements d’un pasdoble i el solista i el cor apareixen en moments determinats molt ben delimitats.

Introducció	
Tema A	Amb cor
Tema B	
Tema A	
Trio piano	
Trio piano	Solo
Pont	
Trio fort	Amb cor

Taula 1: Estructura dels pasdoble *Mis amores*

Un altre element que caldria estudiar sistemàticament i més a fons –tot i que l’hem pogut percebre habitualment en el nostre buidatge– és la repetició de cèl·lules rítmiques semblants. Aquesta que presentem a continuació és ben recurrents dins la producció d’Alfosea. La trobem, per exemple, a l’inici del tema A de *Santapola* i de *Señorío español* i es l’element generador del trio de *Dámaso Gómez*,



Figura 1: Cèl·lula rítmica recurrent de José Alfosea Pastor

Tots els elements recollits ens fan reconèixer una música que, tot i no fer aportacions històricament revolucionàries, ha sabut mantindre’s viva al llarg del temps. La seua notable qualitat, reconeguda en les interpretacions d’arreu de l’Estat en són bona prova. Alfosea va tindre l’opció d’anar-se’n a treballar a Madrid. Ara podríem especular si el seu desplaçament l’haguera enfonsat en un marc competitiu com el de la capital estatal o l’haguera permès rebre el reconeixement que encara no ha tingut. En qualsevol cas, tot això, forma part de la història ficció i no cap dins d’aquest treball científic.

## 5. Proposta de catàleg

Aquesta proposta té com a base la recopilació feta per Torres Alfosea al seu *José Alfosea Pastor (1891-1964): Vida y obra de un gran músico de Santa Pola*. En la nostra investigació hem inclòs obres desconegudes en el moment de la seua redacció i hi hem estructurat la informació de forma homogènia.

El nostre catàleg –l'esborrany que presentem a continuació i que haurà de ser completat en el treball d'edició d'obres completes– presenta quatre macro apartats. Hem agafat, com a punt d'ordenació, les diferents funcions de la música al llarg de la història: la dansa, el cant, la interpretació instrumental o el teatre. Els subapartats, ordenats per gèneres, s'inserten als apartats segons siga la funció original de cada gènere. Finalment, i considerant que no teníem informació cronològica de la totalitat de la producció, hem presentat les obres, dins de cada subapartat, ordenades alfabèticament.

Per tal de no trencar el desenvolupament de la prosa d'aquest article, hem annexat la proposta de catàleg al final del nostre treball.

## 6. Línies d'investigació

La figura de José Alfosea Pastor i, especialment, el seu patrimoni històric són elements que encara hui resten sense investigar a fons. Si bé la seua producció bandística és més coneguda, la majoria de les obres de cambra, cor o orquestra de ball resten sense recuperar. És necessari, com a primer pas, reunir totes les seues obres, ubicar-les cronològicament i confirmar l'autoria d'aquelles que no estan signades. Aquest és el primer pas que cal realitzar per poder plantejar projectes de major abast.

A banda, cal resseguir la seua evolució històrica amb les partitures que cedí a agrupacions musicals o a particulars i que romanen en arxius fora de l'abast del públic. També, caldria recuperar i restaurar les gravacions sonores que, de moltes de les seues obres, es feren al llarg de la seua vida per la desapareguda discogràfica *Columbia*. Finalment, i creiem que fonamentals per entendre la seua concepció musical, cal digitalitzar i analitzar els textos escrits que, com a part de l'equip editor d'*El Popular* va publicar en aquesta capçalera il·licitana als anys 30.

## 7. Conclusions

L'any 1964, mig any abans de la seua mort, José Alfosea Pastor va escriure la seua darrera obra. Li la va enviar al seu deixeble, Antonio Espinosa, qui amb la resta del seu conjunt *Los seis de España* es trobava a Teheran posant música a les nits d'un hotel iranià. El missatge del mestre era clar: volia escoltar-la abans de morir. Després d'intentar interpretar-la –sense èxit– diversos dies, l'emoció els va deixar enregistrar l'obra i remetre-la per correu a Alacant. Angelines, filla del mestre, recorda haver acompanyat son pare a Santa Pola aquell mes de setembre – el moment de les festes patronals. Si el 8 de setembre Alfosea estava pels carrers de Santa Pola escoltaria, en algun punt de la processó, la seua *Plegaria* reproduïda en alguns dels altaveus que s'instal·là en el recorregut.

Aquesta obra ha quedat, 50 anys després, com un dels signes d'identitat de Santa Pola. Una composició que

apel·la a les emocions més intenses i que representa, en la carrera d'Alfosea, un punt final on es concentra tot el bagatge de la seua experiència.

La Sociologia, com a disciplina pràctica, ens serveix també per guiar al gestor cultural. Com queda palès en aquest treball, és especialment necessària la implicació de les institucions públiques –locals o del país– en la preservació i difusió d'aquest bagatge musical. Una societat és, també, la música que fa. Les creacions artístiques són la nostra manera de veure el món, de relacionar-nos-hi i d'ubicar-nos. Si de veres creiem, fermament, en la necessitat de preservar el nostre llegat patrimonial, cal que el gestor públic i la institució acadèmica treballen coordinats. També, cal que el patrimoni tinga el seu lloc als espais arxivístics i museístics i que, finalment, les obres puguin arribar al públic facilitant la seua edició –facsimil o actualitzada– i fomentant-ne la interpretació per part dels músics.

Hem tingut la sort de rebre tot aquest llegat. Hem incorporat, naturalment, obres que sentim com a pròpies i que tenen un gran valor artístic. És, ara, la nostra responsabilitat mantindre i difondre la nostra riquesa musical. Igual que fem, cada 7 de setembre al concert de la Serenata, amb la *Plegaria* i la *Perla Alicantina*.

---

## Bibliografia

- ADORNO, T. W. (2009): *Disonancias: introducción a la sociología de la música*, Tres Cantos, Ediciones Akal.
- BOURDIEU, P. (1987): «Los tres estados del capital cultural», *Sociológica*, 5.
- \_\_\_\_ (1990): «Algunas propiedades de los campos» dins BOURDIEU P. (ed.) (1990): *Sociología y cultura*, México, Conaculta.
- \_\_\_\_ (1991): *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- FRITH, S. (2001): «Hacia una estética de la música popular» dins CRUCES F. i altres (ed.) (2001): *Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta.
- SHEPHERD, J. (1977): *Whose Music?: A Sociology of Musical Languages*, London, Latimer.
- SMALL, C. (1998): *Musicking*, Middletown, Wesleyan University.
- TORRES ALFOSEA, F. (1998): *José Alfósea Pastor (1891-1964): Vida y obra de un gran músico de Santa Pola*, [sense publicar, cedit per l'autor].
- WEBER, M. (1979). *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*, México, Fondo de Cultura Económica.
- 

## ANNEX

### Proposta de Catàleg de l'obra de José Alfósea Pastor

	<b>CANT</b>		El gitano catalán	(1947)
			La cansó de la foguera	(1941)
			Morenita de ojos negros	(1952)
<b>Cançó</b>			Pero bésame	(1950)
¡Pobre jítana!	(1923)		Plegaria	(1964)
Canción de cuna				
Del rosál de mi jardín	(1950)		<b>Col·lecció</b>	

Brisas del mar	(1951)	Mi farruca rondeña	(1956)
<b>Corrido</b>		Tiempo de farruca	
El pollito	(1947)	<b>Fox</b>	
Machote	(1947)	Akuelarka	(1952)
Ni tú ni otra	(1948)	Amor de pirata	(1946)
<b>Cuplet</b>		Bailar mi vida	(1950)
La carcajada		Dichosa juventud	
Los niños los envía Dios	(1925)	Fuego en tus ojos	(1946)
Piensa el ladrón	(1946)	Juntos los dos	(1943)
Sedienta de amor	(1923)	Mimo de mujer	(1947)
<b>Granadina</b>		Recuerdos	(1942)
Granadina		Sueño de amor	
<b>Himne</b>		Voy por ti	(1946)
Aviadores Hispanos		<b>Galop</b>	
Elche, himno para orfeón	(1929)	Alegre saltimbanqui	(1955)
Himno a la Feria Nacional del Campo		<b>Gallegada</b>	
Himno a la Villa de San Juan de Alicante		Tiempo de gallegada	
Himno para el Colegio de Huérfanos Ferroviarios	(1958)	<b>Gavota</b>	
La Barraca dels Goriles	(1935)	Gavota	
Nuestra ofrenda	(1957)	<b>Havanera</b>	
Rusia Socialista	(1921)	¡Hay cubanita!	
Saludo a Villena		Allá en Haití	
<b>Serenata</b>		De Cuba soy	
Serenata-estudio		El color del cristal	(1960)
Yo lo soñé	(1963)	En plácida noche	
<b>DANSA</b>		Josefina	
<b>Bolero</b>		Los Gumar	
Angelitos del cielo	(1954)	No vence amor a despecho	
Cantos del mar	(1952)	Olas del caribe	
Digan lo que quieran	(1952)	Patrona de Torre vieja	
Las olas vienen y van	(1952)	<b>Java</b>	
Pepita bonita	(1952)	Amor funesto	(1950)
<b>Bulerías</b>		<b>Jota</b>	
Timidé	(1950)	Mañica mía	(1946)
<b>Dansa</b>		<b>Marxa</b>	
Sultana amorosa		Carrascosa	(1933)
<b>Danzón</b>		Ecos de Montmartre	(1954)
Danzón de los palos		Gloria	
<b>Fandango</b>		<b>Marxa fúnebre</b>	
Emperador calé	(1951)	¡Oh, Patria, nunca te olvido!	
Meditación		Atacendi	(1950)
<b>Farruca</b>		Getsemaní	(1951)
		Viernes Santo	(1950)
		<b>Marxa lenta</b>	
		¡Hijo mío!	(1948)

<b>Marxa mora</b>		El primer toro	
Abd-el-Kader	(1955)	El prometido	
Fiesta en Alcoy		El Rerre	
Moros en Alcoy	(1952)	El Satélite X	
		En el tendido	
		Er 77	(1944)
<b>Marxa processó</b>		España canta	
¡Oh, Piadosa!		Feria del puerto	
		Filigrana de oro	
<b>Marxa regular</b>		Florida	(1942)
San Vicente	(1950)	Francisco Alberola	(1949)
		Gaonero valiente	(1954)
		Gastón Castelló	(1944)
		Gentileza española	(1955)
		Gloria al arte	(1914)
		Hondo querer	
		Justicia	(1942)
		La Benaluense	(1951)
		La sultana de oro	(1952)
		La tuna del colegio	
		La vida es son	(1943)
		Las noticias	
		Los Gorilas	
		Los Seis de España	(1963)
		Los Vencedores	
		Manolo Prytz	
		María Amparo	
		Martínez Mataix	(1954)
		Mis amores	(1943)
		Mis querer	(1942)
		Paco Alonso	(1944)
		Paquita Soler	(1950)
		Pasdoble sense nom	
		Pasodoble	
		Pepe Varas	(1954)
		Pepita Flores	(1932)
		Pepito el Grande	(1954)
		Perla Alicantina	(1951)
		Picinín	
		Por tu querer	(1943)
		Ramón Guilabert	(1949)
		Recluta feliz	(1956)
		Recuerdo afectuoso	(1959)
		Redoblan los tambores	(1956)
		Rigrás	(1946)
		Romero Vicient	
		Salvadores	
		Santapola	
		Sapena	(1928)
		Saturnino Matamoros	(1950)
		Señorío español	(1951)
		Soy española	
		Valcárcel ¡Viva Alacant!	(1946)
		Van desfilando	(1954)
		Vino de España	(1949)



**Pericón**

Un rayo de luna (1958)

**Polka**

Amable y bonita

Antonia

Feliz ensueño

La alondra

La huérfana

La más bonita

Loreto

Pensando en ti

*Polca sense nom*

Polka

**Popurri**

Escenas burlescas (1942)

**Rigodon**

Recuerdo alegre

**Sambra**

Fataliá (1950)

Mi Carmela (1947)

Mi mardisión (1947)

**Seguidilla**

Seguidillas manchegas

**Soleá**

Tiempo de soleares

**Tango**

Escúchame (1933)

He soñado con ella (1932)

Mexican

Sendero azul (1942)

**Tanguet**

Selerita flamenco (1951)

Tilín, tilín (1947)

**Vals**

¡Aquel Montmartre!

¡Señorita, fume usted! (1952)

¿Te gusta el vals? (1943)

Angelina (1933)

Cinema

Cruel desengaño

El argelino

El hechizo

El parral

Entre flores

Este es el amor

Estudiantina

Fresas al champagne

Hasta que llega a la mar

Joven romántica (1947)

La primavera

Las cosquillas de "El loco"

Lo mucho que yo te amo (1912)

Marinos llegan (1946)

Mi Lupita (1955)

Mi pequeñita (1948)

Mis pensamientos

Noche azul (1950)

Oarrichena (1943)

Pareja feliz

Pensamiento

Pimpinela vuelve (1954)

Respuesta amorosa

Saxolocura

Siempre bailando

Sisebuto y Quiteria (1956)

Te vi rezar (1959)

Tesoro mío

Vals para piano

**Xotis**

¡Para ti!

A un amigo

Al carnaval

Canto de amor

De aquel Madrid

El seductor

Ese soy yo

Miss Viruta (1932)

Vaya gachó (1954)

Victoria (1931)

**INTERPRETACIÓ INSTRUMENTAL****Capritx**

Meditación

Sultana enamorada

**Estudi**

Estudio para saxofón

**Fantasia**

Akra-Leuka (1947)

Fantasía para bombardino (1951)

Noche de serenata

**TEATRE****Duet**

Vals de amor (1955)

**Interludi**

Cali Malabarista	(1956)
Claveles de España	(1951)
Intermedio	(1957)
Presentación	(1942)
Vercher – Flamenco	(1956)

**Obertura**

Rojales	(1959)
---------	--------

**Preludi**

Plegaria
----------

**Xavier Mas i Sempere**[mas.sempere@gmail.com](mailto:mas.sempere@gmail.com)

Personal investigador a la Universitat de València, estudia en la seua tesi doctoral la música clàssica contemporània des d'una perspectiva sociomusicològica. Màster en Sociologia, llicenciat en Comunicació Audiovisual i en Història i Ciències de la Música i amb estudis de violí, ha dirigit diferents projectes de divulgació musical. Al llarg de la seua trajectòria científica ha investigat l'àmbit dels mass media, el jazz i les qüestions de gènere. Col·labora habitualment amb diversos mitjans de comunicació on realitza assaig i crítica musical.

Personal investigador en la Universitat de València, estudia en su tesis doctoral la música clásica contemporánea desde una perspectiva sociomusicológica. Máster en Sociología, licenciado en Comunicación Audiovisual y en Historia y Ciencias de la Música y con estudios de violín. Ha dirigido diferentes proyectos de divulgación musical. En su trayectoria científica ha investigado en los ámbitos de los massmedia, el jazz y a las cuestiones de género. Colabora habitualmente con diversos medios de comunicación donde realiza ensayo y crítica musical.

Staff researcher at the Universitat de València, in his doctoral thesis study the contemporary classical music from a sociomusicological perspective. Master in Sociology, degree in Communication Studies and Musicology, also with violin studies. He has directed various musical outreach projects. In his scientific career he has researched in the fields of the mass media, jazz and gender. Collaborates with various media where join on essays and musical criticism.

**Cita recomanada**

Mas i Sempere, Xavier. (2015): «La recomposició del mestre: obra i catàleg de José Alfonsea Pastor». *Quadrivium, - Revista Digital de Musicologia* 6 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa]