



→ **la carxofa de Silla .1**

Andrés Valero Castells

A ma mare

Aquest article forma part d'un estudi més ampli que en aquestos moments encara es troba en elaboració. Tot i que no tenim coneixement de cap treball precedent de caràcter general, sí que s'ha escrit sobre la Carxofa de Silla, però tot allò que s'ha publicat es redueix a algunes ressenyes de nivell local. Algunes referències periodístiques en forma de cròniques, entrevistes publicades en el Butlletí d'informació Municipal, articles apareguts en el llibre de festes de Silla, un parell de breus relats literaris que situen l'acció al voltant de les festes populars

del 6 d'agost, i poc més, conformen un precari "estat de la qüestió".

Aquesta circumstància, unida a l'escassa i confusa documentació oficial trobada, fa imperiosa, necessària i urgent l'activitat investigadora sobre aquest tema. Com veurem, la major part de la informació que estem recollint prové de la memòria i records dels comunicants. Per sort, algunes de les persones que hem entrevistat han estat unides a la representació de Silla durant moltíssims anys, i han



sigut testimonis directes i memòria viva de tot allò que ha passat. La urgència a què hem fet referència ens ve donada precisament per l'avançada edat d'algunes d'aquestes persones, que podrien desaparèixer sense testimoniar allò que han viscut tan a prop. A més, el context local, hui, és veritablement propici per a una investigació d'aquestes característiques, perquè sembla que pren força la recentment creada Fundació Pública Municipal Patronat de la Carxofa de Silla; per altra banda, després de la celebració l'any 1998 del 750 Aniversari de la segona carta pobla de Silla, han hagut una sèrie d'iniciatives a càrrec d'una comissió que té el propòsit de potenciar aquest tipus de treballs, i que ja han donat els seus fruits amb la creació del Centre d'Estudis Locals i la pròpia edició d'aquesta revista.

Per la meua part és un gran plaer abordar un tema en el qual em sent involucrat plenament, no només per ser fill de Silla, sinó també per una sèrie de circumstàncies que veurem en el seu moment.

En primer lloc anem a descriure, el més fidelment i objectiva possible, la famosa representació de Silla; tot seguit tractarem d'establir els vertaders precedents històrics de la nostra Carxofa, per a entendre i fonamentar la idiosincràcia d'aquestes representacions, per a centrar-nos finalment en l'anàlisi de la partitura amb la qual la nostra representació s'ha fet tan volguda i popular. Com que tenim diverses línies d'investigació obertes, deixarem per a un altre moment dos aspectes importantíssims que, a hores d'ara, no han pogut ser completats. És a dir: per una banda, situar en el temps l'origen (una de les tasques més complexes) i la història de la representació, i per altra part, ja que com de tots és sabut, la Carxofa no només es representa a Silla, l'espinosa qüestió de la possible paternitat de l'acte.

Així, amb aquest article i un altre que haurà de ser posterior sobre les dos qüestions esmentades, tenim la intenció d'abordar el tema de manera integral, en tots els aspectes possibles, sent propòsit nostre donar llum sobre tot allò que gira al voltant de la Carxofa. Desitgem, també, que aquest arti-

cle servisca com a punt de partida per a posteriors treballs més amplis i, si és possible, més documentats.

DESCRIPCIÓ

Anem a tractar de realitzar una rigorosa descripció de l'acte que ens ocupa i que té lloc cada sis d'agost a la nostra població. És el dia de les Festes Majors en honor al Santíssim Crist de Silla i té el seu origen en el s. XVII. Aquesta celebració es va anar consolidant fins que en la dècada de 1720-30 es centraren les festes d'estiu en la figura del Crist, desbancant a les de Sant Roc que com a festes populars s'havien celebrat fins aleshores cada 16 d'agost. De la mateixa manera, la festivitat de Sant Sebastià (patró del poble) que es celebra el 20 de gener, va reemplaçar en el s. XIX a la celebració de Sant Antoni Abat, el 17 de gener. És curiós veure com en els pressupostos municipals per a la celebració de les festes van augmentant les quantitats assignades a les noves dates adoptades, en detriment de les antigues per decisió de l'administració i de l'església. No coneguem amb certesa el motiu per a l'elecció del sis d'agost; potser que poguera tractar-se d'una data significativa en la conquesta de Silla¹ (sabem que va ser entre els mesos de juliol i agost), o bé que s'escollira de forma aleatòria, per proximitat amb les antigues festes de Sant Roc. Resulta anecdòtic que, a principis del s. XX, les corporacions municipals que s'alternaven, competien per aconseguir el major esplendor en les celebracions del Santíssim Crist². El conjunt de festes populars (religioses, culturals, esportives, taurines, etc.) realitzades en honor al Crist dura una vintena de dies. Actualment els festejos van des de finals de juliol fins al 15 d'agost aproximadament, però al voltant de 1960 es realitzaven entre el 4 i el 24 d'agost, de la qual cosa dona testimoni el periodista Emilio Beut Belenguer³.

Hi ha dues teories sobre qui va regalar la magnífica imatge del Sant Crist crucificat a la parròquia de Silla⁴. Una, de Josep Antich Brocal, que considera que fou obra del patriarca Sant Joan de Ribera.

¹ La conquesta de Silla (alguns estudiosos prefereixen utilitzar el terme reconquesta) va tindre lloc durant el setge de València per Jaume I el 1238. Va ser efectuada pels lloctinents d'Hug de Folcalquer, mestre de l'Orde militar i religiós de l'Hospital de Sant Joan de Jerusalem, considerat la mà dreta del rei, juntament amb altres cavallers del mateix Orde.

² Antich Brocal, Josep. *A la recerca de Sant Roc*, 1998 (obra inèdita).

³ Silla, tradición y folklore. Article publicat en el periòdic *Las Provincias* (7-8-1960).

⁴ En 1939 l'artista Francisco Teruel Francés va realitzar la imatge que hui coneguem, ja que la que apareix en el text fou destruïda en temps de la Guerra Civil.





L'altra, que ens diu que fou regalada aproximadament en el s. XVII pels cavallers de l'Orde de Santa Maria de Montesa⁵, sustentada per Elias Olmos Canalda.⁶

Així, cada 6 d'agost es celebra amb tot un seguit d'activitats. Des del volteig general de campanes i tronadors, cercavila de la banda de l'Agrupació Musical La Lírica per a recollir les dues cambres del Santíssim Crist i acompanyar-les a la santíssima missa en honor al Crist a l'església de la Mare de Déu dels Àngels⁷, mascletà, enramà de la murta, pregó de la processó, solemne processó del Santíssim Crist -culminada amb la representació de la Carxofa- i castell de focs artificials, sense oblidar que al llarg de tot el dia s'interpreta la popular i significativa dansa dels porrots⁸ per un grup de vuit hòmens, acompanyats pel so de la dolçaina i el tabalet (en l'actualitat són uns quatre els grups que van ballant aquesta dansa per tot el poble, no només d'hòmens, sinó també de dones i, fins i tot, de xiquets).

De tots aquestos actes, són la dansa dels porrots i la carxofa els que donen més personalitat a la festa major de Silla. La resta són molt corrents en altres poblacions. No obstant això, veurem com la carxofa també es representa en altres llocs, així com també la dansa. En qualse-

vol cas, hem de centrar-nos en la processó del Crist i, evidentment, en la Carxofa, entenent-la com la seua culminació, ja que sense processó no tindria la mateixa significació interpretar, escenificar si cap, el motet *Glòria a Déu a les altures*, més conegut com la Carxofa de Silla.

És curiós comprovar com les tradicions es mantenen amb el pas del temps, adaptant-se a cada context i a cada moment històric. Veiem un exemple: la processó de 1999 va començar amb el pregó a càrrec dels gegants, els cabuts, els porrots, els romans i "l'auelo" Colomet, les danses Sila amb el ball de la Magrana. La pròpia processó va ser oberta per la creu i els cirialots, presidida per les dues cambres del Crist, el clergat local i les autoritats municipals. L'acompanyà la Banda Simfònica de Música La Lírica de Silla, participant també la Casa d'andalusia, les cinc falles locals (Port, Poble, Mercat, Sant Roc, i Reis Catòlics), els xiquets i xiquetes de la primera comunió i les confraries de les tres parròquies.

En una processó de mitjans del s. XIX, segons ens diu Elías Olmos Canalda en la seua obra *La Carxofa de Silla (Reflejo de tradición popular)*, editada en 1939, participaren en la desfilada els dolçainers i tamborilers, els dos estendarts, la creu parroquial d'argent, i els xiquets del catecisme (i aspirants a Lluïsos). Entre els xiquets anava la

⁵ Ja hem dit que la conquesta de Silla per l'Orde Militar de l'Hospital va tindre lloc l'any 1238. En realitat, el 14 de gener de 1233 el rei Jaume I ja havia atorgat les nostres terres als hospitalers, com a futura recompensa per la seua col·laboració militar. Posteriorment, el 1312, es produiria la dissolució de l'Orde Militar del Temple. Aquest fet, en principi alié al nostre poble, tindria una important repercussió per a nosaltres. Amb la dissolució del Temple es va decidir que totes les seues possessions a la Corona d'Aragó passaren a mans dels hospitalers, llevat les del Regne de València. I és que durant el regnat de Jaume II, el papa Joan XXII atorgà el 10 de juliol de 1317 la bula *Ad fructus uberis*, per la qual autoritzava la fundació d'un nou orde militar que rebria el nom d'Orde de Montesa, però restringint l'àmbit territorial d'aquest nou orde al Regne de València. Per això, les possessions que els hospitalers tenien al nostre territori, inclosa Silla, passaren a formar part del nou orde militar. En temps de Martí l'Humà, es va incorporar a Montesa l'Orde de Sant Jordi d'Alfama. Des d'aleshores, rebria el nom d'Orde Militar de Nostra Senyora de Montesa i Sant Jordi d'Alfama.

⁶ Elías Olmos Canalda (1880-1961), natural de Silla, fou canonge-arxiver de la catedral de València, i va rebre nombrosos premis per les seues obres literàries. Va realitzar una aportació destacadíssima en la recerca documental. Tot i això, en alguns dels seus textos deixava camp lliure a la seua marcada posició ideològica i d'entre els seus nombrosos títols en dedica tres a la història i costums de Silla (*Las Camareras del Cristo, La Carxofa de Silla i Historia de la Villa de Silla*), amb els quals va obtindre el Premi Extraordinari Lo Rat Penat en els Jocs Florals de 1940 i el Premi del Centre de Cultura Valenciana. Fou conegut, a més, per ser un dels canonges que va salvar el Sant Calze.

⁷ Temple amb planta de creu llatina i arquitectura coríntia, començat a construir en 1764. La primera pedra fou posada pel doctor Fra José Huguet el 10 de novembre, sent prelat de la diòcesi Andrés Mayoral. L'altar major és de fusta, d'estil renaixentista i la talla obra de Cotanda. La bòveda del presbiteri i les petxines dels arcs torals són obra del famós pintor Vicente López, el qual deixà sense acabar els tarjetons de la nau perquè en 1807 fou cridat a Madrid per a ser pintor de la Reial Cambra. De les dues torres que flanquegen l'entrada principal, una es troba sense acabar i l'altra, l'actual campanar, fou conclosa en 1861. Tot i que la titular de l'església és la Mare de Déu dels Àngels, en una de les seues capelles, començada a principis del s. XIX i conclosa a finals de la centúria, es venera el Santíssim Crist de Silla. També es venera Sant Sebastià (patró de la vila) així com les Sagrades Formes Incorruptes.

⁸ Vegeu, en aquest mateix número d'Algudor, el treball de J. Carlos Zaragoza sobre la Dansa dels Porrots.



imatge de Sant Roc, a més de les de Sant Antoni Abad, Sant Isidre Llauredor, Sant Pere, Sant Josep, la Immaculada (presidida por la junta de les Filles de Maria), la Verge del Carme, la Mare Dolorosa amb el seu fill diví en braços, altres imatges, personatges i misteris de l'Antic Testament, "l'auelo" Colomet, Set, Jàfet i Cam, fills de Noé, Moisés amb les Taules de la Llei, quatre sacerdots de la tribu de Leví, Josué, Judit, Joan Baptista, els evangelistes Mateu, Marc, Lluc i Joan, els 24 ancians amb cirials, els apòstols Sant Pere, Sant Pau, Sant Andreu, San Bartomeu, Jaume, Tomàs, Felip, Simó el Zelós, Tadeu i Maties. Per suposat, la imatge del Crist crucificat, les cambres, els sacerdots, l'ajuntament i fills il·lustres del poble, la banda de música, fidels descalços i una gran quantitat de gent.

"Ram, cataplan, cataplan, plan, plan, plan, plan... s'ou el tambor que ja ix del carrer de Sant Róç, entrant en la plaça, després d'haver complit la seua missió, obrint marxa a la processó, que el seguix per tot el poble. Els

xagants ja fa déu minuts qu'aplegaren".⁹ Efectivament, la processó que ix al voltant de les 22:00 h. de la plaça del Poble, pel carrer de València en sentit nord, arriba de nou a la plaça pel carrer de Sant Roc (aproximadament una hora i mitja després, encara que antigament la duració podia ser fàcilment de tres hores, per la major monumentalitat de la processó), i en el moment en el qual la imatge del Crist s'acosta a uns metres del pòrtic del temple "la Plaça de l'església abarrotada de públic, conté la respiració i els cors es detenen a l'uníson que la processó, mentre l'aire es trenca amb l'agut i emotiu motet del jove infantet *Glòria a Déu a les altures*, enmig d'un sepulcral silenci"¹⁰. En arribar la processó a la plaça comença la "CARXOFA".

A un costat de la porta de l'església hi ha muntat un entarimat en el qual estan els músics (cor i orquestra), preparats per a acompanyar un infant vestit d'àngel celestial (amb túnica blanca o blava, amb ornaments daurats i amb una diadema al cap en forma de corona) que es troba

⁹ J. Marí Simó, L., *La riquesa dels pobles o La Carxofa de Silla*, pàgs. 20-21. Es tracta de la reedició d'una "novel·leta" que l'autor va escriure a Requena a principis de gener de 1915 i que es publicà en 1917 dins la sèrie "Novela valenciana", en la col·lecció "El cuento del Dumenche" (núms. 168-171). En aquesta singular obra l'autor descriu les festes del Crist. A efectes lingüístics, s'ha respectat el text original. En la nota editorial de la publicació que hem fet servir, s'explica i documenta aquesta qüestió lingüística.

¹⁰ Aquesta cita pertany a la introducció que realitzà Manuel Bas Carbonell per a la reedició per part de l'Ajuntament de Silla, en 1992, de l'obra de Ladislao Marí Simó *La riquesa dels pobles o La Carxofa de Silla*, obra a què es refereix la nota anterior.



dins de l'aparell en forma de carxofa, amb el tall cap amunt. L'infant, durant la seua actuació, està lligat amb una corretja a l'eix de l'aparell, en posició vertical. Això, no obstant, no ha estat sempre així ja que fins a l'any 1952 aproximadament, l'àngel cantava assegut en una cadira, lligada també a l'eix de la fusta. El canvi es va deure a qui, aleshores era director de la Carxofa, Vicente Lluesa Martínez. L'aparell o peanya, situat a quatre metres d'altura, està construït en fusta i pintat de color verd (com pertoca a la popular planta del gènere *Cynara de Linneus*) i compta amb un sistema de cordes que, en ser accionades per uns hòmens que també estan dalt del cadafal, obrin lentament cap amunt les fulles de l'aparell, quedant l'àngel davant la imatge del Crist. En la part interior de les fulles hi ha pintat un cel amb diversos querubins, el qual queda també desplegat. En aquest moment es produeix a la plaça un silenci impressionant pels milers de persones que es reuneixen a la plaça (en són molts els forasters que cada any hi acudeixen) per assistir al moment culminant de l'acte. El director dona l'entrada a l'orquestra i comencen a sonar les notes del motet que Rigoberto Cortina va compondre per a l'ocasió. I ja només queda esperar el clímax que es produeix quan l'infant culmina la seua actuació amb un agut so. Conclou la peça musical, la gent irromp en clamorosos aplaudiments (fins i tot abans de finalitzar la interpretació, quan l'àngel ha arribat a l'agut). Finalment, la Banda de Música interpreta la Marxa Reial, mentre la imatge del Santíssim Crist és introduïda novament en el temple.

Des del nostre punt de vista, és absolutament injust que l'èxit de la representació anual de la Carxofa siga atribuït, en un percentatge molt elevat, a l'obtenció nítida per part de l'àngel del so agut abans esmentat. Cal valorar més el conjunt de la representació. El propi angelet ha d'aconseguir una bona entonació, una correcta dicció i fraseig dels dos textos (el musical i el literari), una

expressió adequada amb tots els seus matisos i, també, un bell i innocent timbre angelical. Tampoc no hem d'infravalorar el treball del director, dels músics de l'orquestra i del cor, ni el dels tramoistes encarregats de l'aparell. No hauríem de concedir, potser, tanta rellevància al fet que el xiquet arribe més o menys fort a l'agut, o a que el mantinga durant més o menys segons, i valorar més el conjunt de la representació. En última instància, no hem d'oblidar que l'infantet dedica moltíssimes hores per a preparar la seua actuació i, tenint en compte la seua condició de xiquet, hem d'admirar l'esforç i sacrifici que sempre exigeix la seua preparació, en detriment de les seues hores de joc.



Hem mencionat abans l'autor del motet, Rigoberto Cortina, i a Vicente Lluesa Martínez, director, durant molts anys, de la seua representació. Són dos noms imprescindibles per a aquest estudi que seran tractats amb més detall en el moment adequat. Com a conclusió podem dir que, si bé la imatge escènica és pròpia de la major solemnitat i plasticitat, el contingut dramàtic es redueix a l'himne que l'infant canta a la imatge del seu lloc privilegiat. El fet que no intervinga de manera activa en l'acció cap altre personatge, fa que tota l'atenció es concentre en l'angelet i, potser per això, siga tan popular aquesta breu però simbòlica i preciosa representació.

ANTECEDENTS

Per a poder entendre la naturalesa del nostre rit, ens hem de remuntar a l'edat Mitjana, on trobem molts exemples de celebracions de ritus musicals-religiosos que, encara que molt llunyans en el temps, són sense cap dubte la font on s'inspira la idiosincràcia de la carxofa. A l'època medieval "los elementos dramáticos que

¹¹ Vives Ramiro, J.M., *La Edad Media: el teatro lírico medieval. los dramas religiosos*. En *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, pàg. 41.



contiene la liturgia cristiana fueron pronto utilizados por los eclesiásticos para fortalecer la fe de los iniciados, ilustrar a los neófitos y ejercer el apostolado entre los infieles"¹¹. Els exemples més significatius d'aquests ritus religiosos, en els quals trobem elements dramàtics i també musicals, són la Palometa de Pentecosta, en la catedral de València, recreant una escena del Nou Testament; el Cant de la Sibilla, molt popularitzat no solament a Espanya sinò també a França i Itàlia, i representat habitualment a València al menys des del s. XV; la Gloriosa Nativitat de Jesús, també representada des del s. XV; l'Àngel Custodi; els diversos Misteris del Corpus (trilogia teatral valenciana amb els títols d'Adà i Eva, Sant Cristòfol i els pelegrins, i el Portalet, més conegut com "la degollà" o "del rei Herodes"); el Misteri de l'Assumpció de la Verge Maria, o la Festa d'Elx, sent considerat aquest com el de major importància. En paraules de l'especialista José María Vives Ramiro, "uno de los monumentos teatrales más relevantes de la cultura occidental"¹².

Tots aquests ritus "comemoraven i posaven en escena festes tan importants com la Natividad, el Corpus, l'Assumpció de la Verge, etc"¹³ de la mateixa manera que amb la representació de la Carxofa es celebrava la festivitat del Santíssim Crist de Silla.

La participació del personatge "angelet" es constitueix en denominador comú de tots aquests actes i, llevat aquells que tenen caràcter de processó -com és el cas de l'Àngel Custodi- trobem diferents artefactes com la "magrana", l'"araceli" i la "coronació" en el Misteri d'Elx. Aquests aparells típics ocupaven l'espai escènic aeri combinat amb el terrestre. D'entre els aparells de tramoia que bé poden ser hereus del Misteri

d'Elx no sols trobem la nostra carxofa, també la "taronja" de Morella (que, igual que passa a Silla, es representa parant la processó, en aquest cas la de la Mare de Déu de Vallivana), "l'angelot de la corda" d'Alfarrasí o "l'Angelet de l'àguila" de Cocentaina, "todo un cielo lleno de ángeles cantando loas o virolais desde el interior de artefactos suspendidos en el aire".¹⁴

És just reconèixer que la nostra Carxofa està molt lluny de festes com la d'Elx, no sols en el temps, sinó també en categoria i espectacularitat musical i escènica. No obstant això, hem de remarcar que aquesta consideració no li lleva a la nostra festa importància ni rellevància a nivell local.

Després d'establir els precedents històrics de la Carxofa ens correspondria, en un estudi d'aquestes característiques, aclarir els orígens de la representació a Silla, així com realitzar una narració cronològica dels fets esdevinguts al nostre poble en relació amb la Carxofa. No obstant, ja hem dit en la introducció que aquesta qüestió de gran importància, així com l'estudi de les "carxofes" que es representen a altres pobles, queda ajornada per a una pròxima edició d'aquesta Revista.

Ens agradaria concloure aquest apartat amb les paraules de l'il·lustre Sr. D. Manuel

Sanchis Guarner: "Actualment a Silla, vila pròxima a la ciutat de València, es munta una tramoia semblant en un carrer per a la processó del Sant Crist, en llaor del qual un xiquet penjant, vestit d'àngel, recita uns versos, però en compte de Magrana, com els elxans, els sillans l'anomenen "Carxofa".¹⁵



¹² Vives Ramiro, J.M., La Edad Media: el teatro lírico medieval. los dramas religiosos. En *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, pàg. 41.

¹³ López-Chavarrí Andújar, E., *Breviario de Historia de la Música Valenciana*, pàg. 21.

¹⁴ Llorens, A. La Festa d'Elx. En *La Festa o Misteri d'Elx*, pàg. 8.

¹⁵ Fragment extret del discurs d'ingrés en la Reial Acadèmia de les Bones Lletres, que l'autor va pronunciar l'any 1968, titulat El Misteri assumpcionista de la Catedral de València.



EL MOTET

A continuació anem a realitzar una anàlisi de la partitura de Rigoberto Cortina, ocupant-nos dels aspectes tècnics i formals de la música i de la lletra. Si ens plantejem prèviament fer un judici de valor sobre el motet, i per subjectiva que siga la qüestió, no podem posar en dubte l'encert d'una música que ha impactat en els cors de tots els que l'han oïda el 6 d'agost en la representació de la plaça del Poble de Silla.

Com veurem en la segona part d'aquest article on també treballarem sobre la figura del compositor, Rigoberto Cortina, hi ha una certa confusió en allò que fa al moment concret en què la Carxofa de Silla començà a representar-se com la coneguem hui en dia. A la llum dels documents no podem més que esgrimir algunes teories al respecte. No obstant, anem a prendre com a punt de partida per a l'anàlisi del motet la hipòtesi que situa la data de composició de la partitura en 1854 (això no significa, però, que les representacions començaren necessàriament eixe any), quan l'autor suposadament té només 14 anys. Prenint aquesta data com a vàlida, ens hem d'admirar de la intuïció, el sentit musical de l'equilibri i el bon gust que té la peça. A més, després del seu estudi, observem la utilització d'alguns recursos harmònics i melòdics que demostren una incipient però sòlida formació musical.

Si atenem a la font principal¹⁶ que sustenta la "teoria de 1854", el propi Rigoberto Cortina volgué compondre més tard una obra musical de més envergadura i, fins i tot, introduir modificacions en la representació, encara que no ho va fer perquè el motet i la trama originals ja havien aconseguit que el poble s'identificara amb la seua escena del dia del Crist. Podem constatar que la música de la Carxofa de Silla posseeix un gran valor si emmarquem aquest judici en el context de les festes populars del 6 d'agost ja que, si atenem a una perspectiva musical general, podríem parlar d'una composició de menor categoria.

Per tal d'adjectivar, o millor definir, el motet de Rigoberto Cortina, ens adherim totalment a les paraules

que sempre ha dit Vicente Lluesa Martínez: *Es una melodía muy inspirada, bella, cantabile, sencilla y de fácil retención.*

La partitura que originalment va escriure Rigoberto Cortina no ha arribat fins a nosaltres, encara que per la informació de què disposem, sabem que en un primer moment va ser composta per a instruments de corda, cor i tiple solista (l'angelet). Posteriorment sembla que el propi autor va afegir parts de vent per a clarinets i oboes. En la partitura que va transcriure José Lluesa Plasencia en 1902, en fer-se càrrec de la direcció de la Carxofa aparèixen violins primers, violins segons, contrabaixos, flauta, clarinet i trombó, a més del cor i el solista. L'original d'aquesta partitura, afortunadament, va ser conservada pel seu fill, Vicente Lluesa Martínez i podem considerar-la, dins d'aquest context com una autèntica joia. Finalment, en la partitura orquestrada pel director actual, Vicente Soler Solano, l'any 1997, ens trobem amb una orquestra de cordes completa (violins primers i segons, violes, violoncellos i contrabaixos), a més dels instruments de vent: flauta, oboe, dos clarinets en sib, trompa en fa, trombó, i el cor amb el soprano solista.

Segons aquestes consideracions, la instrumentació de la música ha variat i evolucionat amb el temps, però no en allò que fa a la part coral. Les veus estan escrites per a sopranos, solista i *tutti*, tenors primers, tenors segons i baixos. No obstant això, en la pràctica aquesta formació coral s'ha anat canviant, adaptant-se per a un cor mixt convencional a quatre veus, amb sopranos, contralts, tenors i baixos. Al llarg de la que podríem establir¹⁷ com tercera etapa de la representació (1939-1996), amb la Capella del Mestre Sansaloni¹⁸ es solia cantar la part de tenors segons (part de farcit harmònic) a octava alta, a càrrec de les contralts. Però, des del 1997, amb la Coral Polifònica de la Lírica de Silla, les contralts canten la mateixa veu que les sopranos (part melòdica o principal), a l'uníson, amb l'excepció del final, per ser massa agut per a aquestes. I tots els tenors canten la part de tenors segons, suprimint-se la part de tenors primers, ja que aquesta veu està escrita duplicant a les sopranos però una octava més greu.

¹⁶ Cortina Pérez, J. M. M., *La Carxofa de Silla*. En *Anales de Cultura Valenciana*, 1929, núm. 4, pàgs. 189-192.

¹⁷ La primera etapa aniria des del discutit any de 1854 fins al 1902, mentre que la segona abarcaria el període que va des del 1902 al 1935.

¹⁸ Com veurem en el seu moment, Santiago Sansaloni Alcocer (València, 1923) és un personatge molt vinculat a la nostra festa ja que son pare fou professor, a l'Escolania de la Catedral de València, de diversos xiquets que han cantat la Carxofa, com ell mateix va fer l'any 1935. Posteriorment la va dirigir i és l'autor de la versió en valencià del text. En l'etapa que describim, solia tocar un harmòni, reforçant les parts instrumentals de la peça. L'orquestra i el cor els formaven els seus músics col·laboradors en l'anomenada "Capella del Mestre Sansaloni".



En definitiva, es tracta de canvis poc importants o adaptacions d'índole pràctica que no canvien en absolut la idiosincràcia i l'esperit de l'acte. Tècnicament no modifiquen el contingut musical de Rigoberto Cortina. Si de cas, i parcialment, el mitjà d'expressió.

En allò que fa al text, del qual no coneguem l'autor¹⁹, s'ha fet una adaptació consistent en traduir-lo del castellà al valencià, encara que més que d'una traducció literal hem de parlar d'una adaptació que conserva tot el seu significat i intencionalitat religiosa, tal i com es diu al propi títol: Glòria a Déu a les altures. Consta de cinc estrofes diferents, formades totes per quatre versos octosíl·labs. Els tres primers versos de totes les estrofes són paroxítons i el quart oxíton (acabat en paraula aguda). En la versió original en castellà rimen de manera consonant cada segon i tercer vers, restant lliures el primer i el quart. Aquesta rima no es respecta en la versió en valencià, òbviament per raons lèxiques. Si fem un esquema accentual, veurem com l'axis rítmic està marcat per la setena síl·laba (senar) i tots els accents són rítmics, amb l'excepció del primer vers de la quarta estrofa, el qual té accent antirrítmic (dos accents seguits en les síl·labes segona i tercera), i el segon i tercer vers de la mateixa estrofa, els quals tenen accent extrarrítmic (en les síl·labes segona i quarta, respectivament).

En l'aspecte literari hem de destacar a la primera estrofa la situació del verb al final de l'oració, cosa amb què es pretén ressaltar el primer terme - el subjecte psicològic- ("Gloria a Dios") tot i no ser el subjecte gramatical, el qual és elíptic. Hi ha l'antítesi en els mots "altura / tierra" i en "proclamemos / humillemos", així com la sinonímia en "Dios / majestad". També observem la presència de l'emissor a través del deíctic "nuestra", de la primera persona del plural dels verbs "proclamamos / humillemos". En la segona estrofa trobem un paral·lelisme sintàctic i semàntic entre els dos primers versos ("por tu muerte dolorosa / por tu sangre derramada"). En els dos versos següents hi ha hipèrbaton ("la victoria que redimió al hombre es comprada") per tal de destacar el valor del verb, el qual apareix al final, adquirint així major importància "tu victoria" i "redimió"; interessa destacar que la conseqüència de la victòria és la redempció. Altra vegada ens apareixen els possessius "tu" per a manifestar la presència del receptor, ja invocat en la primera estrofa. El fet de situar abans els complements circumstancials ("por tu muerte dolorosa por tu sangre derramada") posa de manifest el dolor i el sofriment que impliquen la victòria. Els substantius apareixen convenientment reforçats

pels adjectius "dolorosa" i "derramada". El verb "comprada" indica que la redempció ha tingut un alt preu, la pròpia vida. En la tercera estrofa ens tornem a trobar l'hipèrbaton, amb els verbs al final ("de alegría rebosando / tu victoria celebrando"). El receptor "tu" (pueblo, victoria) i no "nuestro" intensifica el grau de proximitat. Si abans la victòria tenia com a preu la mort i la sang, ara la conseqüència d'eixa victòria és l'alegria. En la quarta estrofa trobem un camp semàntic prou marcat (*luz fulgida, alumbra, vean, claridad*), i hem de destacar les dues metàfores (¡Oh luz divina, - reforçada per l'exclamació- i *alumbra los corazones*), l'epítet ("inmensa claridad") i la presència del receptor ("tus dones / tu inmensa claridad"). Finalment, en la cinquena estrofa tornem a trobar paral·lelisme, ara entre el segon i tercer vers ("tu justicia proclamando / tu nombre adorando") i èmfasi en el verb, en posar en primer lloc el complement directe ("tu justicia / tu nombre"). El tema general queda establert com l'exaltació de l'Altíssim: la seua victòria (la seua mort) redimí l'home del pecat (el va salvar de l'infern).

En últim lloc destacarem que en l'adaptació al valencià, realitzada per Santiago Sansaloni Alcocer el 1981, observem dos matisos importants. En el vers número 9, el text original diu "ve a tu puebla enajenado", i en l'adaptació apareix "mira als teus peus al teu poble", indicant no només la magnificència del Crist i la submissió dels seus fidels, sinó també la situació espacial de l'infantet, en un sentit gràfic. En els versos 17 i 18 de l'adaptació introdueix hàbilment el nom del poble de Silla, que no apareix a l'original.

Hi ha d'altres adaptacions del text, a més de la traducció al valencià. En la partitura autògrafa de José Lluesa Plasencia està el text ja analitzat en castellà i també està anotat, amb posterioritat, un text alternatiu adreçat a la Mare de Déu, també en castellà. Hi ha altres versions, no vinculades a la festa de Silla, com per exemple la que va ser escrita fa uns anys per a utilitzar la mateixa música i tramoia al barri del Carme de València, cada 16 de juliol, en honor a la Verge del Carme.

Tot seguit reproduïm el text original de la Carxofa de Silla, en castellà, i la versió adaptada al valencià per Santiago Sansaloni Alcocer l'any 1981.

Primera estrofa. Tiple solista, compassos 9 a 17

- Vers 1- *Gloria a Dios en las alturas... Glòria a Déu a les altures*
 2- *en la tierra proclamemos... proclamem per tot arreu*

¹⁹ Hi ha la possibilitat que aquest text fora escrit per algun clergue local i personatge rellevant de Silla de l'època. Fins i tot Rigoberto Cortina podria ser-ne l'autor



Vers 3- *nuestra frente humillemos...i humiliem el cap a terra*
4- *ante tanta majestad...front la majestat de Déu.*

Segona estrofa. Tiple solista, comps. 21 a 29

Vers 5- *Por tu muerte dolorosa... Al morir en el Calvari*
6- *por tu sangre derramada... derramant ta sang preciosa*
7- *la victoria es comprada... feres l'obra prodigiosa:*
8- *que al hombre redimió... de l'home la redempció.*

Repeticio de la segona estrofa. Tiple solista, comps. 29 a 37

Tercera estrofa. Tiple solista, comps. 37 a 49²⁰

Vers 9- *Ve a tu pueblo enajenado... Mira als teus peus al teu poble*
10- *de alegría rebosando, ¡Ah!... que rebrolla d'entusiasme... ah!*
11- *tu victoria celebrando... i gojosament celebra*
12- *que al infierno humilló... la sena lliberació.*

Repeticio de la primera estrofa. Coro tutti, comps. 49 a 65²¹

Quarta estrofa. Tiple solista, comps. 65 a 73

Vers 13- *¡Oh luz fulgida divina!... Oh lum de claror divina!*
14- *alumbra los corazones... els nostres cors allumena*
15- *para que vean tus dones... i gràcies de tota mena*
16- *con tu inmensa claridad... derrama per a tot-hom.*

Repeticio de la quarta estrofa. Tiple solista, comps. 73 a 81

Cinquena estrofa. Tiple solista, comps. 81 a 93²²

Vers 17- *Y los hombres hermanados... I sentint-nos fills de Silla*
18- *tu justicia proclamando, ¡Ah!...i per tant agermanats... ah!*
19- *y tu nombre adorando... regne la pau al teu poble*
20- *sea su felicidad... que és font de felicitats.*

Repeticio de la primera estrofa. Coro tutti, comps. 93 a 112²³

En una anàlisi estètica de l'obra musical podem dir que es tracta d'una peça de tipus clàssic si atenem els elements que s'utilitzen: la textura, l'harmonia, la melodia i fins i tot la forma. Tant si és de mitjans, i més encara si és de finals del segle passat, ha de quedar clar que utilitzem l'expressió "de tipus clàssic" per a referir-nos a una creació de caràcter conservador i tradicionalista.

L'autor encapçala la seua peça com "MOTETE, GLORIA A DIOS EN LAS ALTURAS, a solo y coro". Freqüentment s'ha parlat de nadala o d'himne per a referir-se a aquesta obra. S'ha de dir que, formalment, una nadala, un himne, i evidentment, un motet, posseeixen una estructura concreta ben delimitada, amb unes característiques formals que, precisament, són les que donen personalitat a cada tipus de peça musical. I no és aquest el cas, almenys en un sentit estricte.

Deixant a banda el tipus d'estructura formal, hem d'acotar la consideració de nadala ja que n'hi ha dos tipus principals. L'anomenat popular (molt cultivat pels compositors espanyols des del segle XVI), que és una "manifestación del sentimiento religioso popular hacia la festividad de la Navidad"²⁴ i en conseqüència, no tindria res a veure amb el propòsit de la nostra obra, o el de tipus religiós (molt conreat a Espanya als segles XVII i XVIII i que en algunes esglésies arribà a suplantat les pròpies peces de caràcter litúrgic), que estaria més a prop de la música de Rigoberto Cortina.

Els himnes o cançons tenen normalment una forma binària o ternària amb multitud de tipus i varietats. I, tot i haver concomitancies entre la nostra música i algun tipus d'himne, suposem que aquesta accepció ve donada pel caràcter inherent a tot himne: ensalçar l'objecte pel qual existeix, factor comú amb "Gloria a Dios en las Alturas". És clar que quan ens referim al motet amb les accepcions de nadala o d'himne ho fem utilitzant aquestes paraules com a sinònims, més enllà de consideracions formals.

Podríem també emparentar la forma motet amb la de madrigal. Com diu Julio Bas, "a menudo (especialmente a partir del s. XVI), el madrigal presenta la misma forma que el motete. La diferencia mayor entre ellos estriba en el estilo". El madrigal atorga major llibertat d'expressió i té més colorit que el motet. Aquest últim conserva les característiques pròpies de l'art sagrat, tot i no ser una composició específicament litúrgica. "Las piezas litúrgicas conservan su austeridad y objetividad, mientras que

²⁰ En aquesta estrofa l'infantet repeteix el vers núm. 12 (comps. 45 a 47), el vers 11 (comps. 47 y 48) i, altra vegada, el 12 (comps. 48 y 49), variant "i gojosament" per "amb gran goig", en la versió en valencià. En castellà només repeteix el vers 12, dos vegades sencer i en altra només les quatre primeres sil.labes (comps. 45 a 49).

²¹ En valencià i en castellà el cor repeteix dues vegades consecutives els versos 3 i 4 (comps. 57 a 65).

²² En aquesta estrofa passa una cosa semblant a la tercera, ja que després de cantar els quatre versos, es repeteixen diverses vegades els dos últims durant els compassos 89 a 93.

²³ El cor torna a repetir dues vegades els versos 3 i 4 (comps. 101 a 109) i, per a finalitzar, repeteix emfàticament tres vegades l'última paraula del quart vers "majestat / majestad" (comps. 109 a 112).

²⁴ Blanquer Ponsoda, A., *Análisis de la Forma Musical (Curso teórico-analítico)*, pàg. 53.



los motetes acérpanse mayormente a los madrigales". Julio Bas també argumenta que "no existe diferencia exacta entre el trozo litúrgico y el motete, y que de haberla, es de estilo, y no de forma."²⁵

L'origen de la forma motet està a l'edat Mitjana (aleshores s'anomenà "motet gòtic"), sent la forma musical religiosa més rica i cultivada. A principis del segle XIV ens trobem amb l'anomenat "motet isorrítmic", evolucionant cap a formes profanes amb textos cortesans i amorosos. En el Renaixement tornà el sentit religiós, sent una forma més desenvolupada que durant el període medieval, amb elaboració polifònica a 4 o 5 veus, i en estil "a capella". "A partir de ahora el motete como forma y como procedimiento inspirará toda la música religiosa"²⁶. Continuarà el seu desenvolupament, patint adaptacions segons l'època com, per exemple, en el Classicisme, transformant-se en música monòdica i derivant cap el madrigal o la cantata. El motet patirà una etapa de decadència, que s'accentuarà al llarg del Romanticisme, resorgint a mitjans del segle XIX. En l'actualitat s'anomenen motets les peces religioses que no són part integrant de la missa litúrgica. El text és de lliure elecció per part del compositor i, fins i tot, pot estar escrit per ell mateix²⁷. Així, podem emmarcar la peça de Rigoberto Cortina sota la genèrica denominació de motet.

Segons la descripció de Julio Bas sobre les diverses varietats de motets, ens trobaríem davant un motet sobre tema de lliure invenció, considerant que "*aún hoy, llámanse todavía motetes, trozos sagrados no rigidamente litúrgicos, compuestos en formas muy variadas*"²⁸. De tota manera, Julio Bas ja ens adverteix en el seu treball, que la forma és un mitjà i no una finalitat, cosa que fa que els compositors modifiquen freqüentment els models escolàstics preestablerts, adaptant-los a les seues tendències personals, a les exigències especials dels textos, al caràcter específic de l'obra o a qualsevol altra circumstància.

Centrant-nos ja en la música que ens ocupa, direm que té una durada aproximada de huit minuts, i consta de 115 compassos. La tonalitat principal és la de Sol Major. Està escrita en compàs de quatre per quatre, amb un ritme de subdivisió binària, encara que precisament el ritme ternari, present mitjançant els tresets de corxeres, siga una de les característiques de la peça, sobre

tot en la introducció i en la coda, a més de fugaces cites i xicotets motius de farciment a càrrec dels vents (comps. 31, 33, 39, 41, 75, 77, 83, i 85), i en l'acompanyament dels dos *tutis forte* de cor (comps. 49 a 65, i 93 a 112), aportant major tensió rítmica. Contràriament, l'acompanyament del solista és sempre binari, donant sensació de major sosegament.

Observem una introducció instrumental en els huit primers compassos, que té la funció de preparar la primera intervenció de l'infantet. Aquest entona el primer tema, entre els compassos 9 a 17, utilitzant la primera estrofa del text. Com que té personalitat melòdica pròpia, aquesta intervenció la qualifiquem com el primer tema, tot i estar dins de l'*andante* inicial. El seu acompanyament està elaborat a base de trèmuls de la corda. A partir de l'*andantino* l'acompanyament, amb el motor de les corxeres, dóna una sensació de moviment que podria fer-nos pensar que fins aquest moment tot funciona com a una simple introducció. A més, el que hem qualificat com a primer tema s'inicia de forma tètica, i a partir de l'*andantino*, la cèl·lula melòdica d'inici de frase va a ser sempre anacrúsica, amb un ritme característic de corxera amb puntet més semicorxera. Aquest ritme no solament apareix a l'inici de les frases, sinó que impregna totes les melodies (en el primer tema ja apareix en quatre ocasions).

La fisonomia rítmica del primer tema ens dóna, a més, una constant en quasi tota la peça: posar valors més llargs en la primera meitat de cada compàs, i de menor repòs en la segona. Finalment, hem d'assenyalar que aquest primer tema posseeix una de les característiques harmòniques de la peça, és a dir, la utilització d'alguns graus rebaixats que aporten canvis tonals passatgers. Més endavant entrarem en la qüestió harmònica.

Acabat l'*andante* en el compàs 17, trobem un calderó sobre el silenci del tercer pols, el qual ajuda a separar la secció inicial de la resta. Per tant, amb l'anacrusa del compàs 18 s'inicia l'*andantino*, amb la primera semifrase del segon tema, a càrrec de l'orquestra. L'infantet entra amb el segon tema, ja preparat per l'orquestra, en l'anacrusa del compàs 22. Aquesta secció s'estén fins arribar al compàs 65 i en ella el solista canta el text de la segona estrofa dues vegades consecutives i el de la tercera estrofa, amb repetició dels seus últims versos. Entre els compassos 38, amb anacrusa, i 41 es produeix un moment de

²⁵ Bas, J., *Tratado de la Forma Musical*.

²⁶ Bas, J., *op.cit.*, pàg. 17.

²⁷ Ja hem especulat abans amb la possibilitat que el text fora obra, així com la música, de Rigoberto Cortina; fins i tot l'escena, amb la seua trama, podria haver estat una invenció del nostre compositor.

²⁸ Bas, J., *op.cit.*, pàg. 18.



transició que ens porta al final del cant del solista en el compàs 49. Amb l'anacrusa del compàs 50, i fins arribar al 65, hi ha un *tutti forte* del cor amb l'orquestra que recull elements rítmics característics de la introducció, com els tresets de corxeres i els graus rebaixats que ja havíem vist en el primer tema. De fet, els compassos 54 amb anacrusa i 55 són idèntics melòdicament als compassos 14 amb anacrusa i 15 de la primera secció. El cor canta el text corresponent a la primera estrofa, però repetint dues vegades els versos tercer i quart. Aquesta secció finalitza, com la primera, amb un silenci en la tercera part del compàs, sobre el qual hi ha un calderó.

La tercera secció és una repetició musical literal de la segona, llevat el moment culminant del final de la intervenció del solista, que ara és més agut. Podem dir que la música compresa entre els compassos 22 amb anacrusa i 65 és la mateixa que entre els compassos 66 amb anacrusa i 109. En realitat, com que es repeteix la secció, canvia la conclusió, ja que ara -tercera secció- la conclusió s'allarga per a desembocar en la coda final, que s'estén entre els compassos 112 i 115. Aquesta menuda coda instrumental prossegueix amb l'element rítmic ternari de la introducció. En aquesta repetició, canvia el text de l'infant, ja que en lloc de cantar la segona i tercera estrofes, entona els versos de la quarta i cinquena, repetint tota la quarta estrofa i els últims versos de la cinquena. El cor, contràriament, torna a cantar en aquesta segona i última intervenció el text de la primera estrofa, amb repetició no sols dels versos 3 i 4, sinó de l'última paraula. Aquesta es repeteix tres vegades per a concloure emfàticament.

En resum, el nostre motet s'articula formalment en tres seccions. En primer lloc, una secció introductòria (compassos 1 a 17), en què distingim la introducció instrumental pròpiament dita, i el primer tema. Una segona secció (compassos 18 amb anacrusa a 65), amb el segon tema, la seua transició i el seu desenvolupament. Tema preparat per l'orquestra amb l'inici de l'*andantino*, a més de la intervenció del cor, i amb elements del primer tema. I, finalment, una tercera secció (compassos 66 amb anacrusa a 115) pràcticament igual que la segona, però amb una menuda coda addicional per a finalitzar.

El caràcter de l'obra el predetermina, a més del significat del text literari, la indicació de l'*andante* al principi i l'*andantino*, a partir del compàs 18. La textura és clara i senzilla, amb una sola línia melòdica principal, amb el seu respectiu acompanyament harmònic. Aquesta melodia

corre a càrrec del tiple solista, amb alguns reforços instrumentals passatgers com, per exemple, en els compassos 23 a 25. En els dos *tutts* la melodia és interpretada per les sopranos i els tenors primers del cor, duplicats pels vents aguts i els violins primers.

La melodia és embellida amb prou artificis ornamentals, com apoiatures, notes de pas, florejos, anticipacions i altres recursos tècnics, respectant com és lògic, l'accentuació i el ritme del text. Podem definir-la fonamentalment, com un cant sil·làbic, encara que amb alguns breus moments melismàtics (com els tresets de semicorxera dels compassos 23, 27, 43, 67, 71 i 87, o les corxeres dels compassos 35, 45, 79, i 89) que en definitiva també adornen el cant de l'angelet. Hem d'assenyalar l'encert en escriure un cant angelical per a una veu blanca i de tiple infantil, el millor dels mitjans expressius possibles.

El motet, com tota composició, té els seus moments climàtics de major tensió. Així en la segona secció, en el compàs 41 (el 85 en la tercera), en què després d'una semicadència sobre la dominant, l'infantet canta la cinquena -la- de l'acord de dominant (segon grau o super-tònica de la tonalitat) sensibilitzada -la#- respecte a la tercera -si- de l'acord de tònica (tercer grau de la tonalitat), a la qual resol després d'un calderó que accentua la funció suspensiva de la semicadència. Precisament és en el compàs 85 on es donaria allò que entenem com a punt culminant des del punt de vista fenomenològic. En el compàs 41 ja s'ha donat la mateixa música, però amb una altra lletra, tanmateix la repetició del fragment no fa sinó augmentar la tensió fenomenològica, sent major en la tercera secció que en la segona. És important destacar que, no obstant el que hem dit, habitualment es considera com a moment culminant de l'obra el que es correspon amb la cadència harmònica perfecta dels compassos 48 i 49, ja que suposa el fi de la segona intervenció del solista (final de la tercera estrofa amb repetició de l'últim vers), donant pas al primer *tutti forte* de cor. En repetir-se aquest fragment, però amb l'estrofa cinquena (comps. 92 i 93), encara es remarca més la idea de moment culminant, ja que ara sí és el final del cant de l'angelet, donant pas al segon i últim *tutti* del cor. El procés cadencial a què hem fet referència és l'enllaç del primer grau en segona inversió, cinquè grau o dominant en estat fonamental i tònica, també en estat fonamental. La primera vegada que el solista arriba a aquest punt, aguanta un calderó sobre la setena -do- de l'acord de dominant i, en repetir el fragment, entona la novena major -mi- d'aquest acord²⁹, resolvent en la tòni-

²⁹ En l'enllaç: mi amb calderó, re, i sol agut, podem considerar el mi com la novena major de l'acord dominant, o bé com apoiatura superior de la fonamental, re, d'aquest acord dominant. Hem de tindre en compte que en el compàs 48, i també en el 92, la freqüència harmònica és de blanca i que en les corxeres del solista del primer, segon i tercer temps es van produint apoiatures resoltes sobre la nota real en la segona corxera de cada pols o temps.



ca -sol- en l'octava aguda. Aquest últim sò de l'angelet és aquell a què ens referim al descriure la representació. És el que fa que d'alguna manera es jutge (injustament, sense dubte) brillant, o no, la interpretació de l'infantet. En l'última cadència de la peça, que té lloc en el compàs 111, amb resolució al 112, es dona un encadenament semblant al que acabem d'explicar però, tot i ser l'últim punt de tensió, ara és cantat per tot el cor i no té el mateix interès que quan ho fa l'infantet sol. En realitat el compàs 111 és repetició literal dels dos compassos anteriors (109 y 110), però el calderó en l'últim pols del compàs i el fet de ser repetició dels dos compassos precedents, produeixen en l'oïent la sensació d'increment de tensió, amb la consegüent necessitat de resolució a la coda, que va des del compàs 112 fins al 115.

Harmònicament, el centre tonal principal és el Sol Major, com ja hem dit. Encara que no es produeix cap modulació efectiva, són freqüents les al·lusions a altres tonalitat veïnes, mitjançant acords prèstecs, modulacions passatgeres i l'ús intel·ligent de la família de les dominants secundàries. Es produeixen, doncs, oscil·lacions al to de la dominant en menor, Re menor amb tercera de picardia (-fa#, sensible del to principal), al de la subdominant, Do Major (en els compassos 58-59, i 62-63), així com també al segon grau, La menor (relatiu menor del to de la subdominant). Entre els compassos 38 a 41 hi ha una xicoteta progressió de transició, que passa pel to de Mi menor (relatiu menor del to principal), i pel de Sol menor (to principal en menor).

Aquesta breu progressió ens condueix a una semicadència sobre la dominant del to principal mitjançant un acord que ja hem explicat més amunt. Són abundants les semicadències sobre la dominant i les cadències perfectes (sobre la tònica), així com la utilització del sisé grau rebaijat, i la sonoritat *napolitana*. El tipus d'acords emprats ens dona una harmonia senzilla, estable i equilibrada, amb setenes de dominant, setenes disminuïdes, novenes majors i menors, i el conjunt habitual de tríades de diferents totalitats, en estat fonamental, i en diverses inversions.

Donem per finalitzada aquesta anàlisi del motet de Rigoberto Cortina, que hem realitzat detingudament, desitjant que siga profitosa per endinsar-nos en uns sons que almenys per al poble de Silla, poden qualificar-se com a màgics.

CONCLUSIÓ

Com a conclusió final voldria fer referència a alguns dels arguments que hem apuntat en la introducció respecte a la funcionalitat d'aquest treball. Ja està feta l'advertència de la impossibilitat temporal d'haver abarcat major informació, i la del caràcter d'esbós o esborrany que podríem assignar-li a aquest estudi. Per això mateix, creiem que l'objectiu principal es va complir satisfactòriament, a mesura que avancen les investigacions. Encara que hem de ser conscients de tot el que





queda per fer, la valoració d'allò aportat fins al moment és, sens dubte, de signe positiu.

Finalment, volem expressar el nostre desig de poder arribar amb el temps i l'esforç adequats a esclarir totes aquelles qüestions que encara estan confuses i algunes d'elles són, fins i tot, contradictòries.

De tota manera el contingut d'aquest article és poc propici a l'evolució i no massa dependent de la possible nova documentació, per la qual cosa allà on majorment tindrem en compte la necessitat de noves i constants indagacions serà en els aspectes ara no tractats, principalment en allò referit a l'origen i història de la representació a Silla.

APÈNDIX

Com apèndix a aquest treball hem d'incloure:

1. Relació alfabètica de les persones comunicants que han col·laborat aportant informació. Per a ells, la nostra més sincera gratitud.

2. Facsímil de la partitura del motet, transcrita per José Lluesa Plasencia, probablement en 1902.

3. Facsímil de la particella de l'infantet, també de pròpia mà de José Lluesa Plasencia, amb el text en castellà (incomplet). Incloem, així mateix, la particella de la versió en valencià, transcrita per Francisco José Valero Castells, en 1983.

4. Facsímil de l'orquestració del motet (portada i tres primeres pàgines), realitzada per Vicente Soler Solano en 1997.

Apèndix 1.

- Antich Brocal, Josep (Silla, 1950). Llicenciat en Història.

- Benito Millá, Marcelino (València, 1948). Professor I.E.S. Enric Valor (Silla)

- Escorihuela Castells, Jesús (Silla, 1959). Director del *Butlletí d'Informació Municipal* de Silla.

- Escorihuela Català, Jesús (Silla, 1930). Nét de la germana de Rigoberto Cortina.

- Llàcer Celda, Juan Salvador (Silla, 1968). Director de la Coral Polifònica de *La Lírica* de Silla. Angelet de 1978 a 1981.

- Lluesa Martínez, Vicente (Silla, 1919). Vicepresident Honorífic del *Patronat de la Carxofa*. Angelet de 1930 a 1933. Director de l'acte de 1939 a 1996.*

- Martínez Ribes, Núria (Silla, 1969). Professora del Conservatori de Silla. Ex-directora de la Coral Polifònica de *La Lírica* de Silla.

- Sansaloni Alcocer, Santiago (València, 1923). Catedràtic del Conservatori Superior de València. Angelet en 1935. Codirector de l'acte de 1939 a 1996. Autor de l'adaptació del text al valencià.

- Soler Solano, Vicente (Benaguasil, 1958). Director de la Banda, Orquestra, i Conservatori de Silla. Director de l'acte des de 1997.

- Valero Castells, Francisco José (Silla, 1970). Catedràtic del Conservatori Superior de Múrcia. Angelet en 1983 i 1984.

- Villanueva Conejo, Pilar (València, 1947). Soprano del Cor de València. Angelet en 1977, 1982, 1985 i 1986.

- Zaragoza Sanlorenzo, Vicent (Silla, 1948). Ex-president de l'agrupació Musical *La Lírica* de Silla.

* Vicente Lluesa Martínez, en un merescut homenatge, va tornar a dirigir la representació l'any 1999.



Apèndix 2.

Partitura
Violini. Gloria a Dios en las alturas
a solo y coro
por
D.º Guacabato Cortina

Flauta f^{c}
Clarinete f^{c}
Tiple obligado f^{c}
Coro 1º f^{c}
Coro 2º f^{c}
Bajo coro f^{c}
Violin 1º f^{c}
Violin 2º f^{c}
Contrabajo f^{c}
Bombo f^{c}



Y glo-ria a ti Ma-dre Pa-dre Sa-bi-do-ria
Glo-ri-a a Dios en las al-tu-ras en la tier-ra pro-cel-a mi-mi-ni-ster-ia

Al-lan-ti-no
no-stra es-que-za no-stra es-que-za
pa-tri-ster-ni-um de-um in-ter-ru-pta-mentum



Andrés Valero - *La Carxofa de Silla*
in f#m, 2/4

*Andrés Valero - *La Carxofa de Silla*
*in f#m, 2/4**

Andrés Valero - *La Carxofa de Silla*
in f#m, 2/4

Andrés Valero - *La Carxofa de Silla*
in f#m, 2/4

Andrés Valero - *La Carxofa de Silla*
in f#m, 2/4

Andrés Valero - *La Carxofa de Silla*
in f#m, 2/4



tierra pro cla me mos multa fronte hu mi lle mos an te tan ta ma gis tad multa fronte hu mi
menacia ba terre humillem el cap a terra front a tanta majest at, humillem el cap a
tierra pro cla me mos multa fronte hu mi lle mos an te tan ta ma gis tad multa fronte hu mi
tierra pro cla me mos multa fronte hu mi lle mos an te tan ta ma gis tad multa fronte hu mi

lle mos an te tan ta ma gis tad multa fronte hu mi lle mos an te tan ta ma gis tad oh tad ma gis
terra front a tanta maj est at humillem el cap a terra front a tanta maj est at
lle mos an te tan ta ma gis tad multa fronte hu mi lle mos an te tan ta ma gis tad tad ma gis
lle mos an te tan ta ma gis tad multa fronte hu mi lle mos an te tan ta ma gis tad tad ma gis



tas ma ges tas ma ges tas
tas ma ges tas ma ges tas
tas ma ges tas ma ges tas
tas ma ges tas ma ges tas

A - - - - -
Deu

minu



Apèndix 3.

Motete Gloria a Dios en las alturas A Portina - Cipele obligado

Glo ria a Dios en las al tu ras en la
tie na pro da me mos mun tra fran te hu mi lle mos an te tan ta ma ges
tud Por tu um er te do lo ro. in por tu
sus que de rea ma da la vic to ria es com pra da que al
hom bre re di mio Por tu um er te do lo ro sa. por tu
sus que de rea ma da la vic to na es com pra da que al
hom bre re di mio rea tu que bloe na ge in y do de a te
gra a re do sus do reb tu vic to ria a te grai do
que al in fier no hu mi lle que al in fier no hu mi lle que al in

coro

fier no qual in fier no hu mi lle glo ria a Dios en las al tu ras en la
tie na pro da me mos, mun tra fran te hu mi lle mos an te
tan ta ma ges tud mun tra fran te hu mi lle mos an te
tan ta ma ges tud mun tra fran te hu mi lle mos an te tan ta ma ges
tud Oh tur ful ge da di vi na a - borra tes. co ra
ro na pa ra que ve an tus do nes con tin uan se da
dad Oh tur ful ge da di vi na a - borra tes. co ra
ro na pa ra que ve an tus do nes con tin uan se da
dad los hom bres hu mi lle do tu que tie na pro da
mas do, in y tu com pra do que al in fier no



Apèndix 4.

MOYETE

"Gloria a Dios en las alturas"
(a solo y coro)

RIGOBERTO CORTINA

Acquisición Unesco 7-7-1997

Al Andante

Flauta

Oboe

Clarinet

Trompa

Tromba

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Contrabajo

Soprano

Alto

Tenor

Coro



Handwritten musical score for the first system, measures 5-8. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. The measures are numbered 5, 6, 7, and 8. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system, measures 9-12. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. The measures are numbered 9, 10, 11, and 12. The vocal line includes the lyrics: "Glo - ria a Deu a la de - itat tu - ses pro - cla - mam per tot o -". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.



BIBLIOGRAFIA

ANTICH BROCAL, Josep. *A la recerca de Sant Roc* (obra inèdita), 1998.

- D'un temps a un país. *Butlletí d'informació Municipal-Silla*, 1998, núm. 70, pàgs. 29-35.

- L'angelet de la Carxofa. *Llibre de Festes*. Ajuntament de Silla, 1980.

BAS CARBONELL, Manuel. Introducció a *La riquesa dels pobles o la Carxofa de Silla*. Marí Simó, Ladislao (aut.). Silla: Ajuntament, (reed) 1992.

BAS, Julio. *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana SAEC, 1947, pàgs.108 a 138.

BEUT BELENGUER, Emilio. "Silla, tradición y folclore", article de *Las Provincias* del 7 d'agost de 1960.

BLANQUER PONSODA, Amando. *Análisis de la Forma Musical (Curso teórico-analítico)*. València: Ed. Piles, 1989.

CARBONELL PRIMO, Julio. La dansa dels porrots i la carxofa de Silla. *Llibre de Festes*. Ajuntament de Silla, 1969.

CORTINA PÉREZ, José Manuel: La Carxofa de Silla. En *Anales de Cultura Valenciana*, Centro de Cultura Valenciana, 1929, núm. 4.

FEBRER ROMAGUERA, Manuel V.: La repoblació de Silla i les seues cartes pobles. *Butlletí d'informació Municipal-Silla*, 1993, núm. 50, pàgs. 33-35.

- La segona Carta Pobla de Silla, donada l'any 1248 i les seues condicions. *Butlletí d'informació Municipal-Silla*, 1993, núm. 50, pàgs. 36-39.

GÓMEZ CÍSCAR, Fernando. 50 aniversario de las imágenes del Santísimo Cristo. *Llibre de Festes*. Ajuntament de Silla, 1991, pàg. 11.

LLINARES EGEEA, Anna. Silla, la terra plana dels àrabs. *Butlletí d'Informació Municipal-Silla*, 1998, núm. 70, pàgs. 27-28.

LLORENS, Alfons. La Festa d'Elx. En *La Festa o Misteri d'Elx*. Patronat Nacional del Misteri d'Elx, 1995, (3^a ed., rev.), pàgs. 3-10.

LLUESA MARTÍNEZ, Vicente. Aspectos de la villa. En *Libro de Fiestas de Silla*, Ajuntament, de Silla, 1950.

- La Carxofa de Silla. En *Llibre de Festes de Silla*. M.I. Ajuntament, 1979.

LÓPEZ CHAVARRI-ANDÚJAR, Eduardo. *Breviario de Historia de la Música Valenciana*. Valencia: Editorial Piles, 1987 (2^a ed.).

MARÍ SIMÓ, Ladislao. *La riquesa dels pobles o la Carxofa de Silla*. Silla: Ajuntament (reed) 1992.

OLMOS CANALDA, Elías. *Historia de la Villa de Silla*. València: .

- *La Carxofa de Silla (reflejo de tradición popular)*. València: 1939.

- *Las camareras del Cristo (novela de costumbres)*. València: 1940.

- SANCHIS GUARNER, Manuel. El misteri assumpcionista de la Catedral de València, *discurs d'ingrés en la Reial Acadèmia de les Bones Lletres*. València, 1968.

- VEDREÑO ALBA, M.Carmen; MENSUA MUÑOZ, Laura; SORIA i ROSALENY, Frederic. *Aportacions a la Història de Silla*. Silla: Ajuntament, 1986.

- VIVES RAMIRO, José María. La Edad Media: el teatro lírico medieval. Los dramas religiosos. En *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. València: Editorial Prensa Alicantina y Valenciana, 1992, pàgs. 41 a 60.

- *La Festa o Misterio de Elche (a la luz de las fuentes documentales)*. València: Ed. Piles, 1998.