



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Departamento Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte

Programa de doctorado en Arte: Producción e Investigación

EL CANT DE LA CARXOFA

Historia, análisis y aplicación didáctica en contextos educativos

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

ENRIQUE PARREÑO MORATALLA

Dirigida por:

Dra. ANA MARÍA BOTELLA NICOLÁS

Valencia, marzo de 2026

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todas las personas que de cualquier forma han ayudado a la realización de esta Tesis Doctoral. Docentes, músicos, niños, niñas y familias que cada año protagonizan el *Cant de la Carxofa*.

A la Asociación *Amics i Amigues del Cant de la Carxofa*, a Paco y a tantas otras personas que han dedicado tiempo y esfuerzo para conseguir que la celebración del *Cant de la Carxofa* de Alaquàs viva su mejor etapa.

A Rafa por compartir información tan valiosa, y a Enric por despertar en tantas generaciones el interés por la investigación local y otorgar a la cultura popular la importancia que merece.

A Salvador, profesor y amigo, y a todos los profesores y profesoras que han contribuido en mi formación tanto académica como personal.

A la *Unió Musical d'Alaquàs* por ser la protagonista musical del *Cant de la Carxofa*.

A la Dra. Ana María Botella Nicolás, directora de Tesis, por confiar, ayudar, apoyar y acompañar. Su proximidad y profesionalidad han sido fundamentales para completar este proceso.

Finalmente, a mi familia; Maria José, mis sobrinos, mis hermanos y de forma especial a mis padres.

Diciembre de 2025

Quique

ÍNDICE TESIS

1.- INTRODUCCIÓN	3
1.1.- Justificación	4
1.1.1.- Consideraciones acerca del tema elegido	7
1.2.- Objetivos y metodología	9
1.3.- Estructura del trabajo	11
2.- MARCO TEÓRICO	19
2.1.- Los dramas medievales	20
2.1.1.- El drama litúrgico	26
2.1.1.1.- Los autos sacramentales	33
2.1.1.2.- La festividad del Corpus Christi	37
2.1.1.3.- <i>El Cant de la Sibila</i>	46
2.1.1.4.- <i>El misteri d'Elx</i>	50
2.2.- El cant de la <i>Carxofa</i>	57
2.2.1.- La <i>Carxofa</i> en <i>l'Horta Sud</i> y otros municipios	63
2.2.2.- La <i>Carxofa</i> en Alaquàs	68
2.2.2.1.- Aprendizaje y proceso de formación	78
2.2.2.2.- El proceso de selección. <i>Prova de veu</i>	81
2.2.2.3.- Los aspirantes	88
2.2.2.4.- La fiesta	92
2.2.2.4.1.- <i>Carxofa a la Mare de Deu de l'Olivar</i>	97
2.2.2.4.2.- <i>Carxofa al Crist de la Bona Mort</i>	99
3.- MARCO METODOLÓGICO	103
3.1.- Tipo de investigación	103

3.2.- Técnicas e instrumentos de recogida de datos	106
3.2.1.- Análisis documental	109
3.2.2.- Análisis musical	110
3.2.3.- Observación participante	111
3.2.4.- Entrevistas semiestructuradas	113
3.2.5.- Recursos didácticos	114
3.3.- Cronograma de la investigación	117
4.- LA MÚSICA DEL <i>CANT DE LA CARXOFA</i>	121
4.1.- Análisis musical	123
4.1.1.- Análisis estructural y formal	126
4.1.2.- Análisis melódico-armónico	149
4.1.3.- Análisis del texto y su significado	161
4.1.4.- Evolución de la partitura	169
4.1.5.- Las diferentes adaptaciones	178
4.1.5.1.- Siglo XIX y XX	178
4.1.5.2.- Versión de Francisco Campos Cosme	179
4.1.5.3.- Adaptación para banda en la posguerra	186
4.1.5.4.- Versión orquestal de 1997	194
4.1.5.5.- Actualización orquesta 2023	200
4.2.- De la tradición al aula: análisis y propuestas didácticas sobre el <i>Cant de la Carxofa</i>	224
4.2.1.- Objetivos didácticos	225
4.2.2.- Metodología	226
4.2.3.- Recursos y materiales de enseñanza y aprendizaje	227
4.2.3.1.- Reducción a piano	227
4.2.3.2.- Adaptación a flauta dulce e instrumental Orff	244
4.2.3.3.- Grabaciones musicales	265
4.2.3.4.- Karaokes	267

4.2.3.5.- Otros materiales (Dossier, Auca, Recortable, <i>Genially</i>)	268
5.- ANÁLISIS Y RESULTADOS	279
5.1.- Análisis documental	282
5.2.- Análisis musical	287
5.3.- Entrevistas semiestructuradas	292
5.4.- Recursos didácticos	303
5.5.- Observación participante	309
6.- CONCLUSIONES, LIMITACIONES Y PROSPECTIVA	317
7.- REFERENCIAS	333
8.- ANEXOS	CD

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Aportes enfoque teórico-aporte principal	6
Tabla 2. Dimensiones, técnicas y objetivos	108
Tabla 3. Estructura del <i>Cant de la Carxofa</i> .	126
Tabla 4. Comparativa de las diferentes versiones del <i>Cant de la Carxofa</i> .	223
Tabla 5. Tabla comparativa entre el <i>Cant de la Carxofa</i> y el <i>Misteri d'Elx</i> y el <i>Cant de la Sibil·la</i> .	292
Tabla 6. Recursos didácticos y su evaluación cualitativa.	304

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Mapa conceptual de objetivos, capítulo y técnicas	11
Figura 2. Mapa conceptual de objetivos y enfoques de la investigación	16
Figura 3. Cronograma de la investigación	117
Figura 4. Compases 1-8 del <i>Cant de la Carxofa</i>	130
Figura 5. Compases 9-17 del <i>Cant de la Carxofa</i>	133
Figura 6. Compases 18-65 y 66-110 del <i>Cant de la Carxofa</i>	136-145
Figura 7. Compases 111-115 del <i>Cant de la Carxofa</i>	147-148
Figura 8. Compases 9-17 de la melodía	150
Figura 9. Compases 22-29 de la melodía	150
Figura 10. Compases 30-37 de la melodía	151
Figura 11. Compases 38-41 de la melodía	151
Figura 12. Compases 42-49 de la melodía	152
Figura 13. Compases 50-57 de la melodía	152
Figura 14. Compases 58-65 de la melodía	152
Figura 15. Compases 111-115 de la melodía	153
Figura 16. Progresiones armónicas en Fa Mayor	154
Figura 17. Análisis armónico con cadencias	156-160
Figura 18. La <i>Carxofa</i> de Silla	172-177

Figura 19. <i>Carxofa a la Mare de Déu de l'Olivar</i> de Francisco Campos Cosme	182-185
Figura 20. <i>Particellas</i> para banda del <i>Cant de la Carxofa</i>	187-194
Figura 21. Partitura orquestal del <i>Cant de la Carxofa</i> (1997-2022)	196-200
Figura 22. Partitura instrumental del <i>Cant de la Carxofa</i> (2023)	203-222
Figura 23. Reducción partitura piano del <i>Cant de la Carxofa a la Mare de Déu de l'Olivar</i>	229-234
Figura 24. Fragmento de la reducción para piano del <i>Cant de la Carxofa al Crist de la Bona Mort</i>	235-236
Figura 25. Reducción fácil para piano del <i>Cant de la Carxofa</i>	239-243
Figura 26. Reducción flauta e instrumental Orff del <i>Cant de la Carxofa a la Mare de Déu de l'Olivar</i>	248-255
Figura 27. Reducción flauta e instrumental Orff del <i>Cant de la Carxofa al Crist de la Bona Mort</i>	257-264
Figura 28. Auca sobre el <i>Cant de la Carxofa</i>	270-271
Figura 29. Recortable del artefacto en el que se canta el <i>Cant de la Carxofa</i> .	273
Figura 30. Portada y créditos del <i>Genially</i> sobre la Historia del <i>Cant de la Carxofa</i>	275
Figura 31. Zona de convergencia que sustenta credibilidad y confirmabilidad (Denzin y Lincoln, 2017)	281

RESUMEN

El *Cant de la Carxofa* es una manifestación cultural y musical singular en la Comunitat Valenciana, con origen en Silla y celebrada en otras localidades como el caso del presente estudio en Alaquàs. Esta manifestación ha evolucionado desde sus raíces religiosas hasta llegar a convertirse en un símbolo identitario, pedagógico y patrimonial. Su origen está vinculado a la teatralización de la Asunción de la Virgen en el siglo XVI y a los motetes del siglo XIX, aunque existen referencias documentadas hacia 1856-1857, coincidiendo con la recuperación de las celebraciones públicas tras el Concordato de 1851. En el caso de Alaquàs, el canto experimentó un revulsivo cultural en los años ochenta, impulsado por la transición democrática, la *Ley de Uso y Enseñanza del Valenciano* y los movimientos de renovación pedagógica. La implicación de docentes y de colectivos locales, ha sido decisiva para su revitalización, favoreciendo su incorporación en el ámbito escolar y consolidando su arraigo social. La tesis se centra en el *Cant de la Carxofa* desde una visión histórica, musical y didáctica, con el objeto de analizar su evolución, estructura musical y las posibilidades pedagógicas para la difusión en el ámbito educativo. Al mismo tiempo propone líneas de investigación que contribuyan a su preservación y valorización en el contexto actual. En la actualidad, el *Cant de la Carxofa* se proyecta hacia un nuevo futuro: la investigación académica, la difusión pedagógica y el reconocimiento patrimonial. Se han publicado estudios en *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs* y otras revistas y espacios de difusión, y se trabaja en la candidatura para su declaración como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO. Esto exige una visión amplia en común, de todos los municipios en los que se mantiene, así como el estudio de posibles paralelismos con otras manifestaciones similares en España y Latinoamérica.

Palabras clave: *Cant de la Carxofa*, patrimonio inmaterial, música tradicional, motete, cultura popular, pedagogía musical, identidad local, etnomusicología.

RESUM

El Cant de la Carxofa és una manifestació cultural i musical singular en la Comunitat Valenciana, amb origen a Silla i celebrada en altres localitats com el cas del present estudi a Alaquàs. Esta manifestació ha evolucionat des de les seues arrels religioses fins arribar a convertir-se en un símbol d'identitat, pedagògic i patrimonial. El seu origen està vinculat a les representacions escèniques de l'Assumpció de la Verge al segle XVI i als motets del segle XIX, tot i que existeixen referències documentades cap a 1856-1857, coincidint amb la recuperació de les celebracions públiques després del Concordat de 1851. En el cas d'Alaquàs, el cant va experimentar un revulsiu cultural als anys vuitanta, impulsat per la transició democràtica, la *Llei d'Ús d'Ensenyament del Valencià* i el moviments de renovació pedagògica. La implicació de docents i de col·lectius locals, ha sigut decisiva per a la seua revitalització, afavorint la seua incorporació a l'àmbit escolar i consolidant el seu arrelament social. La tesi està centrada en una visió històrica, musical i didàctica, amb l'objectiu d'analitzar la seua evolució, estructura musical i les possibilitats pedagògiques per a la difusió a l'àmbit educatiu. Al mateix temps proposa línies d'investigació que contribueixen a la seua preservació i valorització en el context actual. En l'actualitat, el Cant de la Carxofa ens projecta cap a un nou futur: la investigació acadèmica, la difusió pedagògica i el reconeixement patrimonial. S'han publicat estudis a Quaderns d'Investigació d'Alaquàs i altres revistes i espais de difusió, i es treballa en la candidatura per a la seua declaració com a Patrimoni Immaterial de la Humanitat per la UNESCO. Açò exigeix una visió ampla en comú de tots els municipis en els que es manté la tradició i l'estudi de possibles paral·lelismes amb altres manifestacions similars a Espanya i Llatinoamèrica.

Paraules clau: Cant de la Carxofa, patrimoni immaterial, música tradicional, motet, cultura popular, pedagogia musical, identitat local, etnomusicologia.

ABSTRACT

The *Cant de la Carxofa* is a distinctive cultural and musical tradition of the Valencian Community, originating in Silla and celebrated in other towns such as Alaquàs, which is the focus of this study. Over time, it has evolved from its religious roots into a symbol of identity, education, and heritage. Its origins are associated with the dramatization of the Assumption of the Virgin in the 16th century and with 19th-century motets, although documented references date back to 1856–1857, coinciding with the revival of public celebrations following the Concordat of 1851. In Alaquàs, the song underwent a cultural renaissance in the 1980s, driven by the democratic transition, the Law on the Use and Teaching of Valencian, and educational renewal movements. The active involvement of teachers and local associations was decisive in its revitalization, fostering its integration into schools and strengthening its social roots. This thesis examines the *Cant de la Carxofa* from historical, musical, and educational perspectives, aiming to analyze its evolution, musical structure, and pedagogical potential for dissemination within the educational sphere. It also proposes research lines that contribute to its preservation and appreciation in the contemporary context. Today, the *Cant de la Carxofa* is moving toward a new horizon: academic research, educational outreach, and recognition as part of our cultural heritage. Studies have been published in *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs* and other scholarly and media outlets, and efforts are underway to secure its designation as Intangible Cultural Heritage by UNESCO. Achieving this goal requires a broad, collaborative vision among all municipalities where the tradition endures, as well as comparative studies with similar manifestations in Spain and Latin America.

Keywords: *Cant de la Carxofa*, intangible heritage, traditional music, motet, popular culture, music education, local identity, ethnomusicology.

Capítulo I.

INTRODUCCIÓN



1.- INTRODUCCIÓN

En un contexto donde el patrimonio cultural inmaterial cobra más relevancia en la educación, el *Cant de la Carxofa* se sitúa como una práctica musical y ritual que merece ser comprendida desde una mirada amplia y una perspectiva interdisciplinar. El presente trabajo se apoya en un enfoque multidisciplinar, combinando tres perspectivas: la etnomusicología, los estudios sobre patrimonio cultural inmaterial y la educación musical situada. Esta triangulación permite abordar el *Cant de la Carxofa* no solo como objeto sonoro, sino como práctica social, simbólica y pedagógica.

El *Cant de la Carxofa*, como manifestación musical y ritual, se mantiene en una tradición que articula elementos devocionales, performativos y comunitarios, y cuya comprensión requiere una mirada que combine el análisis musical con la observación etnográfica. Desde la etnomusicología, la música se entiende como una práctica cultural situada, cuyos significados musicales nacen de los contextos sociales, históricos y simbólicos en los que se vive (Merriam, 1964; Titon, 2009).

Por otro lado, la UNESCO (2003) reconoce la importancia de las expresiones orales, las artes del espectáculo y las prácticas sociales como elementos fundamentales para la identidad y la diversidad cultural. El *Cant de la Carxofa* cumple con estos criterios al ser una práctica transmitida entre generaciones, arraigada en la comunidad y en constante evolución. Analizar el canto permite reflexionar sobre procesos de patrimonialización y sostenibilidad cultural.

A su vez, la educación musical situada propone una enseñanza que conecte la música con la experiencia cultural del alumnado (Campbell, 2010; Vilar, 2020). En este sentido, el *Cant de la Carxofa* se presenta como un recurso didáctico que favorece el aprendizaje significativo, la participación activa y la construcción de ciudadanía a través de la música.

La incorporación de la música tradicional en el currículo escolar enriquece la formación musical y fomenta el respeto por la diversidad, generando espacios que intensifican el vínculo entre escuela y comunidad. Este enfoque invita a mirar el *Cant de la Carxofa* desde una perspectiva amplia, integrando dimensiones analíticas, educativas y patrimoniales.

La investigación se ha organizado en seis capítulos que desarrollan los fundamentos teóricos, metodológicos y aplicados del estudio. El capítulo II profundiza en los marcos conceptuales que sustentan el análisis; el capítulo III describe el diseño metodológico cualitativo; el capítulo IV aborda el análisis musicológico del canto; el capítulo V presenta los resultados derivados de la investigación; y el capítulo VI sintetiza las conclusiones y plantea líneas de prospectiva educativa y patrimonial.

1.1.- Justificación

El *Cant de la Carxofa* es una manifestación musical y ritual profundamente arraigada en la tradición festiva y religiosa de diversas localidades de la comarca de l'Horta Sud, especialmente en el municipio de Alaquàs. El estudio del canto reviste una doble relevancia: por un lado, permite documentar y preservar un patrimonio cultural inmaterial poco abordado en la literatura académica; por otro, ofrece un marco para explorar su potencial como recurso educativo significativo en contextos educativos y comunitarios.

Aun siendo relevante, el *Cant de la Carxofa* ha sido objeto de escasos estudios previos, especialmente en lo que respecta a su vertiente educativa. La escasa documentación sobre sus variantes musicales, unido al valor como herramienta didáctica en la enseñanza musical, artística y patrimonial, refuerza la importancia de este estudio. La presente investigación se plantea, por tanto, como un punto de inflexión que permite visibilizar y poner en valor esta manifestación musical. Asimismo, la posibilidad de diseñar adaptaciones didácticas accesibles, con

propuestas creativas y lúdicas, justifica su inclusión en el currículo escolar y la relevancia del trabajo desarrollado.

La música tradicional, como expresión cultural, desempeña un papel fundamental en la construcción de identidad colectiva. Su función ritual y su arraigo comunitario lo convierten en un objeto de estudio idóneo para revitalizar su práctica y fomentar su resignificación en clave educativa. En este sentido, el *Cant de la Carxofa* se mantiene como una de las manifestaciones musical y festiva más representativas del territorio, con una continuidad histórica prácticamente ininterrumpida.

En el campo de la educación musical del patrimonio, esta investigación se entiende como una práctica capaz de articular la enseñanza de la música con la valorización del patrimonio cultural inmaterial (Martínez-Rodríguez, 2020). El propósito de esta investigación es rescatar, analizar y potenciar el tradicional canto, desde una perspectiva musicológica, educativa y social. A través de un enfoque cualitativo se busca comprender su significado, estudiar sus transformaciones y las posibilidades pedagógicas.

Como complemento al análisis histórico y musical, el estudio se plantea como una propuesta viva y dinámica, orientada a generar aprendizajes significativos, fortalecer la identidad cultural y promover la inclusión educativa. A través del diseño de recursos didácticos y adaptaciones musicales, se busca facilitar el uso del *Cant de la Carxofa* en el aula, promoviendo la participación del alumnado y fortaleciendo el vínculo entre escuela y comunidad.

La relevancia social y educativa de esta investigación radica en su capacidad para contribuir a la preservación del patrimonio musical local y ofrecer estrategias innovadoras para la enseñanza de la música en entornos escolares. En este marco, el *Cant de la Carxofa* se presenta como una práctica religiosa, festiva y educativa que genera espacios de participación intergeneracional y promueve una educación musical más contextualizada y significativa (Peñalver, 2020).

La elección del tema de estudio se basa en la necesidad de contextualizar, recuperar y fortalecer el *Cant de la Carxofa*, para integrarlo en contextos educativos y culturales. El enfoque interdisciplinar que combina la etnomusicología, los estudios de patrimonio cultural inmaterial y la educación musical situada, otorga solidez teórica y metodológica al análisis del *Cant de la Carxofa*.

La siguiente tabla (tabla 1), muestra los aportes de cada enfoque teórico, mostrando cómo se complementan en el análisis del *Cant de la Carxofa* como fenómeno musical, patrimonial y educativo.

PERSPECTIVA	APORTE PRINCIPAL
Etnomusicología	Permite concebir el canto como una práctica musical situada, favoreciendo un análisis contextual que integra elementos sonoros, rituales y comunitarios.
Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI)	Enfatiza la transmisión intergeneracional, la evolución y la función social del canto, reconociéndolo como patrimonio vivo y dinámico.
Educación musical	Proporciona un marco pedagógico para integrar el canto en contextos escolares, promoviendo aprendizajes significativos y el vínculo escuela-comunidad.

Tabla 1. Aportes enfoque teórico-aporte principal Elaboración propia

La originalidad de este estudio radica en la integración de tres perspectivas (etnomusicológica, patrimonial y educativa), para abordar una manifestación sonora local que ha recibido escasa atención académica. A diferencia de investigaciones centradas únicamente en el análisis histórico o musical, esta tesis propone un enfoque aplicado que vincula la preservación del patrimonio con la innovación pedagógica, ofreciendo recursos concretos para su inclusión en el currículo escolar y fortaleciendo el vínculo entre escuela y comunidad.

1.1.1.- Consideraciones acerca del tema elegido

El impacto en la localidad de Alaquàs, donde se fundamenta y de donde parte la investigación sobre el canto, ayuda de modo relevante el movimiento ciudadano que en los últimos años trabaja en la difusión del *Cant de la Carxofa*. Este trabajo ayuda a poner en valor esta práctica musical tradicional que forma parte de la identidad del municipio y de otras poblaciones en la comarca de *l'Horta Sud* y la ciudad de Valencia. La cultura popular cobra una dimensión destacada también gracias a las posibilidades pedagógicas en pro de la difusión del canto.

Esta práctica involucra a músicos, docentes, familias y población en general, fomentando la creación, interpretación y reflexión cultural alrededor del canto. Fomenta el diálogo intergeneracional mediante la recuperación de memorias sonoras compartidas entre abuelos, hijos, nietos y familiares y amigos. En síntesis y, a través de la práctica musical, se fortalece el sentido de pertenencia y la participación ciudadana a través del tradicional *Cant de la Carxofa*.

Otras consideraciones que guían esta investigación giran en torno a la revitalización del patrimonio inmaterial, contribuyendo a evitar su desaparición y fomentar su transmisión. Educar a través del patrimonio y de su carga simbólica y ritual aporta valores esenciales como la convivencia y el respeto por la tradición. El *Cant de la Carxofa* actúa también como símbolo de pertenencia y aporta continuidad histórica al municipio de Alaquàs. Su interpretación colectiva refuerza la cohesión social, ya que fomenta la cooperación y el diálogo entre generaciones.

El estudio también busca integrar el *Cant de la Carxofa* en proyectos escolares interdisciplinarios, conectando música, historia, lengua y educación en valores. Se pretende fomentar la relación y el trabajo entre los centros educativos y las entidades culturales locales junto con el impulso de acciones educativas que reconozcan el valor del patrimonio musical inmaterial.

La creación de materiales pedagógicos accesibles y de multiformato, facilita el uso en distintos niveles educativos y contextos inclusivos y la oportunidad que se crea de juntar a músicos locales con el alumnado de los centros educativos fortalecen el vínculo entre escuela y comunidad, y contribuyen a democratizar el patrimonio musical en contextos escolares diversos. Incorporar repertorios tradicionales en el currículo escolar se convierte en una oportunidad para resignificar el aprendizaje musical desde lo local.

La antropología simbólica interpreta estas manifestaciones como espacios de construcción, donde los elementos compartidos cohesionan la comunidad (Turner, 1969). El *Cant de la Carxofa* activa una dimensión emocional que trasciende lo musical. Desde la psicología de la música, se ha demostrado que las prácticas musicales rituales generan vínculos de afecto, estimulan la memoria histórica y refuerzan la identidad social (Juslin y Sloboda, 2001). En este sentido, el canto se convierte en catalizador de emociones compartidas, uniendo generaciones y promoviendo la participación activa en la vida cultural local.

Esta Tesis Doctoral ha seguido un recorrido estructurado desde la justificación y delimitación del problema, pasando por un marco teórico que sitúa el *Cant de la Carxofa* en la confluencia de la etnomusicología, los estudios de patrimonio cultural inmaterial (PCI) y la educación musical, hasta el marco metodológico donde se define un diseño cualitativo interpretativo con elementos etnográficos, análisis documental y musical, e investigación narrativa.

Sobre esta base, el capítulo IV profundiza en el aspecto musical y los condicionantes interpretativos del canto, mientras que el capítulo V despliega el análisis y resultados obtenidos a través de fuentes patrimoniales y locales, trabajo de campo y análisis musical-textual.

1.2.- Objetivos y metodología

El objetivo principal de esta investigación es analizar, contextualizar y revalorizar el *Cant de la Carxofa* como expresión musical patrimonial, con el fin de convertirlo en recurso cultural, educativo y artístico. Para ello, se opta por un enfoque cualitativo que integra análisis documental, musicológico y didáctico, orientado a su inclusión en el ámbito escolar.

A partir del objetivo general de revalorizar el *Cant de la Carxofa*, se plantean los siguientes objetivos específicos, que permiten abordar el fenómeno desde una perspectiva interdisciplinar, integrando el análisis histórico, musicológico, didáctico y pedagógico, con el fin de facilitar su inclusión en el ámbito escolar y comunitario:

- a) Contextualizar históricamente el *Cant de la Carxofa*, identificando sus orígenes, evolución y función dentro de las festividades religiosas, a partir de fuentes documentales y testimonios locales.
- b) Analizar musicológicamente el canto a través del estudio de su estructura melódica, armónica y rítmica, así como sus variaciones y adaptaciones aplicando criterios estilísticos y pedagógicos.
- c) Diseñar arreglos y adaptaciones musicales para diferentes niveles educativos, utilizando instrumentos como piano, flauta, instrumental Orff y orquesta sinfónica
- d) Elaborar y analizar recursos didácticos digitales y visuales (grabaciones, karaokes, aucas, *genially*) que faciliten la enseñanza del *Cant de la Carxofa* en el aula, fomentando la motivación, creatividad e inclusión.
- e) Aplicar técnicas cualitativas de recogida de datos para conocer la percepción de docentes, músicos y alumnado sobre el uso del canto en contextos educativos.

- f) Proponer estrategias de inclusión curricular del *Cant de la Carxofa* en proyectos de educación musical patrimonial, interdisciplinar y comunitaria, fortaleciendo el vínculo entre escuela y territorio.

El enfoque cualitativo se considera el más pertinente para esta investigación, ya que posibilita comprender el *Cant de la Carxofa* como fenómeno cultural y educativo desde la perspectiva de los actores implicados. Mediante técnicas como la observación participante y las entrevistas, se accede a significados, prácticas y percepciones que difícilmente podrían captarse mediante métodos cuantitativos. Este enfoque favorece una interpretación contextualizada del canto y su resignificación pedagógica, en consonancia con estudios previos en investigación musical cualitativa (Creswell y Poth, 2018).

La investigación permite comprender el *Cant de la Carxofa* como fenómeno cultural, musical y educativo, integrando la perspectiva histórica, estética y pedagógica. La metodología se caracteriza por la triangulación de técnicas (análisis documental, entrevistas y observación participante), lo que garantiza la validez y riqueza interpretativa de los datos obtenidos. El paradigma cualitativo se ha basado en un diseño exploratorio-descriptivo y enfoque etnográfico y documental. Además, se ha complementado con análisis musicológico y aplicación didáctica. Las características metodológicas de la investigación son:

- a) Técnicas de recogida de datos: análisis documental, entrevistas semiestructuradas y observación participante.
- b) Procedimientos de análisis: análisis musicológico (estructura melódica, armónica, rítmica), codificación temática de testimonios, diseño y validación de recursos didácticos mediante pruebas piloto.

Las fases del estudio se detallan a continuación:

- a) Revisión bibliográfica y documental sobre el *Cant de la Carxofa* y su contexto histórico-musical.

- b) Trabajo de campo: entrevistas, observación participante y recopilación de testimonios.
- c) Análisis musicológico y didáctico del repertorio.
- d) Diseño de adaptaciones y recursos educativos.
- e) Validación y propuesta curricular para su inclusión en proyectos educativos patrimoniales.

La coherencia entre los objetivos planteados, la estructura capitular y las técnicas empleadas, se presenta a continuación en un mapa conceptual (figura 1) que sintetiza estas relaciones y facilita la comprensión del diseño global de la investigación.

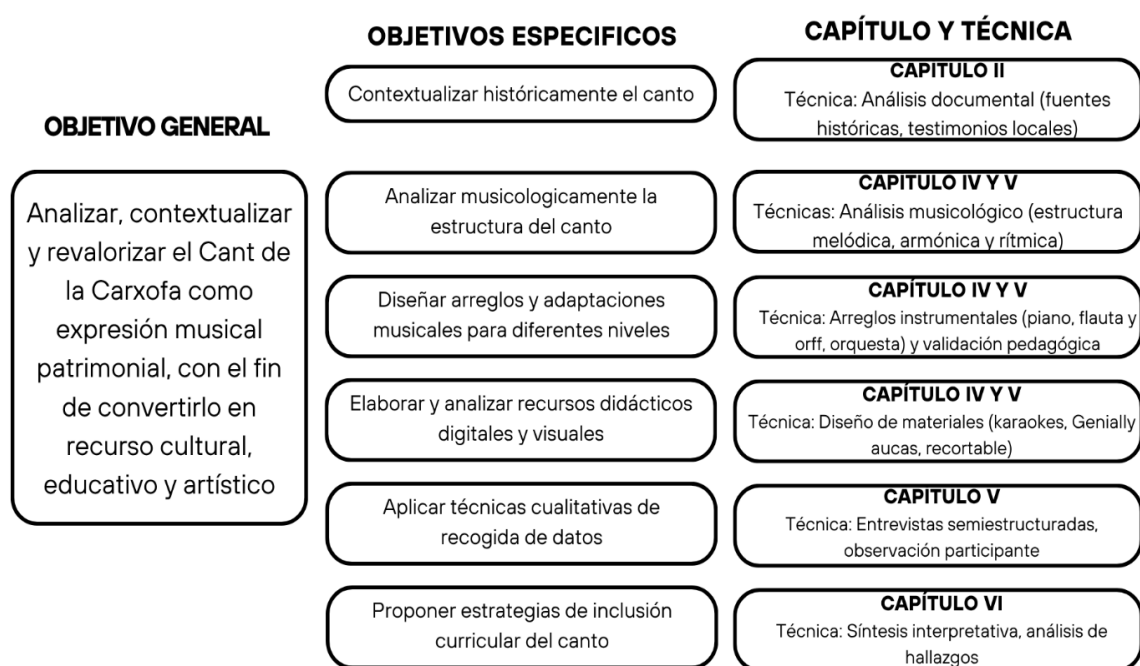


Figura 1. Mapa conceptual de objetivos, capítulo y técnicas. Elaboración propia

1.3.- Estructura del trabajo

La presente investigación se organiza en seis capítulos que permiten desarrollar de forma progresiva y coherente el análisis del *Cant de la Carxofa* desde una perspectiva interdisciplinar. La estructura responde a la lógica interna del estudio,

articulando los fundamentos teóricos, el diseño metodológico, el análisis musical y educativo, y la reflexión final sobre los aportes y proyecciones del trabajo. Cada capítulo cumple una función específica dentro del proceso de investigación.

Capítulo I. Introducción

La introducción permite al lector comprender el sentido del estudio, su relevancia y su orientación metodológica (Hernández, Fernández y Baptista, 2014).

La visión general de la investigación incluye los antecedentes a partir de la revisión de estudios previos sobre el *Cant de la Carxofa* y su contexto cultural. Con el objeto de estudio se delimita el fenómeno musical y educativo del canto. Responde también al propósito de la investigación y a las preguntas planteadas que servirán de guía para el estudio. Finalmente, la justificación atenderá a las razones sociales, educativas y patrimoniales que motivan la presente investigación sobre el canto.

Capítulo II. Marco Teórico

La revisión de la literatura en investigación cualitativa no solo informa, sino que dialoga con el objeto de estudio (Creswell y Poth, 2018). A partir del análisis crítico de las fuentes teóricas y empíricas que sustentan el presente estudio se incluyen conceptos de música tradicional, patrimonio cultural inmaterial y educación musical y patrimonial. A través de los enfoques metodológicos en investigación musical cualitativa descubrimos y desciframos las fuentes encontradas en la investigación en los estudios previos sobre la historia, su evolución y el uso educativo de repertorios tradicionales.

El marco teórico no solo informa, orienta la mirada del investigador, delimita el objeto de estudio y da sentido a la interpretación de los datos (Creswell y Poth, 49). El marco teórico constituye el fundamento conceptual sobre el que se construye la investigación. Su función más importante es la de situar el estudio dentro del campo científico. El investigador tiene la posibilidad de dialogar con autores, corrientes y enfoques que han abordado temas similares con anterioridad. Se convierte en el

punto entre la teoría y la práctica, permitiendo vincular los conceptos teóricos con los actos planteados en el estudio como son las adaptaciones musicales, la elaboración de recursos didácticos o la aplicación en el aula.

Capítulo III. Marco Metodológico

La metodología cualitativa permite comprender los significados atribuidos por los participantes a sus prácticas musicales (Odena, 2013).

En este capítulo se describe el diseño metodológico incluyendo el tipo de investigación, siendo la cualitativa e interpretativa con elementos etnográficos y estudio de caso. Se refiere también a las técnicas e instrumentos utilizados para el análisis documental, análisis musical, la observación participante, las entrevistas semiestructuradas y los recursos didácticos. El contexto y los participantes se muestran dentro del entorno educativo y cultural que envuelven al presente estudio. Finalmente se muestran los procedimientos, la recolección, el análisis y la validación de los datos utilizados.

Capítulo IV. La música del *Cant de la Carxofa*

Este apartado gira en torno al análisis musicológico del canto, abordando sus características estructurales y estilísticas. Se estudian aspectos como:

- a) Forma musical y la relación con el motete y su evolución histórica.
- b) Melodía, armonía y el uso de cadencias, intervalos y tonalidad predominante.
- c) Ritmo, métrica y los patrones rítmicos, así como sus funciones en la interpretación.
- d) Textura, timbre, la disposición vocal y del acompañamiento instrumental utilizado.

La riqueza sonora del canto y las variaciones interpretativas de los últimos años del canto, se han adaptado a los diferentes contextos históricos. A través de partituras

históricas, transcripciones y grabaciones, el *Cant de la Carxofa* se ha consolidado como un elemento de transmisión cultural y patrimonial de gran impacto.

Capítulo V. Análisis y resultados

En este capítulo se presentan todos los hallazgos derivados de la investigación cualitativa:

- a) Análisis documental: síntesis de fuentes históricas y etnográficas sobre el canto.
- b) Análisis musical: descripción detallada de la estructura melódica, armónica y rítmica, con referencias a la textura e instrumentación utilizada en cada momento.
- c) Percepción pedagógica: resultados de entrevistas y observación participante en contextos educativos.
- d) Evaluación de recursos didácticos: valoración de la eficacia de materiales creados (karaokes, partituras, *Genially*, recortable, auca) en la motivación y aprendizaje del alumnado. Los resultados se interpretan desde una perspectiva educativa y patrimonial, destacando la relevancia del canto como herramienta para fortalecer la identidad cultural y la participación comunitaria.

Capítulo VI. Conclusiones y Prospectiva

En el último apartado de esta Tesis Doctoral, se sintetizan los aportes del estudio y plantea las líneas futuras que puedan resultar de este:

- a) Conclusiones: se confirma la pertinencia del *Cant de la Carxofa* como recurso pedagógico y patrimonial, así como la necesidad de su inclusión en proyectos escolares.
- b) Limitaciones: se reconocen aspectos como la disponibilidad de fuentes históricas y la necesidad de mayor participación docente.
- c) Prospectiva: se proponen acciones para la continuidad del trabajo.

- d) Creación de programas educativos interdisciplinarios que integren música, historia y valores.
- e) Desarrollo de materiales digitales interactivos para su difusión en entornos educativos.
- f) Impulso de proyectos comunitarios que vinculen escuela y asociaciones culturales. Estas proyecciones buscan garantizar la salvaguarda del patrimonio inmaterial y su transmisión a generaciones futuras.

El *Cant de la Carxofa* constituye una manifestación músico-ritual profundamente vinculada a la identidad local, cuya riqueza simbólica y sonora justifica su estudio desde una perspectiva interdisciplinar. Cada capítulo contribuye al propósito general de revalorizar el canto y lo proyecta como recurso didáctico capaz de fortalecer el vínculo entre escuela y comunidad.

En este sentido, el trabajo recupera una manifestación profundamente arraigada en la memoria colectiva de la localidad de Alaquàs y otros municipios de l'Horta Sud, principalmente. Se proyecta como herramienta educativa capaz de transformar y de articular música, identidad y comunidad en el aula. La tesis se convierte así en un altavoz para la transformación educativa de la música y el patrimonio, contribuyendo a la transmisión y revitalización del *Cant de la Carxofa*.

El siguiente esquema (figura 2) muestra la relación entre los enfoques teóricos que sustentan el estudio, así como los objetivos específicos planteados. Con este recurso visual se observa de manera integrada cómo cada perspectiva contribuye al análisis del *Cant de la Carxofa* y a su proyección educativa.

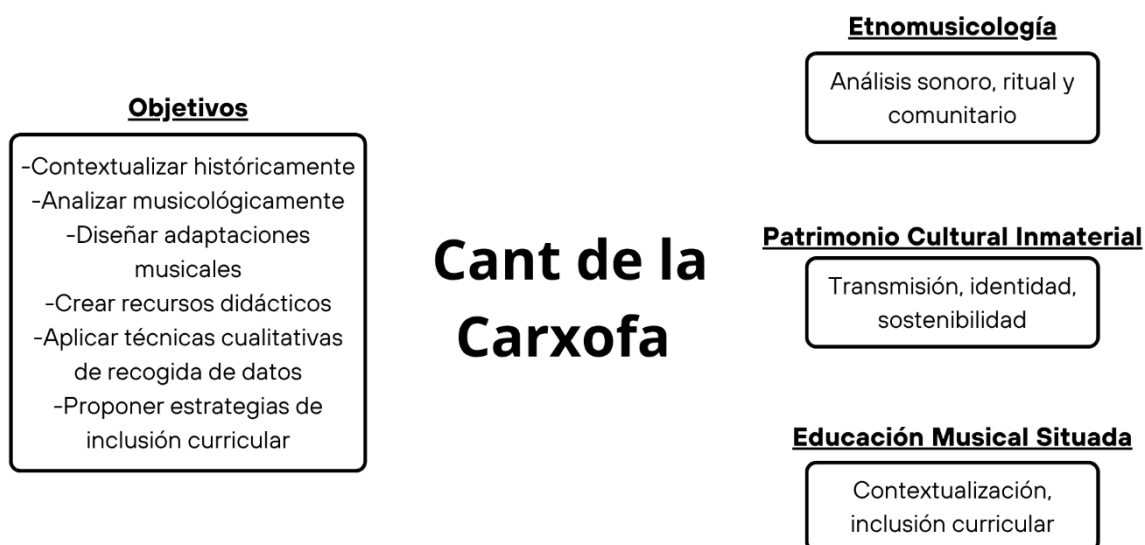


Figura 2. Mapa conceptual de objetivos y enfoques de la investigación. Elaboración propia

La investigación no se limita a describir una práctica tradicional, sino que propone resignificarla en clave contemporánea, articulando saberes que favorecen la inclusión curricular y el vínculo entre escuela y comunidad. En conclusión, la investigación permite situar el *Cant de la Carxofa* como objeto de estudio en el cruce entre lo musical, lo patrimonial y lo educativo, destacando su relevancia en la construcción de identidad cultural y en la innovación pedagógica.

Con estas bases, los capítulos presentados a continuación, profundizan en los marcos conceptuales que sustentan el análisis, estableciendo el diálogo entre teoría y práctica que guiará el desarrollo de la tesis. La originalidad del trabajo radica en su enfoque interdisciplinar, que combina el análisis musicológico con la reflexión educativa y la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, ofreciendo recursos concretos para su aplicación en contextos escolares.

Capítulo II.

MARCO TEÓRICO



2.- MARCO TEÓRICO

Uno de los elementos fundamentales para realizar un buen trabajo de investigación, es sin duda, darle sentido y encontrar toda la fundamentación necesaria para el buen desarrollo de este. A través del marco teórico se encontrará el camino y la base del trabajo, para que sirva de guía, de meta y por supuesto, de inspiración para presentes y futuras investigaciones. Se da sentido a todo este estudio buscando en las fuentes primarias, a partir de las cuales se ha investigado y diseñado este trabajo. Su función más importante será la de argumentar y reflejar tanto las teorías o conceptos generales, como con la concepción social de la investigación.

Tras la revisión de toda la literatura ha sido necesario ampliar con documentación relativa a aspectos teóricos para plantear la base sólida necesaria para este trabajo. En este sentido, para Rivera-García (1998) el marco teórico es de gran ayuda, ya que permite partir de la identificación de fuentes primarias y secundarias sobre las cuales se podrá investigar y diseñar la investigación propuesta.

Desde toda la literatura encontrada se parte de una perspectiva teórica e histórica y, como consecuencia esta sustentará nuestro trabajo científico, ofreciendo la visión necesaria al investigador y buscando nuevos caminos para nuestra investigación. A través de este marco teórico existe un camino que orienta y amplía nuestra capacidad de visión e interpretación tanto del objetivo de estudio como de todas las áreas de investigación posibles. Los procesos de investigación y las teorías se elaboran mediante búsquedas sistematizadas y complejas basadas en fundamentos epistemológicos y metodológicos muy distintos a los de las teorías basadas en los métodos científicos y cuantitativos, aunque sean rigurosas. La investigación cualitativa debe ofrecer una visión holística de todo lo que confluye de forma mediata o inmediata sobre el problema estudiado. Es necesario comprender el contexto total que da sentido a la investigación, aunque también hay cabida para la novedad, dada la mirada interdisciplinar, transdisciplinar e intercultural necesaria para mantener el rigor de la investigación.

El conocimiento extraído de la investigación es un proceso que se construye mientras avanzamos en la teoría, ya que la revisión bibliográfica en la investigación cualitativa se construye paralelamente al proceso de recolección y análisis de datos.

La búsqueda de información es el principal método utilizado, teniendo como objetivo final, ofrecer informaciones sólidas y que ayuden a clarificar y entender el objeto de estudio. Podemos diferenciar a modo de resumen cuatro objetivos prioritarios:

- a) Resumir información bibliográfica sobre el tema.
- b) Identificar aspectos relevantes sobre el tema.
- c) Proporcionar información amplia sobre el tema.
- d) Sugerir aspectos u otros temas de investigación.

El marco teórico o marco referencial y la aceptación de ideas teóricas dan sentido de unidad a la investigación y orientan la organización de los hechos. Por lo tanto, se convierte en el eje integrador de todo el proceso de investigación. Así como en la práctica la importancia se la damos a la eficacia, en la teoría cobra valor la verdad (Daros, 2002).

2.1.- Los dramas medievales

Para educar al pueblo, en ocasiones falto de formación en la historia sagrada y en los principios de la fe cristiana, aparecen en Europa durante la Baja Edad Media los dramas litúrgicos medievales. En el siglo IX se comienzan a representar los himnos litúrgicos y otras piezas basadas en el recitado, que narraban historias, sobre la vida de Jesucristo, la de los santos o la de los mártires.

El teatro o drama litúrgico, hace referencia como indica Díaz de Prado (2014) a toda recreación escénica que, partiendo de un texto previo, se incluye en la ceremonia religiosa, formando parte integrante de esta. Diferenciamos, por tanto, entre teatro

religioso como el drama litúrgico y el teatro medieval vinculado a liturgia, tanto en su conjunto como en alguna de sus partes. Este último se desvincula a partir del s. XVI de la celebración litúrgica y la misa, como es el caso del teatro hagiográfico, mariano y devocional.

Schecher (2012), afirma que este tipo de representaciones tienen siete funciones claramente diferenciadas:

- a) Entretener.
- b) Hacer algo que es bello.
- c) Marcar o cambiar la identidad.
- d) Crear o promover el sentido de comunidad.
- e) Curar.
- f) Alcanzar, persuadir o convencer.
- g) Tratar con lo sagrado y con lo demoníaco.

El teatro tiene esa capacidad de convencer, persuadir y entretener, ya que se trata de un ritual interactivo capaz de activar formas de significado sociocultural en un contexto espaciotemporal, basándose en las acciones del presente, pero impregnadas de herencia cultural y un claro deseo de proyección, de expresión de conflictos u otros valores socioculturales. Este carácter performativo ayuda a la transmisión del mensaje de una forma sencilla, fácil de seguir y en el marco del entretenimiento y disfrute.

Por otra parte, a través de rituales, el teatro se eleva a otra dimensión, la cultura de representar, de transformar el espacio urbano como espectáculo de celebración. A través del ritual dramatizado afirmamos la vida, intentando superar la muerte, en el cual la fiesta se convierte en el caos festivo que nos devuelve al orden. La ritualidad se muestra como lenguaje capaz de incluir el lenguaje verbal y corporal, de ahí que Ribot (2009) se refiera al rito como un acto proxémico y que integra la comunicación y la interacción social en acciones dramáticas.

Mientras que la nobleza tenía sus propios ritos y modelos de expresión literaria, el drama medieval era un fenómeno que se desarrollaba junto al crecimiento de la ciudad y su apogeo. Grimes (1996) señala cómo el ritual activa la cohesión y la confianza en la identidad del grupo mediante la comunicación simbólica y la interacción. Y en consecuencia el espectáculo y la fiesta contribuyen también a este apogeo de la ciudad. Brook (2000) incide en la necesidad de escenificar rituales, de forma que hagan de la asistencia al teatro algo tonificante en nuestras vidas.

Puede que el espectador medieval tuviera la sensación de estar asistiendo a una representación teatral, aunque sin ser este el modelo actual de teatro contemporáneo; pero sí podemos constatar que el drama de la Edad Media no muestra división alguna entre escenario y público. Con la integración de estos, la acción escénica se convierte en un medio excepcional de educación y propaganda eficaz en el que convergen didáctica, sátira y situaciones que muestran un acto puramente recreativo.

Esta teatralización la podemos diferenciar en dramas litúrgicos y en Milagros y Misterios. En los dramas litúrgicos el argumento siempre procede de las Sagradas Escrituras, mientras que en los Milagros y Misterios giran alrededor de las vidas de los santos.

Como heredamos del antiguo canto llano o canto gregoriano, la música está subordinada a la obra literaria, al texto; y juega un papel secundario, incluso en los Misterios no siempre está presente de forma clara, en muchos casos aparece de forma ocasional. En este sentido Durkheim (2007) menciona como el código simbólico usado debe ser entendible y compartido por todos los participantes, teniendo en cuenta la importancia del texto y del mensaje por encima de la propia música.

Entre los siglos XI y XIV, los dramas aparecen en manuscritos franceses e italianos, siendo su origen anterior, el siglo IX. Normalmente estos van a estar unidos a los

ritos paganos, como el nacimiento y la muerte y resurrección de Dios, que en el marco cristiano coinciden con las fiestas de la Natividad y de la Pascua de Resurrección.

Al igual que la misa, estas piezas teatrales son inicialmente representadas por clérigos; en su origen no son otra cosa que breves diálogos entre pastores que van en busca del recién nacido, en un caso, o de las Tres Marías que van a ungir el cadáver de Cristo en otros, por poner dos ejemplos. Este último caso también era representado por sacerdotes. Stern (1974) aportaba la misión introductoria y orientadora del rito hacia la colectividad, de diferentes aspectos de lo sagrado.

La relación del arte con lo místico es frecuente, y en ambos casos se activan estados sensibles de la conciencia como la inspiración, iluminación, descubrimiento o meditación profunda tal y como señala Llinares (2006), aunque con la modernización de las sociedades se va separando el rito religioso y el rito artístico.

En cuanto a la escena, estas representaciones comienzan a desarrollarse en el altar de las iglesias, aunque posteriormente salieron del templo y se llevaron a las plazas públicas, los mercados, o como en el caso de Inglaterra, al camposanto adyacente a la basílica. Grimes (1996) afirma que el camino hacia el ritual transita a través del drama. Para él, en general, un ritual supone la escenificación del conflicto, la ambigüedad y la agitación grupal. El ritual activa la cohesión y la confianza en la identidad del grupo mediante la comunicación simbólica y la interacción, el espectáculo y la fiesta, incluso la muerte que todo lo sacraliza (Muerte y Resurrección de Cristo y la de su Madre).

Este teatro litúrgico complementaba la labor didáctica que ejercían en las iglesias y catedrales los elementos iconográficos como las imágenes y las vidrieras, que mostraban personajes y escenas de la historia sagrada. Para Massip (1995) la Iglesia llena la ciudad entera e invade la calle de teatralidad religiosa, y gracias a la

expresión de uno de sus instrumentos más eficaces de evangelización y de edificación consigue llegar a un público más amplio.

Villanueva (2022) con relación a la popularidad de la liturgia, menciona a la espontaneidad que desde el Nuevo Testamento se refiere la Iglesia primitiva. El carácter popular que le otorga la espontaneidad mencionada tiene como objetivo principal llegar al pueblo celebrante. En este sentido, la música litúrgica que se cantaba en la Misa y en las horas del oficio se va transformando y aporta modificaciones desviándose progresivamente de las piezas originales que servían de inspiración, llegando a plantear una vuelta a los cantos primigenios, ya que la Iglesia no recibe de buen gusto los excesos de esta transformación. Por esto en el siglo XVI se corta este proceso de expansión de lo que llamamos formas paralitúrgicas. La necesidad de volver atrás por el exceso de embellecimientos y expansiones ajenos al original hace que en el Concilio de Trento afrontara dicha necesidad.

En toda manifestación popular podemos observar algunas características bien definidas. Entre ellas debe ser inteligible, a través de la expresión oral, normalmente en lengua materna, ya que facilita la comprensión de lo que se dice o de lo que se canta. Los gestos que acompañan son sencillos y directos. Mantienen una tradición con un claro origen remoto, lo que “se ha hecho toda la vida”. Por otra parte, es necesario salir del templo, por lo que muchas de las representaciones de ritos carecen de solemnidad y seriedad, a diferencia de lo que acontece dentro del templo. La organización en la mayoría de las ocasiones corre a cuenta de familias, cofradías, asociaciones, instituciones, y no existe la necesidad de la presencia del sacerdote.

Todas estas representaciones teatrales, como los rituales y los dramas, están ligadas a la tradición, pueden trascender en el tiempo, para ilustrar los acontecimientos importantes del pasado. En esta línea Marcos (2010), mantiene la hipótesis que la

tradición, tiene la capacidad de mantener vivo el pasado y la memoria colectiva en el presente.

Rodríguez (2013) menciona dos ejemplos significativos que han llegado hasta nosotros, como *El Misteri d'Elx* y *El Cant de la Sibil·la*, que se celebraba en Mallorca y en Toledo. Los protagonistas del drama litúrgico han sido históricamente, niños, clérigos, monjes, y han tenido la posibilidad, más allá de la ceremonia, de mantener el contacto activo con la comunidad, a través de los ritos y los dramas. Pero en el teatro no siempre ha sido así, ya que tras las tragedias y los Diálogos de Séneca, las representaciones teatrales quedaron fuera de escena durante varios siglos. Es a partir del siglo XII cuando se recupera esta práctica, coincidiendo con el máximo esplendor del drama litúrgico.

Castro (1996) detalla que tanto palabras como gestos sirven no sólo para subrayar el contenido del mensaje, sino también para dar mensajes no verbales. Varios grupos de clérigos y escolares comienzan a escribir y concebir breves piezas teatrales, desligadas del rito y destinadas a ser representadas por verdaderos actores.

Salazar (2003) encuentra una similitud destacable, y nos muestra el paralelismo entre la evolución que nos lleva del culto dionisiaco al teatro griego y la que experimenta el teatro litúrgico. En ambos casos, de una etapa mística y mágica nos adentramos con posterioridad a una simbolización del dios y de sus virtudes, con la utilización de alegorías fáciles de entender. Estas alegorías se convierten en representaciones de la historia del dios y de sus personajes, y como consecuencia nos llevan a posteriores representaciones sagradas en distintos espacios, es decir a la teatralización del culto.

La diferencia entre drama litúrgico y pieza teatral queda difusa en las primeras representaciones, aunque finalmente Castro (1996), menciona algunos ejemplos como La Adoración de los Magos, donde los textos literarios mantienen libertad y

nada tienen que ver ya con las Sagradas Escrituras, además de añadir melodías profanas en algunos casos. También nos menciona otros ejemplos como las piezas sobre los milagros de San Nicolás, patrono de los estudiantes, donde aparecen antífonas, responsorios o himnos de origen litúrgico, pero su función ya no es ritual; son textos empleados con respeto y reverencia, pero no son ceremoniales. Libertad a la inspiración poética, donde aparecen cada vez en mayor medida, elementos del mundo profano y laico.

En esa misma línea, podemos recordar cómo los trovadores y juglares en la Edad Media contaban y narraban sobre temas profanos con carácter popular y folclórico, pero con la presencia musical del *conductus* del canto gregoriano. Y en referencia al punto de vista musical, está totalmente subordinada a las obras y juega un papel meramente secundario, apareciendo en el caso de los Misterios de forma ocasional (Rodríguez, 2013). No difiere en gran medida de la subordinación de la música al texto presente en la historia durante tantos siglos.

2.1.1.- El drama litúrgico

La recreación escénica o la teatralización del texto incluido dentro de las ceremonias religiosas se consolidan como género durante la Edad Media. Para Coussemaker (1994) existen dos tipos de dramas litúrgicos, aquellos que están unidos y son inseparables de los oficios, con origen en los tropos y con paulatina ampliación de diálogos. Y, por otra parte, aquellos dramas que surgen como obras independientes en procesiones o al finalizar los oficios.

En todo caso la función didáctica y pedagógica es evidente en ambos casos, teniendo como consecuencia el drama litúrgico y a diferencia de otros dramas, la finalidad de ir más allá de una mera representación teatral y aspira a ser recuerdo y conmemoración. Para ello quedan insertados en el rito cristiano, haciendo uso de la estructura del templo, antepone la acción sobre la palabra, utiliza signos y gestos simbólicos, y le aportan un mayor esplendor y solemnidad a la liturgia del rito. La

función de tropos, prosas y dramas litúrgicos era la de embellecer y dar mayor solemnidad a la liturgia de rito romano. Aunque la segunda finalidad era la de carácter didáctico, tropos y prosas servían para explicar de modo fácil y sencillo el significado de la misa y ofrecer una especie de resumen del contenido. Y los dramas litúrgicos ofrecían de manera plástica los grandes misterios de la Salvación humana a través de las festividades en las que aparecían dichos dramas (Castro, 1997).

Zanardo (2004) sobre el drama musical litúrgico se refiere que esta es sin duda, una de las formas más tradicionales de la liturgia musical cristiana, en la que se profundiza sobre el misterio mismo de la religión y del destino humano sembrado de contradicciones, donde podemos observar cómo el espíritu del hombre evoluciona y crece sin negar la tradición, apoyándose especialmente en ella para crear su propio destino.

Los dramas litúrgicos surgen a finales del siglo IX, a partir de breves composiciones, donde se pasó de cantar el breve texto a acompañarlos de una representación alrededor del altar, teniendo este una clara vocación didáctica, sin olvidar también la vertiente festiva de estos. Su origen está en los tropos, eran breves textos interpolados en un texto litúrgico con el objetivo de enseñar y corregir (Hoyos, 1990). Comienzan a tener estructuras musicales básicas en festividades litúrgicas como la Pascua y la Navidad. En este sentido López (2008) hace referencia a como la liturgia cristiana combina el calendario solar romano con el lunar judío, creando así su ciclo festivo. Este ciclo se centra en dos momentos fundamentales, uno alrededor del solsticio de invierno donde las *Saturnalia* se reemplazan por las fiestas de Navidad, y un segundo alrededor del equinoccio de primavera, donde la *Pascua* hebrea coincide con la *Semana Santa* y su ciclo de muerte y resurrección. Asumiendo el Solsticio de verano las fiestas de *Pentecostés*, *Corpus Christi* y *San Juan*, y el equinoccio de otoño a *Todos los Santos*.

Con el tiempo, los dramas litúrgicos se vuelven más elaborados e incluyen elementos teatrales cada vez más complejos. Gómez (2005) señala el siglo XII como

el periodo de desarrollo literario y musical del drama litúrgico, surgiendo nuevas escenas basadas en la Pascua y la Navidad. En este mismo momento el drama comienza a distanciarse de los muros del templo y sale a la calle, donde se enriquece con formas populares y folclóricas generando un espectáculo teatral. A partir del siglo XIII, con las reformas cristianas, estas manifestaciones quedan configuradas como ceremonias con uso de textos estrictamente litúrgicos.

La liturgia medieval quedaba envuelta de un gran aparato visual y gestual a través de las misas, los oficios, procesiones y consagraciones del templo (Castro, 1997). Aunque los dramas litúrgicos se consagraron como ceremonias con libertad y ampliaron su creatividad con la inclusión de elementos paralitúrgicos y musicales que buscaban la adecuación entre el canto y la acción descrita en el texto.

Las primeras representaciones conocidas son las del llamado *Quem quaeritis o Visitación spulchri*, asociado con las celebraciones de la Vigilia Pascual, que dramatizaban la visita de las Tres Marías al sepulcro de Jesús y su conversación con un ángel. Otros dramas litúrgicos de la época son:

- a) El *Officium pastorum*, que representa la adoración de los pastores al niño Jesús y supone la representación más antigua relacionada con la Navidad.
- b) El *Ordo stellae*, relacionado con la visita de los Reyes Magos o Epifanía.
- c) El *Ordo prophetarum*, representación en que los profetas del Antiguo Testamento anuncian la venida de Jesucristo. En ocasiones se añaden también las figuras de Virgilio y la *Sibilla*.
- d) La *Depositio*, dramatización de la deposición del cuerpo de Jesús en el sepulcro el día de Viernes Santo.

Todas estas piezas primitivas escénicas eran representadas por sacerdotes dentro de las iglesias, en los claustros o en los atrios. Con el paso del tiempo se produce el cambio de sacerdotes a representantes o actores y del latín a la lengua romance,

añadiendo a partir de ese momento elementos profanos en el texto sagrado (Hoyos, 1990).

Weakland (1961), y en referencia al drama medieval y tanto desde su vertiente musical como literaria, defiende que su origen reside en el proceso del tropo o crecimiento de la música y textos litúrgicos de la Misa y el Oficio, proceso que se manifiesta por primera vez en el siglo IX. También menciona que el punto de partida está lejos del drama musical acabado, aunque la importancia musical es mayor de la que podría atribuírsele a primera vista. El estilo del tropo es claramente, el estilo musical del drama primitivo. Es necesario, antes de partir de los personajes del drama, partir del tropo como origen del drama litúrgico. Los tropos son composiciones melódicas y literarias intercaladas entre los textos y la música de la liturgia con la intención de ganar en esplendor.

A partir del s. IX incluir tropos se popularizó y rápidamente se extendió por toda Europa, convirtiéndose en parte de la liturgia. Los tropos y sus interpolaciones características contribuyen a la solemnidad de las ceremonias (de Frutos, 1994). Estos ayudaban además a solemnizar las celebraciones y festividades singulares, y su finalidad era la de glosar el texto oficial. Por otra parte, el tropo evoluciona cediendo protagonismo al texto. La dificultad para retener en la memoria largas melodías, hace que se le añada texto con la intención de facilitar la comprensión.

Durante el Imperio carolingio (s. XI) se insistió en la modificación del culto, afectando tanto a la música como a la liturgia. La unificación del culto permite establecer modelos estandarizados y fórmulas más concretas para la Misa y el Oficio, tanto en la parte musical como en la referente a los textos. Con la sustitución de la antigua liturgia hispana por la franco-romana se establece una única liturgia, la papal de Roma con el canto gregoriano (Calahorra, 2004).

Siguiendo con las aportaciones de Weakland (1961), nos explica la importancia del paso a la dramatización, a través de la inclusión del diálogo en los tropos, sobre todo

en los tropos introductorios, pudiendo así participar más de un solista. Estas introducciones eran cantadas antes de entrar el oficiante y con el santuario todavía vacío, sin interferir en la acción litúrgica. En el famoso *Quem quaeritis* del Introito de Pascua de Resurrección aparece esta alternancia. Este diálogo involucra la aparición de distintos personajes en escena, siendo estas escenas minidramas, que a nivel musical muestran mayor contraste. En los dramas posteriores aparecen diferentes temas y personajes y se convirtió en una práctica habitual durante toda la Edad Media.

Más adelante, y con el tiempo, estas representaciones previas a la misa se sustituyeron y los dramas comenzaron a representarse al final de los Maitines, u oficio de la noche. Weakland (1961), justifica esta modificación a la longitud que fueron adquiriendo los dramas debido a los cambios de vestuario en las representaciones de los diferentes personajes, y al realizar los dramas con posterioridad al oficio la duración de la obra no tenía tanta importancia.

Los dramas litúrgicos se representan de forma autónoma a partir del siglo XIII, aunque se ligarán a la liturgia y seguirán teniendo gran importancia hasta el siglo XIV. Pacheco (2014), hace referencia al proceso de evolución de los dramas, y comenta cómo a partir del siglo XIV comienzan a representarse en catedrales, monasterios y comenzaron también a cantar en lengua vernácula. Posteriormente explica como el Concilio de Trento, acaba excluyéndolos de la liturgia oficial de la Iglesia, llegando a un rápido declive de las representaciones. En esta etapa de la historia la evolución fue diferente en los dramas españoles e italianos ya desde el siglo XIII. En esta línea Donovan (1958) se refiere a que el drama litúrgico se transformó en teatro religioso e incluso en escenificación profana, sin concretar cuándo la liturgia se convierte en teatro.

La lengua fue un elemento importante para la conversión en teatro. Antiguamente se cantaba en latín, y ya a partir del s. XII, nos encontramos con dramas escritos en

francés, en lenguas romances en ocasiones mezcladas con el latín, así como en lengua vernácula. Aunque en esta época sí estaban integrados todavía en la liturgia.

La reorganización de la liturgia conllevó la erradicación de la mayoría de los misterios y dramas litúrgicos que abundaban por Europa, por el Concilio de Trento que ya citamos (Pacheco, 2014). En la segunda mitad del siglo XVI, se establecieron diferentes compañías teatrales en muchas ciudades españolas. Una de estas compañías era la valenciana *Corral de l'Olivera*. En esta etapa se genera un conflicto entre el clero, que se opone a la teatralización por motivos morales, y otros colectivos como las cofradías que las defendían, entre otros motivos, porque era una buena fuente de ingresos para los hospitales de la ciudad.

El Concilio de Toledo, año 1565, muestra la disconformidad con las danzas y aquellos espectáculos que enturbiaban los oficios divinos y prohíbe el uso de máscaras y la participación del clero. Después, Felipe II defendió la danza y las representaciones para elevar el espíritu y la devoción; aceptando en Toledo, las representaciones y danzas si no se realizaban durante los oficios.

Desde el s. XIII el drama litúrgico se representa en muchas ocasiones como obra autónoma, aunque siga formando parte del conjunto de la liturgia, y mantienen su presencia e importancia hasta el s. XVI. A partir de este momento, tras el Concilio de Trento (1545-1563), el drama litúrgico queda excluido de la liturgia oficial de la Iglesia. Comenzando así un declive del género (Pacheco 2014).

Los dramas litúrgicos en latín se han documentado con facilidad en Cataluña, pero no tanto en Castilla (en las catedrales de Palencia y Segovia) (Deyemond, 2003). En el resto de los reinos peninsulares medievales hay algunos restos y pistas, como el *Quem quaeritis* de Santiago de Compostela, y ejemplos muy similares del *Officium pastorum* en Coímbra, Huesca y un misal del siglo XV procedente de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar, en Zaragoza.

Para el hispanista británico, la abundancia de estas piezas en Cataluña se debe al influjo político y cultural occitano. A su vez, el escaso desarrollo del drama litúrgico en latín en Castilla se debería a la introducción tardía del rito romano en la Meseta y la influencia que ejercían los monjes cluniacenses, orden que, al parecer, no estaba interesada en el desarrollo del drama.

En referencia a la relación existente entre el drama litúrgico y el rito religioso, Cutillas (2023) en su tesis sobre el teatro asuncionista destaca algunas características como el aprovechamiento de la estructura del templo, la proliferación de elementos simbólicos, el privilegio de la acción sobre la palabra, y sobre la acción menciona su carácter hierático, el cual tiende a sugerir mediante signos y gestos simbólicos. En la misma línea Díaz de Prado (2014) nos relataba cómo a partir de un texto, se incluye en la ceremonia religiosa una recreación escénica como parte integrante de la misma.

Castro (1998) se refiere al drama litúrgico y su intención didáctica. El valor didáctico no solamente tenía la intención de ilustrar al pueblo, también a los religiosos que cada vez tenían menos referencias y conocían menos el rito cristiano en latín. Esta parte de dramatización tan importante para su función didáctica, en ocasiones no mantenía una clara diferenciación entre los dramas litúrgicos y el teatro, ya que las técnicas utilizadas eran muy parecidas. En este sentido Castro, defiende cómo en el teatro se llega a un nivel de reproducción de la realidad muy superior al del drama litúrgico, ya que el condicionamiento del rito (oficio litúrgico) y el espacio (el templo) marcan una importante diferencia entre ambos.

Aunque el contenido e intencionalidad religiosa es lo que da origen y mantiene las representaciones, estas fueron haciéndose cada vez más seculares (López, 2008). La iglesia animada en los inicios del drama litúrgico por sus cualidades didácticas fundamentalmente, el entretenimiento y el espectáculo fueron imponiendo su hegemonía, generando con el paso del tiempo el recelo sobre el teatro. Continúa López, no renuncian a sus efectos beneficiosos, y zanján los conflictos trasladando

las representaciones al exterior del edificio. Recreando en muchos casos la disposición original en las plazas de mercado de las ciudades.

2.1.1.1.- Los autos sacramentales

Y ¿qué son autos? -Comedias
a honor y gloria del pan,
que tan devota celebra
esta coronada villa,
porque su alabanza sea
confusión de la herejía
y gloria de la fe nuestra,
todas de historias divinas.
(Lope de Vega, 1617)

Los autos sacramentales son obras teatrales con temática religiosa, normalmente en un solo acto, con la finalidad de exaltar el misterio de la Eucaristía, siempre utilizando la festividad del Corpus Christi como espacio cronológico en el que se representaban. Solían estar estructurados con una introducción (loa), un entremés, el auto propiamente y para finalizar se utilizaban cantos y bailes que concluían con la salida al escenario de los actores y protagonistas. Utilizaban un aparato escenográfico y lo común era la representación de episodios bíblicos de la religión y también conflictos morales y teológicos.

En su origen medieval recibían también el nombre de misterios o moralidades, y es a partir del siglo XVI cuando reciben el nombre de autos sacramentales. Valbuena (1924) define los autos sacramentales como composiciones dramáticas en una jornada, alegórica y relativa generalmente a la Comunión. Aunque no solo se referían a la Comunión, la Sagrada Cena, episodios del Antiguo Testamento, parábolas evangélicas, vidas de santos, sucesos históricos eran algunos de los temas utilizados.

El hispanista Pfandl (1881-1942), se refiere a los autos sacramentales, como los únicos dramas verdaderamente simbólicos. Presentan la vida alegórica y perceptible por los sentidos, al conjunto dogmático del catolicismo. El mundo, la naturaleza, los afectos y los sentimientos están presentes, así como la inteligencia, la voluntad y la imaginación como potencias del alma, la historia religiosa y la profana, el pasado, el presente y el futuro como el conjunto de la Iglesia, purgante, militante y triunfante, bajo el techo protector de aquella catedral de ideas; juntan el universo y la humanidad en una gran parábola.

Aparecen como una representación teatral no vinculada a los ciclos tradicionales (Navidad, Pasión, Resurrección), sino a la fiesta del Corpus Christi establecida por la Iglesia a mitad del siglo XIII. En 1264, el Papa Urbano IV ordenó la celebración de la conmemoración eucarística, cada jueves a partir de la octava de Pentecostés. Estas celebraciones a modo de procesión tuvieron fuerte arraigo y auge, consolidándose como fiesta nacional en España.

En el marco de estas celebraciones, surgen de forma continuada representaciones sacramentales con clara función litúrgica y doctrinal, en ocasiones en controversia con el carácter verdaderamente dramático que se le atribuye (Godínez, 1995). Su finalidad principal era la de difundir la doctrina de la fe católica, utilizando personajes arquetipos que generan conmoción por el contenido. Se le suponía un carácter didáctico y servían para explicitar de manera plástica los grandes misterios de la salvación humana. Y pese a su naturaleza, son expuestos por personajes arquetípicos, que no están sujetos a normas de comportamiento psicológicos, es decir, los personajes muestran un universo conceptual, no cómo nosotros percibimos la realidad cotidiana.

El misterio de la transformación del pan y el vino en el cuerpo real de Cristo era representado al aire libre, en las plazas, aunque posteriormente también se desarrollaba en la Iglesia. Se trata pues, de una evolución de la liturgia de la Iglesia, que nace de la misa, vinculada a las festividades del año eclesiástico: Navidad,

Epifanía, Pascua y el Corpus. En el siglo XVI se convierten en piezas escénicas que se representan tras la procesión, finalizando con estos el proceso del rito, todo momentos, normas y reglas establecidas para el culto y ceremonias religiosas.

En referencia a la evolución del auto sacramental, podemos estipular cronológicamente tres estadios. González (1966) diferencia estos tres estadios, partiendo de los orígenes y desarrollo que irían desde el s. XII hasta mediados del s. XVI, el segundo estadio como el periodo de madurez y apogeo, desde mediados del s. XVI a mediados del s. XVII, y finalmente la decadencia y prohibición, desde finales del s. XVII a mediados del s. XVIII.

Con la intención de clarificar esta periodicidad cronológica, en la Edad Media partimos del teatro litúrgico con la representación de la Fiesta del Corpus y las posteriores extensiones del género. En el siglo XII, los *Autos de los Reyes Magos*, y en los siglos XIII y XIV se extiende a los *miracles plays* de origen anglosajón. Ya en el s. XV en la etapa de difusión de la fiesta, nos encontramos los misterios y las moralidades que sustituyen en Europa sus antecesores anglosajones (*miracles plays*), con permanencia hasta el s. XVII. La producción generalizada de Calderón de la Barca durante el s. XVII, coincide con el inicio de críticas negativas a los autos sacramentales, cuestionando su valor literario y doctrinal del género, hasta que finalmente una Real Cédula en 1765 prohíbe la representación de los autos sacramentales (Ruiz Pérez, 2000).

El Concilio de Trento, en su XIII sesión (11 de octubre del 1551) recomienda, que se celebre la fiesta del Corpus como manifestación del triunfo de la verdad sobre la herejía y para que se confundieran los enemigos del Sacramento viendo el regocijo universal de la Iglesia.

Los autos, que cada vez eran menos narrativos a consecuencia del Concilio de Trento, intensificaron sus contenidos doctrinales y alegóricos hasta que Calderón de la Barca les diera una forma definitiva en el s. XVII.

Arellano (2000) diferencia los autos sacramentales en:

- a) Autos filosóficos-teológicos
- b) Autos mitológicos
- c) Autos bíblicos
- d) Autos de circunstancias
- e) Autos hagiográficos y marianos

Miravalles (1998) muestra su asombro tras historiar el género literario teatral y constatar la gran importancia e interés que en España adquieren los autos sacramentales, y los define como género único en el mundo y de creación auténticamente española. En su trabajo historiográfico hace referencia también a cómo estas obras dramáticas explicaban gráficamente los dogmas teológicos del catolicismo, muy próximos a los sermones, aunque con el ropaje de la teatralización aportaban un amplio y rico lenguaje audiovisual. Siendo los elementos escénicos mucho más fáciles, directos y efectivos que la oratoria sagrada a la que el cristianismo estaba tan acostumbrado.

Por último, y en referencia al modo en el que se ha aunado la realidad con la ficción en el teatro religioso con el uso de símbolos sagrados, Albaladejo (2001) incide en que los autos sacramentales son el resultado de la interpretación de los textos sagrados y religiosos, donde el intérprete ofrece un texto nuevo para comunicarlo a través de la interpretación teatral, y con la intención de convencer a los espectadores de diferentes propuestas religiosas, o ensalzar y reforzar la posibilidad de conocerlas por un público más amplio.

El tema de la mitología fue también un recurso sistemático, no solamente con el uso de poesía, sino que servía de base argumental y fundamento alegórico de los Autos Sacramentales (Miravalles, 1998).

Sermones
puestos en verso, en idea
representables cuestiones
de la Sacra Teología,
que no alcanzan mis razones
a explicar ni a comprender.
(Calderón de la Barca, 1711)

2.1.1.2.- La festividad el Corpus Christi

La procesión del Corpus Christi es una de las fiestas religiosas más importantes del cristianismo, un homenaje que la iglesia realiza a la Eucaristía, y siendo la procesión el acto público más representativo. En esta desfilan los colectivos de cada localidad, danzando, representado misterios, cantando himnos, con un origen medieval. Esta celebración de devoción católica sirve de guía para el espíritu de fidelidad al pasado y muestra una correlación clara y evidente de las transformaciones sociales y espirituales que cada momento de la historia ha sufrido. Condicionando estas como muestra Narbona (1999), a las modificaciones y evolución que la fiesta ha sufrido.

En esta misma línea, la celebración muestra el pensamiento cívico, a través de la escenificación del universo celestial y terrenal, de la sociedad divina y humana, así como los acontecimientos del pasado donde se puede ver el orden social presente en la ciudad (Narbona, 1999). Todo esto se ve materializado al mostrar a los máximos representantes de las instituciones cívicas junto con los referentes de las comunidades de creyentes. Vemos en este sentido, un claro elemento de legitimación y propaganda, ya que aparecen al mismo nivel los oficios corporativos, las parroquias, las órdenes religiosas, las cofradías, las asociaciones, los ediles municipales y los referentes eclesiásticos y monárquicos. Narbona también menciona a los elementos de cohesión mostrados, tales como banderas, emblemas, heraldos, gallardetes, santos, patronos, estandartes, tronos, reliquias y otros elementos identitarios.

Martínez (2016) menciona al patriarca Ribera, quien, siguiendo las doctrinas de la reforma, invocando a la piedad popular y haciendo uso de la solemnidad formal y artística, pretendió poner freno a los desmanes que existían en la cristiandad medieval saturada de símbolos que acababan por ahogar la naturaleza de la liturgia cristiana. Ribera elaboró un calendario festivo cargado de significaciones, basado en el culto de las reliquias y la exaltación ritual del Santísimo Sacramento, que se convertirá en centro de la devoción valenciana incluso en el presente siglo XXI.

Las primeras manifestaciones de este culto surgen en la diócesis de Lieja el año 1246. Aldea (2003) nombra a Valencia como la segunda ciudad española en adoptar y solemnizar la procesión del Corpus Christi. Esta se celebraba en el interior de la iglesia hasta el 1355, antes de convertirse en una gran procesión que recorre las calles el día de la festividad del Corpus. Fue el obispo Hugo de Fenollet quien gestionó la transformación de la fiesta en el 1355, aunque debido a la peste negra y a algunas que otras calamidades, entre ellas la muerte del propio obispo, la celebración se suspendió hasta que por fin en 1372 el nuevo obispo de Valencia, Jaime de Aragón (nieto del rey Jaime II), se encarga de su recuperación. A partir de ese momento se convierte en la fiesta religiosa más brillante e importante del año.

El colegio seminario de Corpus Christi se erige en la ciudad de Valencia como centro espiritual de la religiosidad valenciana. Juan de Ribera es su fundador, e instaura, un centro dedicado a la formación de sacerdotes, en temas tanto espirituales como litúrgicos y rituales. Como señala Martínez (2016) con énfasis y dedicación a la veneración de la pasión de Cristo y al Santísimo Sacramento. La institución es fundada en 1583 por el entonces arzobispo de Valencia Juan de Ribera, y siendo su fundador uno de los más influyentes personajes de la época que, junto con su elevada posición social y su amplia y estricta formación, se encarga de la elaboración de un calendario festivo con mimo exhaustivo en las ceremonias enraizadas bajo el cristianismo. En esta línea Martínez, narra como la Hacienda del Patriarca, donde se ubica el colegio, se convierte en uno de los grandes referentes del Renacimiento en España.

Según el anexo del BOE, el decreto 92/2010 de 28 de mayo, que declara bien de interés cultural inmaterial la Solemnidad del Corpus Christi en Valencia, esta festividad ha sido durante siglos, la fiesta católica principal de Valencia. No en vano fue la procesión una de las primeras de Europa en celebrarse. La primera procesión de la que se tiene noticia tuvo lugar en 1355, por iniciativa del obispo Hugo de Fenollet, a la que atendió inmediatamente el *Consell de la Ciutat*, que convocó a clérigos, personas notables y hombres y mujeres del pueblo para que acompañasen las cruces de sus respectivas parroquias en la procesión del día de la fiesta del Corpus Christi. Anteriormente, el periódico Levante-El Mercantil Valenciano (2000), ya hace referencia al momento en que el Ayuntamiento promueve su declaración de Bien de Interés Cultural.

El Corpus Christi conmemoraba el triunfo de la Eucaristía. La exhibición de la Sagrada Hostia en una solemne procesión pronto se convirtió en un acto religioso-cívico suntuoso en ciudades y villas valencianas. Gómez (2005) defiende la celebración en la ciudad de Valencia con anterioridad al 1326, aunque la popularidad y notoriedad la alcanzó más tarde. Siguiendo este mismo hilo, el oficial del archivo del Ayuntamiento de Valencia en el siglo XIX, Manuel Carboneres, asegura que no existe ningún documento que confirme la celebración de la procesión en Valencia antes de 1355. Es a partir de 1355 cuando aparece abundante documentación de la celebración con gran boato, de esta procesión solemne.

La celebración sobrepasa en mucho sus motivos religiosos y de devoción originales. La documentación escrita entre los siglos XIV y XVI señala la intención política y social que tenía la celebración en la colectividad de la ciudad. Narbona (1999) sobre esta cuestión mantiene que no es casualidad la coincidencia en el calendario religioso. Se presentaba públicamente a los nuevos Jurados y miembros de gobierno diez días después de Pentecostés (fecha en el calendario religioso en la que se conmemora el descenso del Espíritu Santo y fecha también en la que se solían renovar los cargos municipales), y cincuenta días después de la resurrección de

Cristo. Mostrando en los municipios del Reino de Valencia una comunión colectiva entre la sociedad urbana y cristiana.

La *Acadèmia Valenciana de la Llengua* junto con el Ayuntamiento de Valencia, publican un ejemplar en 2023 en el que se refieren a la festividad del Corpus como la *fešta grossa*. Siendo partícipe de la celebración todo el pueblo, labradores y pescadores, herreros y artesanos. Todos ellos salen a la calle a mostrar la fuerza de la fe, y salvando los muros parroquiales y con el aviso de las campanas, la procesión es una celebración inexcusable, esencial, útil y vital para la ciudad de Valencia.

La celebración tan arraigada no está exenta del componente didáctico y de conocimiento, ya que la procesión se convierte en una representación histórica del cristianismo, donde los personajes más importantes del Antiguo y del Nuevo Testamento, desfilan con todos sus atributos simbólicos e identitarios. Tras las heroínas bíblicas desfilan personajes del Antiguo Testamento como David, Melquisedec, Josué, Moisés, Isaac y Noé, aunque con atributos anacrónicos y a veces desacertados provocando cierta mofa en los espectadores (Aldea, 2003).

El colorido y vistoso desfile está cargado de un fuerte carácter festivo mostrado fundamentalmente en las danzas, los gigantes, las rocas, la música que acompaña, siendo un elemento y un instrumento eficaz y atractivo para que el pueblo valenciano se aproxime a la tradición y a la historia en la que los elementos populares y cultos se unen ofreciendo un rico elemento patrimonial que se ha preservado durante tantos años.

La vinculación de la danza en lo sacro está presente en la historia de la humanidad. En este sentido en España hay abundantes datos de su presencia en numerosas celebraciones religiosas, tanto de ámbito culto como popular. En la festividad del Corpus Christi, destacan las danzas de Cádiz, las de Valencia, las de Cáceres y Toledo (Virgili, 1995). La conversión de la danza cortesana a la danza religiosa se realizó de forma sutil y callada, con discreción debido a la difícil aceptación de la

jerarquía eclesiástica de estas en las manifestaciones religiosas (Madrid, 2024). Las danzas del Corpus de Juan Bautista Comes con una bellísima puesta en escena, donde música, danza sacra y vestuario tienen un valor de primera magnitud formando parte del patrimonio cultural e inmaterial.

La instauración de las danzas de seises en Valencia para la procesión del último día de la Octava del Corpus en el Colegio de Corpus Christi, fue llevada a cabo por San Juan de Ribera, arzobispo de Valencia. Se inspiró en los relatos de la Biblia, en la que cuatro niños con túnicas blancas y coronas de flores danzaban cuatro danzas, una en cada estación de la procesión (Virgili, 1995).

En referencia a la celebración del Corpus Christi en la ciudad de Valencia, se alcanzaron cotas de esplendor en rivalidad con la ciudad de Barcelona. Alejos (2002) describe cómo la fiesta se convierte en una explosión de alegría, con desfiles de grandes custodias procesionales, personajes bíblicos, símbolos y figuras monstruosas que aportan color y exotismo, cofradías, representación de misterios, cortejo de alegorías, aunque no siempre con el decoro y la moderación que se le suponía a la festividad. Estos abusos y falta de solemnidad dieron lugar a diferentes ordenanzas de las autoridades eclesiásticas con el fin de cortar con ellos y recuperar la tradición que se le suponía.

Aldea (2003) sobre la procesión, participan todos los estamentos, civiles, sociales y eclesiásticos de la ciudad, representados a través de la jerarquía del clero, las autoridades civiles y militares y las asociaciones más representativas del pueblo, como es el caso de los oficios y gremios que desfilan desde 1355 hasta la extinción de estos allá por el siglo XIX, excepto *Els Fusters*, que aún persisten. Durante los primeros siglos se procesionaba con un gran número de elementos simbólicos, como ángeles, profetas, vírgenes, apóstoles, patriarcas, querubines y muchos de ellos desfilaban cantando. La dimensión cívico-política a la que también se refiere Aldea, recibía ese día el reconocimiento social, ya que como antes mencionamos en

Pentecostés se renovaban los cargos municipales, y aunque de modo simbólico el pueblo los ratificaba en la procesión.

El desfile procesional, la alegoría y el mito trenzan signos que evocan la Historia de la Salvación, la victoria de la virtud sobre el vicio, el dominio del héroe cristiano sobre la bestia y un homenaje universal al Cuerpo de Cristo (Alejos, 2022).

En cuanto a la cuestión musical, no podemos pasar por alto a los seis ministriles que, junto al organista y al maestro de coro, se encargan de solemnizar musicalmente los oficios y las fiestas (Martínez, 2016). De forma especial en la participación del ochavario del Santísimo Sacramento donde aparecen en todas las actividades, y destacando entre ellas la procesión.

La procesión ha experimentado numerosos altibajos, destacando Aldea (2003) un momento de máximo esplendor y magnificencia en 1528, y una etapa de declive a partir del 1863 motivada fundamentalmente por la Desamortización de Mendizábal. Momento en el que casi se extingue, aunque poco a poco resurge la celebración hasta la popularidad nuevamente recobrada en nuestros días.

Pese a la popularidad y el reconocimiento social del desfile procesional, la Liturgia es la parte fundamental de la solemnidad del Corpus (Alejos, 2002). La Eucaristía es el culmen de la acción litúrgica, siendo esta el principal signo sacramental. Se trata del justo reconocimiento y exaltación de Cristo vivo cuyo cuerpo se nos ofrece en alimento. No obstante Alejos invita a contemplar la festividad del Corpus, en la que cada elemento figurativo alegórico o simbólico está en función del misterio y la adoración a Cristo Sacramentado, mostrado en la fiesta externa a través de la Cabalgata y la procesión.

Un elemento esencial en las fiestas del Corpus valenciano es la música. Las danzas que acompañan la Cabalgata y la Procesión, y el impulso que recibió la liturgia

gracias a San Juan de Ribera y Juan Baustista Comes son los momentos más representativos de la comunión entre festividad, liturgia y música (Alejos, 2002).

Alejos menciona la vertiente festiva con elementos folclóricos y populares presentes en *les dancetes* o danzas y que, junto con los toques y volteo de campanas de la torre de la catedral, muestran la alegría y pleitesía de la ciudad al Santísimo Sacramento.

Los gremios y cofradías eran participantes habituales y estos llevaban música, cantantes y danzas (Gómez, 2005). Desfilaban portando cirios y acompañados de imágenes monumentales de sus santos y patronos. Las danzas introducen también elementos del folklore popular de forma genuina.

Otro componente musical es también el añadido a finales del siglo XIX a la Cabalgata. Se trata de los clarines y timbales, que sobre blancos caballos interpretan de forma continuada la marcha de la Ciudad, una melodía del siglo XV. En este sentido el Excelentísimo Ayuntamiento es el último que desfila, con acompañamientos de música a través de tambores, clarines y timbales (Aldea, 2003).

No solamente escuchamos campanas, clarines y timbales, las danzas y *dancetes* tienen a los tamboriles y dulzainas (*tabalets i dolçaines*) como acompañamiento instrumental. Alejos (2002) relaciona todas las danzas al homenaje mostrado al Santísimo Sacramento, siendo la más significativa la de la *Magrana*, y la de la *Moma* en alegoría de la virtud como la de más fama y popularidad. La eterna lucha entre el bien y el mal, la virtud y el vicio es mostrada en esta danza, que junto con la procesión es descrita musicalmente en el poema sinfónico de Salvador Giner, *Es chopá hasta la Moma*.

Las danzas son el elemento común de todas las representaciones del Corpus Christi, dando un tono alegre y festivo y en consonancia a la proyección popular y el acercamiento a la población. Esta vinculación de lo sacro con la danza está presente en la historia de la humanidad, y en la Bula de Urbano IV de 1264, ya podemos ver como el Papa anima a que tanto los clérigos como los pueblos concurran a la

festividad a través de las alabanzas, cantando a la fe y dando saltos de placer a la esperanza (Gómez, 2005).

Aldea (2003) en su trabajo sobre la procesión valenciana del Corpus y basándose en las representaciones iconográficas de fray Bernat Juaneda detalla la Cabalgata de la *Degollà* como preámbulo a la Procesión del Corpus. Esta cabalgata surge como necesidad de trasladar antes de la procesión las Rocas desde su sede a la puerta principal de la catedral. En este desfile y de forma ordenada, aparecen los siguientes personajes o grupos:

- a) El Capellán de las Rocas
- b) La danza de la Moma
- c) La danza de los Caballitos
- d) La danza de los Pastores
- e) La danza de la Antigua Española
- f) La danza de los Labradores
- g) La danza de los holandeses
- h) *Mare de Déu de la burreta*
- i) Los Tres Reyes Magos
- j) La representación oficial de la ciudad
- k) La *Degollà*

A continuación, y siempre teniendo como base las representaciones iconográficas de fray Bernat Juaneda, llegaba el momento de las seis Rocas o carros triunfales, éstas como nos describe Aldea, eran engalanadas con mirto y plantas aromáticas, y son carros que transportaban personas que tocaban, bailaban o interpretaban los Misterios. A partir del 1413 aparecieron estos carros, con anterioridad a la construcción de estas plataformas, mientras que en el desfile los personajes a pie interpretaban caminando entremeses y arrojaban flores y confites.

En las acuarelas de fray Bernat Tarín podemos observar los siguientes personajes, o grupos (Aldea, 2003):

- a) El Capellán de las Rocas
- b) La danza de la Moma
- c) La danza de los Caballitos
- d) La danza de los Pastores
- e) La danza de la Antigua Española
- f) La danza de los Labradores
- g) La danza de los holandeses

La participación ciudadana es también decisiva desde el primer momento, haciéndose patente más allá de los actos religiosos y convirtiendo la festividad solemne de Corpus Christi en una manifestación popular de carácter lúdico (Alejos, 2002). La participación de parroquias, gremios, cofradías, autoridades, músicos, artistas, danzantes, feriantes y un largo etcétera, provocan un bullicio callejero que se incrementa con la presencia de las rocas, los gigantes y los *nanos*.

Los enanos y los gigantes son introducidos en 1589, siguiendo los modelos de Madrid y Toledo, brindando a los espectadores su respectiva danza. Aldea (2003), al pasar la comparsa formada por los enanos y los gigantes comenzaba un largo desfile, en el que aparecían los gremios (enjalmeros, cajeros, torneros y silleros, costeros y pintores, *traginers*, tejedores de lino, caldereros, colchoneros, corredores de cuello, roperos, guanteros, oficiales horneros y maestros, carniceros, molineros), los personajes de la Biblia (heroínas bíblicas, personajes del Antiguo Testamento, los Apóstoles), el Clero Regular, Las Parroquias (San Miguel, San Valero, Santa Cruz, San Bartolomé, San Lorenzo, El Salvador, San Nicolás, San Esteban, Santo Tomás, Santos Juanes, Santa Catalina, San Andrés, San Martín y San Juan del Hospital), el Rey seguido de los Tres Evangelistas y el Arcángel San Rafael, el coro catedralicio (ministriles de la ciudad, águilas, beneficiados de la ciudad, los músicos ciegos, el evangelista San Juan, los *cirialots*, la capilla de música de la catedral, los

canónigos y nobles y pavordes), la custodia, las autoridades civiles y militares (el Excelentísimo Ayuntamiento y el gran cortejo de soldados de la guardia de guarnición).

Con la institución de la festividad del Corpus Christi en septiembre de 1264, y en particular desde que Clemente V regula la procesión solemne en 1311, la historia sagrada es mostrada en numerosas representaciones en ciclos que cubrían desde la Creación del mundo hasta el Juicio Final, como es el caso del Canto de la Sibila (Gómez, 2017).

2.1.1.3.- *El cant de la Sibila*

La representación teatral conocida popularmente como *El Cant de la Sibila* se celebra, al menos desde la baja Edad Media, durante la noche de Navidad en las principales sedes catedralicias de la Corona de Aragón. En esta representación junto con otros personajes bíblicos, la *Sibila* enuncia con su tradicional canto, la llegada de Cristo y del Juicio Final (Llinares, 2018). Esta ceremonia contaba con una gran popularidad hasta que las reformas del Concilio de Trento (1545-1563) intentaron acabar con ella y con los ritos eucarísticos de carácter local como señala Llinares, con la intención de unificar la Iglesia Católica frente a las amenazas de la corriente protestante. La representación en Valencia fue suprimida y resistieron las representaciones de Mallorca y l'Alguer.

El personaje de la *Sibila* proviene de la mitología griega y romana, presentándose como interlocutor entre los hombres y la divinidad (Villanueva, 2022). Para Suárez (1983), nos encontramos ante una de las mejores representaciones en la que el cristianismo asimila los aspectos de la antigüedad pagana en contacto con la tradición canónica. El cristianismo ofrece muchos ejemplos tanto formales como de contenido de otras religiones, sobre todo de tipo místico y oriental. En esa línea para Suárez el personaje de la *Sibila* es realmente importante, y nombra a veinte

Sibil.las en diversos lugares del ámbito cultural grecorromano, aunque ésta vaya acompañada de la escasez de textos sibilinos.

El cant de la Sibil.la, también llamado *Cantus sybillae* o *Iudicium Signum*, como parte del primitivo *Ordo prophetarum* solía tener textos tanto en latín como en lenguas vulgares. Conocemos versiones en Lluçmajor, Palma de Mallorca, Montpellier, Barcelona y Valencia entre otros; y aunque se desarrolló fundamentalmente en los territorios de lengua catalana, también lo encontramos en territorios de habla castellana como Toledo, Córdoba y León. Gómez (2017) da fe que allá por el siglo X, se inició la costumbre de cantar un famoso pasaje San Agustín, en boca de la Sibila Eritrea y que anuncian las señales del fin del mundo. Afianzándose en el siglo XI la costumbre de cantar dentro de la liturgia de los maitines de la Navidad los versos del *Iudicium Signum*, acompañado de la correspondiente dramatización.

En la Europa mediterránea existía esta tradición donde el misterioso oráculo, cristianizado y convertido en canto, se escucha como advenimiento del Mesías en la Nochebuena. Encontrándonos a lo largo de la Edad Media la Sibila dentro de diferentes ritos litúrgicos distintos, convirtiéndose en ceremonias dramatizadas en el siglo XI (Massip, 2016).

La Sibil.la se ha presentado como una de las profecías paganas y hace alusión directa al juicio de carácter universal y a la destrucción del mundo (Villanueva, 2022). El personaje de la *Sibil.la* sirve como interlocutor entre los hombres y la divinidad. Sobre la profecía, nos relata también el castigo que recibirán los pecadores cuando llegue el día del gran juicio.

Este drama litúrgico de melodía gregoriana se interpreta sobre todo en el sur de Europa de forma tradicional en la Misa de Gallo en las iglesias de Mallorca y en la Catedral de L'Alguer, Cerdeña. En estas dos ubicaciones el canto es una tradición presente desde la Baja Edad Media hasta hoy, inmune a la prohibición en el Concilio

de Trento, incluso declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2010, y Bien de Interés Cultural por el Consejo Insular de Mallorca en 2004.

Aunque en otros países europeos esta tradición no tuvo la consistencia para mantenerla en el pasado, la tradición de cantar los versos de la Sibila se mantuvo en España hasta finales del siglo XVI (Gómez, 2017). Su sospecha va en referencia a la traducción a las lenguas vernáculas y a la fuerte religiosidad. Finalmente se apagó lentamente en España, dejando solamente el recuerdo de Mallorca.

La Sibila es una profetisa del fin del mundo de la mitología clásica que se introdujo y adaptó al cristianismo debido a la analogía que se establece entre la profecía y el concepto bíblico del juicio final. Siendo el testimonio más antiguo de la *Sibila*, ya cristianizada y cantada en monasterios, el manuscrito en latín del Monasterio de San Marcial en Limoges (Francia), y data del Imperio carolingio (800-843).

Massip (2016) hace referencia al monólogo dramático en el que se convierte el texto original de carácter litúrgico. Es además uno de los últimos ejemplos de un canto, que originariamente en latín, se traduce a las lenguas romances con señales escatológicas del fin del mundo original, que con posterioridad se adecua al contexto navideño dentro de su ceremonia.

En los últimos años del siglo XV y principios del XVI se desarrolló un drama religioso no litúrgico en vernáculo, aunque este tiene como origen el tropo litúrgico latino (Sirera, 1984). En la segunda mitad del siglo XV, entre 1463 y 1468, se contemplan ampliaciones referentes a la dramatización del canto. Díez (1987) señala cómo música, diálogo, baile y danza cruzan teatralidad y celebración festiva en el ámbito de la cultura y de las tradiciones populares.

A partir de la segunda mitad del s. XVI, la teatralidad festiva ritualizada evoluciona hacia una representación más autónoma y cada vez más ajena a las ceremonias

religiosas (Sentaurens, 1984). Separando así, y de forma paulatina, el ámbito festivo de la contemplación, la fiesta contemplada y la fiesta participada (Diez, 1987).

Para Gómez (2017) la *Sibil.la* sería el único personaje de la antigüedad pagana que logra hacerse un hueco en la liturgia cristiana. El uso de la famosa secuencia musical del *Dies Irae* de la misa de difuntos en la primera frase, también sobrevive a la criba del Concilio de Trento. Aunque como señala Gómez, los versos de la *Sibil.la Eritrea* no son el único texto de la Edad Media en el que se hace referencia a los signos o señales del fin del mundo, ya que este era un tema recurrente en los escritos bíblicos. Todavía hoy el canto estremecedor y enigmático es un claro presagio, de los advenimientos de Cristo, en Navidad con la intención de conmutar la pena original que recae sobre los hombres, y para dirimir la última suerte de la humanidad en el Juicio Final. Cerrando así el proceso redentor.

Magraner (2013) cita a Sanchis Guarner como el primer investigador en tomar una visión general de la *Sibil.la* valenciana como elemento paralitúrgico, mostrando las coincidencias existentes entre la Sibila de Valencia y la de Toledo.

Muy probablemente la tradición de la *Sibil.la* valenciana tuviese influencias de la castellana, especialmente de la de Toledo (Guarner, 1956). En la representación toledana cantaba un seise vestido de mujer, con un traje de mangas pendidas, ricamente bordado al gusto oriental. Un seise, un niño que participa en el coro, se refiere al número con el que con normalidad estaba compuesto, con normalidad eran seis niños.

Respecto a su melodía e interpretación, Magraner (2013) la vincula a la versión mallorquina. Poco después del Concilio de Trento (1545-1563), Diego Arnedo, obispo de Mallorca, prohibió su ejecución en 1572, recuperándose en 1575 gracias al nuevo obispo mallorquín Joan Vich, que era de Valencia. Ejecutándose además algunas cantinelas devotas como se hacía en otras iglesias, particularmente en Valencia. Climent (1995), además, señala al Cancionero de Gandía, en el cual

aparecen conmemoraciones comunes vinculando así a ambas manifestaciones musicales.

El pasado 30 de noviembre de 2012 en la Catedral de Valencia se representó la recuperación de *El cant de la Sibil·la* valenciana, como una apuesta de poder ofrecer la versión más fiel posible, a través de la documentación existente (Magraner, 2013).

Sobre la representación actual Labaca (2016), en sus orígenes era interpretado por sacerdotes y con el paso del tiempo se ha sustituido esa práctica por un niño cantor. Este niño cantor sale acompañado por varios monaguillos con cirios y entona las estrofas sin acompañamiento instrumental, añadiéndose el órgano entre estrofa y estrofa.

2.1.1.4.- *El misteri d'Elx*

Otro ejemplo importante, el cual nos ayuda a entender los orígenes del *Cant de la Carxofa* es el *Misteri d'Elx*. Se trata de un drama religioso que recrea la muerte y la Asunción de la Virgen María en cuerpo y alma a los cielos. Matilde (1996) se refiere a los Misterios como la expresión más común para las representaciones religiosas de carácter histórico-sacro en la zona levantina durante el siglo XV y XVI.

El territorio de la Corona de Aragón fue pionero en mostrar en contexto escénico la dramatización de la dormición, la subida al Cielo y la Coronación de María (Peirats y Gregori, 2024). Siendo las primeras representaciones aquellas que aparecen en el interior de los templos para la celebración de la Asunción.

Para Gómez (2005), este tipo de manifestaciones forman parte del teatro paralitúrgico con origen en el drama eclesiástico dentro de la liturgia cristiana. Se trata de un rito exclusivamente romano durante los siglos X, XI, XII, difundido gracias a las abadías y monasterios benedictinos y prolongado en siglos posteriores.

Castaño (2007) sobre la representación, recrea la muerte, la ascunción y la coronación de la *Mare de Déu*, siendo esta la única obra de estas características celebrada sin interrupciones importantes desde finales del siglo XV hasta nuestros días, a pesar de las prohibiciones oficiales emitidas por el Concilio de Trento (1545-1563) en referencia a la prohibición de escenificaciones en el interior de los templos. Es por tanto según Castaño, una de las principales celebraciones comunitarias de los ilicitanos y obra clave del teatro religioso europeo de tradición medieval.

Su origen se sitúa en torno a la segunda mitad del siglo XV. El Papa Urbano VIII, en 1632, concedió al pueblo de Elche mediante una bula el permiso para continuar con la representación, siendo la única obra en su género que sigue representando de forma ininterrumpida, superando la prohibición en el Concilio de Trento de representar obras teatrales en el interior de las iglesias. La representación acontece cada 14 y 15 de agosto en el interior de la Basílica de Santa María, en la ciudad de Elche (Alicante).

Fue en el s. XIII cuando se extendió la devoción mariana, y aunque no existe una relación directa entre los dramas asuncionistas de Elche y Valencia, sí encontramos cierto vínculo (Gómez, 2009). La reconquista de múltiples ciudades de levante hizo que estas quedaran bajo la advocación a la Virgen por deseo del rey Jaime I. La devoción tanto del rey como de Alfonso X el Sabio (yerno del rey) propició este clima de devoción.

El misterio se divide en dos actos y la parte musical es una mezcla de diferentes estilos, incluyendo motivos medievales del Barroco y del Renacimiento. La parte más antigua pertenece al repertorio medieval gregoriano y trovadoresco.

La festividad fue declarada, en 2001, como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO. La convención de la UNESCO (2003) para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, tiene como principal objetivo la conservación dada la fragilidad de ésta y otras manifestaciones. Pretende

también asegurar la viabilidad y optimizar el potencial para el desarrollo sostenible. En este listado de manifestaciones tenemos la denominación del *Misteri d'Elx* (2008), aunque proclamado originariamente en 2001. Junto a la representación celebrada en Elche también figuran la fiesta de la *Mare de Déu de la Salut* de Algemés (2011) y resalta el toque manual de campanas (2022).

Para Matilde (1996), el drama ilicitano puede llamarse Fiesta y Misterio. Fiesta aparece en todos los documentos relacionados con el drama y el que utilizan en Elche. Misterio es el subgénero al que desde el punto de vista teatral pertenece la fiesta. Es aceptado como drama litúrgico por su temática, por su escenografía y por sus orígenes medievales, pero hay autores que niegan los apelativos de drama litúrgico, al igual que el de ópera, farsa o auto sacramental, como mantiene Matilde. De cualquier forma, no se puede desvincular de la tradición de mostrar a través del drama y la representación teatral una obra relacionada con la liturgia en los servicios religiosos.

Sobre el argumento Castaño (2008) insiste en el paralelismo entre las narraciones de la muerte y ascensión de la Virgen con las narraciones de la muerte y la resurrección de Cristo. A partir del siglo IV los textos y relatos se recopilaron en los Evangelios Apócrifos, donde se recogen pasajes de la vida y muerte de Jesucristo y de su madre.

Sobre el texto literario, de autor anónimo como cita Castaño, era habitual en las obras medievales que estuviera escrito en valenciano, con un salmo y algunos versos latinos copiados estos de la propia liturgia. En el caso que nos ocupa es un texto relativamente breve si lo comparamos con los textos de otros misterios. Esta brevedad del texto, continúa Castaño, es debido a la importancia menor que recibe el texto en comparación a la música y la escena. Observamos una espectacular tramoya aérea y abundante ornamentación musical que condicionan la reducción de versos para no alargar en exceso la obra.

También en referencia al origen del *Misteri d'Elx*, Peirats y Gregori (2024) se refieren al valenciano antiguo como la lengua en que está escrito, con la presencia de frases en latín. Aunque el texto es breve, necesita la puesta en escena y el acompañamiento musical para darle la importancia que realmente tiene. El texto consta de 259 versos en estrofas octosílabas, compuestos en acumulación de versos pareados con argumento novelado en forma rimada. No obstante, se trata de una obra musical y aunque el origen es medieval, existen muchas aportaciones renacentistas y barrocas, afectando sobre todo a las canciones que aparecen en la obra tal y como la conocemos hoy en día.

La parte artística más importante de la *Festa* es la musical. La obra es totalmente cantada siguiendo así la tradición medieval, y cuenta con melodías de diferentes épocas. En base a esa tradición medieval, los cantos se interpretan *a capella*, con la excepción del Araceli que utiliza guitarras y arpa. Aproximadamente el 43 por ciento se interpreta con música monódica y el 57 por ciento con polifónica (Vives, 2006). Vives también hace referencia a la técnica *contrafactum* (técnica utilizada para adaptar melodías conocidas a nuevos textos religiosos), la cual facilitaba la aceptación de los oyentes y evitaba tener que confeccionar y aprender nuevos sonos de incierto éxito, así como tener que recurrir a la escritura musical, solo en manos de iniciados. En este sentido encontramos tonadas trovadorescas, gregorianas y populares desprovistas de su texto original.

La unidad musical de la obra es extraordinaria como muestran gran variedad de investigaciones efectuadas sobre el tema. Gómez (2017) hace referencia a la transcripción de letra y música realizada por Javier Fuentes en 1887 donde se incluyen fragmentos de la música, adquiriendo a partir de ese momento la suficiente estabilidad para que las representaciones se realizaran sin interrupción hasta el día de hoy. Más hacia atrás encontramos la copia más antigua de todas, que data del 1709. Estas particellas fueron adaptándose para facilitar el aprendizaje a los intérpretes. Finaliza Gómez haciendo referencia a los maestros de capilla Alfredo Javaloyes y Salvador Román, quienes ya en el siglo XIX y primera mitad del XX

recogen las anteriores versiones del *Misteri* más ornamentadas, siendo estas muy similares a las interpretadas actualmente.

La combinación entre cantos monódicos y polifónicos aporta riqueza a la representación (Castaño, 2018). En la primera parte, la más antigua, hay una mayor presencia de cantos monódicos con influencia claramente del canto gregoriano, destacando la melodía *Vexila Regis* (himno del siglo VI en honor a la Vera Cruz de Jesucristo), aunque en otros casos la abundancia de ornamentación melismática del canto impide la identificación del verso original. De cualquier forma, la técnica de adaptar textos literarios originales a melodías existentes era muy común en las representaciones teatrales, ya que permite a los espectadores identificar la escena al reconocer las melodías de otras ceremonias. En los ejemplos polifónicos existen partes que coinciden total o parcialmente con algunos villancicos y otras canciones de recopilaciones como el Cancionero Musical de Palacio.

A lo largo de los siglos la letra del *Misteri d'Elx* apenas ha variado. Está dividido en dos jornadas, la primera comienza con el recorrido de la Virgen por el Vía Crucis hasta el lecho de su muerte, dónde recibe en primera instancia la visita del Ángel que desciende del cielo seguido de San Pedro, San Juan y el resto de los apóstoles. La segunda jornada, por la mañana, se representan los preparativos del entierro de la Virgen, los judíos tratan de profanar su cuerpo y se convierten al cristianismo por su intervención milagrosa. El final de la obra llega con la Asunción del cuerpo de la Virgen y ésta es transportada por el Araceli y su coronación por Dios todopoderoso (Gómez, 2017).

La representación consta de 26 piezas musicales, diez de ellas son interpretadas por un único personaje y se representa al más puro estilo medieval, *a capella*. Además del órgano, encontramos la guitarra y el arpa como únicos instrumentos musicales que acompañan la *Festa* (Peirats y Gregori, 2024). En este sentido Faubel (2005) menciona a Óscar Esplá como restaurador musical con la introducción de algunos preludios del órgano.

En referencia a la representación en el interior del templo y en la que participan como protagonistas los vecinos de Elche, la implicación y conservación del misterio como legado cultural y religioso lo convierten en un signo de identidad del pueblo (Peirats y Gregori, 2024). Aunque insisten en que el *Misteri d'Elx* no debemos de tratarlo como una fiesta meramente local, ya que se remonta a una tradición que se convierte en canon literario transmitido durante siglos, y a este se le añade el valor de la representación en el interior del templo cristiano. La literatura existente en el misterio se enraíza en la sociedad, siendo esta un vehículo de transmisión del Patrimonio Cultural para la humanidad.

Quirante (1981) hace especial mención en la relación existente entre teatro religioso y pueblo. Los asistentes a la representación se convierten en fieles-espectadores, mientras que los actores representan los personajes de las Sagradas Escrituras. Conjuntamente todos forman parte del ritual.

Encontramos dos momentos importantes de la celebración de Elche, *la prova de l'Àngel* y el momento en que los niños se suben a los diferentes aparatos aéreos, en concreto la *magrana* en la que descienden (Sánchez, 2002). Estos dos momentos de la *Festa* los podemos vivir de similar forma en la *prova de veu* celebrada en el caso de Alaquàs a imagen y semejanza de la de Elche, en la que se selecciona al niño que posteriormente cantará en la *carxofa*.

Estas dos jornadas conmemoran el Tránsito y Asunción de la Virgen María a los cielos, en la *Víspera* (14 de agosto) y *Día* (15 de agosto). Se conserva en libretas, cartones y consuetas donde se hayan las instrucciones detalladas sobre los cantos, diálogos y movimientos de los actores, asegurando la fidelidad de la tradición. Siendo una de las partes que más contribuye a la excepcionalidad del drama sacro-lírico ilicitano, su música, perpetuada en las libretas y cartones de los siglos XVIII y XIX, y dos consuetas posteriores elaboradas en 1709 y 1722 (Vives, 2006).

Sobre el paralelismo entre la *Carxofa* y el *Misteri d'Elx*, García (2006) afirma que no solamente se encuentran en detalles como que en la forma son prácticamente iguales, si no sobre todo en el fondo, en la concepción y finalidad de la fiesta, que es donde mayor similitud encontramos. Ambos coinciden en el concepto de la representación de un misterio, en cuya celebración hay una aparición celestial. Gómez (2015) se refiere también a las similitudes entre el *Misteri d'Elx* y el *Cant de la Sibil.la*, siendo ambas manifestaciones de origen medieval, patrimonio inmaterial, representaciones teatrales y musicales con contenido religioso y ambas se celebran anualmente.

En esta línea y sobre la relación entre el *Cant de la Carxofa* y el *Misteri d'Elx*, en ambos casos es una representación basada en un aparato escénico aéreo, guardando similitud igualmente con otras manifestaciones de teatro medieval religioso, como el *Cant de la Sibil.la* y el Misterio Asuncionista de la Catedral de Valencia (Roca, 2022). También Dols (1988) afirma que el artefacto utilizado es similar a la *Magrana* utilizada en Elche, y Valero (2000) señala como herederos del artefacto utilizado en Elche la propia *carxofa* o la *taronja* de Morella. Ferrer Lluca (2015) encuentra como punto de unión entre el *Cant de la Sibil.la*, el *Misteri d'Elx* y la *Carxofa* el uso de artefactos escénicos.

Castaño (1984) hace referencia al nombre de nube al que se refería al artefacto que bajaba durante la representación del *Misteri d'Elx*, influyendo éste en el resto de los artefactos de tramoya similares, que ocupan todos ellos un espacio escénico elevado, y que junto con el ángel son denominador común de todas estas representaciones teatrales en la que la música juega un papel de gran importancia.

2.2.- *El cant de la Carxofa*

Se trata de una manifestación artística, musical, devota, tradicional y característica de la comarca *de l'Horta Sud* y la ciudad de Valencia. Aunque se han encontrado representaciones en otros lugares, estos han sido testimoniales o puntuales, sin llegar a consolidarlos como parte importante de su patrimonio. Si contamos con datos evidentes del barrio del Carmen de València, el Canyamelar, Castellar y Sueca, y en las poblaciones de Quart de Poblet, Manises, Mislata, Torrent, Catarroja y Picassent, siendo los municipios de Silla, Aldaia y Alaquàs donde se ha representado durante más tiempo y ha contado con más tradición, y, por tanto, es posible documentar con mayor antigüedad.

Su nombre se debe a la forma del artefacto en el cual un niño o niña vestido de ángel canta a la Virgen y al Cristo, el día de la festividad, justo al final de las procesiones. El *Cant de la Carxofa*, también es conocido como motete o villancico, o *Glòria a tu*, por ser éste el inicio del texto de la composición.

Los orígenes no son demasiado precisos hoy en día, en 1854, Rigoberto Cortina Gallego (1843-1920), siendo un niño de unos 11 años compuso la música y muy probablemente también la letra (Ferrer, 2015). Esta información nos la documenta el arquitecto Josep María Manuel Cortina Pérez, refiriéndose al niño Rigoberto Cortina “dotado de gran inteligencia y de inspiración musical, compuso el motete así apelado”. Ésta es la versión aceptada por los investigadores tradicionales, por tanto, podemos partir de este dato como el origen del *Cant de la Carxofa* tal cual ha llegado a nuestros días. Pero no cabe duda de que los fundamentos de esta tradición musical son bastante anteriores al siglo XIX.

Sobre la popular *Carxofa*, se trata de una representación parateatral donde un niño o niña vestido de ángel aparece dentro de un artefacto con forma de alcachofa con las hojas hacia abajo (Ariño, 1993). Aunque la definición más antigua la podemos

encontrar en el diccionario de Joaquim Martí i Gadea, el cual se refiere a esta como (Olivares, 2024):

La carjófa de Aldaya, Silla y altres pobles. Flor artificial en forma de alcachofa que en estos y otros pueblos de la provincia de Valencia suspenden a la puerta del templo, en las fiestas de sus santos patronos; cuando la procesión va a entrar en la iglesia, parándose el concurso con la imagen, se abre la flor y sale de dentro un niño vestido de ángel que, al compás de la orquesta, canta un motete (Martí, 1891, p. 571).

El origen de la fiesta se remonta a los dramas litúrgicos medievales, además de una conexión con la fiesta del Corpus de Valencia. Esta versión es validada, tal cual muestran diferentes fuentes documentadas:

Tanto el cántico como el artefacto formarían parte de una costumbre muy antigua según la cual un niño o niña del pueblo, subidos a un tablado y con traje de ángel, recitaba versos alusivos a la majestad De Dios en el momento en que la imagen del Cristo estaba a punto de entrar en el templo (Ariño, 1992, p. 113).

Esta tradición es el resultado de una evolución lenta a partir de este acto tan típico de muchas fiestas populares, consistente en el recitado de versos alegóricos durante la procesión. Formando parte junto con autos sacramentales, misterios, danzas y escenificaciones de la liturgia (Ariño, 1992).

Pese a los estudios que se han realizado en los últimos años, el origen hoy en día no está claro como antes comentábamos. Aunque sí tenemos claro que todos ellos nos remontan a las representaciones teatrales medievales. Estas representaciones teatrales medievales contienen tanto elementos dramáticos como musicales, surgiendo todas ellas a partir del culto religioso, y focalizadas en fortalecer el camino hacia el cristianismo. Nos referimos, concretamente a los dramas y misterios medievales asuncionistas, los cuales escenificaban la dormición y coronación de la Virgen.

Roca (2016) se refiere a los orígenes del canto, motete o villancico como bastante imprecisos, y hace referencia al dato del profesor Antoni Ariño, en el que Vicent Lluesa señala que tanto el cántico como el artefacto formarían parte de una costumbre mucho más antigua en la que un niño o niña del pueblo, dentro de un cadaval y vestido de ángel, recitaba versos alusivos a la majestad de Dios en el momento en que la imagen del Cristo estaba a punto de entrar en el templo.

Sobre la aportación del profesor Ariño no sería extraño, por tanto, que la representación tan típica de muchas fiestas populares consistiera en recitar versos alegóricos durante la procesión (Roca, 2016). La liturgia era un auténtico drama en el que se insertaban autos sacramentales, misterios, danzas, escenificaciones y un largo etcétera. Finaliza refiriéndose a que, una vez puesto un elemento, su propia dinámica le inducía a crecer y a complejizarse.

Ariño (1992), en su estudio *I'Horta en festes*, designa a la *carxofa* no solamente al canto al que denominamos hoy en día, sino que formaba parte de una tradición mucho más compleja, incluyendo en éstas diferentes costumbres como la danza previa, así como la propia procesión que precede el acto en sí.

Las festividades religiosas, además de tener una función de expresión de la religiosidad popular, son un elemento importante como marcador identitario del colectivo. Estas formas de expresión religiosa constituyen un auténtico vehículo de conocimiento de las tradiciones transmitidas de generación en generación (Labaca, 2016). En estas manifestaciones participan todas las capas sociales, teniendo incluso la capacidad de estructuración social. Esta expresión de religiosidad popular, cobra mayor importancia todavía unida a los valores culturales y sociales que aportan al identitario colectivo y su relación con las artes, los oficios artesanos, así como las obras muebles, inmuebles y los elementos asociados con gran valor artístico y monumental. Destacando también, la música y la gastronomía, unidas todas ellas en festividades religiosas, culturales y sociales.

El *Cant de la Carxofa* es una representación del siglo XIX, en el que otro elemento característico a destacar es el uso de un aparato mecánico en forma de alcachofa, encontrando aquí una relación más que evidente con otras manifestaciones del teatro medieval asuncionista, como el *Misteri d'Elx* o el *Cant de la Sibila*. Ferrer (2015) encuentra por tanto una conexión con el *Cant de la Carxofa*, salvando las distancias y sin atender a las características propias de cada representación, hallamos como punto de unión el uso de artefactos escénicos, cuya denominación varía, y que van desde la granada y la Araceli de Elche, pasando por la naranja de Morella, hasta la *Carxofa* de los municipios de *l'Horta*. Por ello y dada la antigüedad, es lógico pensar que la granada del *Misteri d'Elx* debió de influir en la configuración de otros aparatos de tramoya parecidos y posteriores que tienen una idéntica función, ocupando todos ellos un espacio en el aire, y junto con el ángel, constituyen el nexo o denominador común de todas estas representaciones devotas y festivas.

Se tiene conocimiento del uso de estos artefactos mecánicos en celebraciones festivas y religiosas durante los siglos XVII, XVIII y la primera mitad del siglo XIX. En Sueca concretamente, es donde el estudioso Andrés de Sales Ferri Chulio, ubica al inventor del aparato de la *Carxofa*, al vecino de Sueca Andrés Serra Zamorano, alias Morandanga, enviando una copia a la *Carxofa* de Silla en 1857. Cortés (1993), cronista de Sueca, lo corrobora diciendo que la *Carxofa* que inventó Andreu de Morondanga y que nos copiaron los de Silla.

Encontramos también en otro suecano, el dramaturgo Josep Bernat i Baldoví, una comedia en la que hace referencia al *Cant de la Carxofa*. En la obra titulada *Un ensayo fet en regla o qui no té la vespra, no té la festa*, vemos una alusión, señalando el 7 de septiembre de 1845 el año en que una compañía de aficionados representaba la obra. En esta, además de nombrar al creador del aparato mecánico, se explican los dos elementos más característicos de la representación, el artefacto y el *angelet*. En la escena de la comedia aparecen personajes de Sueca en la puerta de casa

esperando ver pasar la procesión, comentando mientras esperan, las excelencias y los orígenes inciertos del *Cant de la Carxofa* que tenía que celebrarse en breve.

Otro referente literario, lo encontramos en una obra de 1908, del escritor Josep María Juan García, se trata de una novela breve titulada *La festa de les fadrines*. En esta el autor hace una descripción, en una población ficticia, del ambiente festivo donde la *Carxofa* tenía una presencia importante.

Poc faltava per a que ixquera la processó. La plaça d'Albatana estava que no cabia una ànima. La gent passejava amunt i avall, esperant que les campanes donaren la señal d'eixida. El quadro resultava molt animat. A la porta de la iglesia estaven els gegants, el donsainer i el tabaler, les músiques, les banderoles, la creu parroquial, infinitat d'hòmens i xiquets en ciris i els empleats municipals.

Per la plaça voltejaven, garrides i hermoses, les albatanes, acollint apassionats requiebros dels fadrins. Estos, portant camisa plnxà i sombrero d'amples ales, s'obrien pas per entre la multitud, entrenant-se i pegant espentes. De quan en quan li ficaven en lo nas a un tranquil foraster el ram d'alfàbega que portaven en les mans...

En la fatxà de la iglesia penjava la tradicional Carxofa" (Juan, 1908, p. 15).

Llorente (1889), haciendo referencia a la festividad celebrada en Silla cada 6 de agosto, describe como en la plaza de la Iglesia, pendiente de un poste, había un aparato en forma de granada o alcachofa. Cuando termina la procesión, y la imagen va a entrar en el templo, se abre el globo, y aparece dentro un niño vestido de ángel, con un papel de música en las manos y cantando un villancico ante la muchedumbre que había en la plaza.

Roca (2020), se refiere al artículo encontrado en el periódico El Guadalete, de Jerez de la Frontera, sobre la celebración de la *Carxofa* en Castellar (pedanía de Valencia). En este, Carolina de Soto y Corro publica el 28 de agosto de 1896 el siguiente texto:

Especie de farola colosal cubierta con una funda de percalina verde, que pendía, suspendida con grandes precauciones y a bastante altura, a un lado de la puerta principal, por la parte exterior del templo, finalizada la procesión “todas las miradas fijas en un solo punto, vimos como por arte mágica y misteriosa abrirse cual capullo pendiente de invisible rama la tan celebrada y para mi enigmática alcachofa, quedando está abierta en forma de pasionaria que en vez de pistilos mostraba en el centro un ángel de verdad, un precioso niño de carne y hueso, rubio como el oro y con alas de blanca gasa”, que “entonó un himno tiernísimo con voz tan dulce y armoniosa que parecía realmente un ángel enviado del cielo” (Roca 2020c: pp.115-117).

Haciendo referencia también a la actitud del pueblo continúa:

“en medio de un silencio profundo, poseídos todos de fe pura y sincera, palpitantes los corazones y llorosos los ojos de emoción indefinible, escuchose la repetición del angélico canto, y terminado el himno cerró sus pencas la alcachofa, desapareciendo como por encanto la celeste visión que por breves instantes tuvo suspenso el ánimo, y fija la atención general” (Llop i Pujades, 2021, pp.110-120).

Una referencia más próxima la encontramos en una publicación del diario Las Provincias, del 28 de noviembre del 1898. Después de una visita de miembros del Centro Excursionista de *Lo Rat Penat* que realizan a Silla, comentan:

Tiene Silla una especialidad en su popularísima fiesta del Santísimo Cristo que se celebra el día de agosto. Esa especialidad es la Carchofa. No hay necesidad de que la describamos, porque apenas habrá en Valencia quien no la conozca. Los excursionistas se enteraron de todos los pormenores de este curioso aparato, y copiaron el villancico que canta el ángel al aparecer ante el público saliendo de la Carchofa. Esta fiesta se celebra también en los pueblos de Aldaya y Alacuás” (Roca, 2011, p. 435).

2.2.1- La *Carxofa* en *l'Horta Sud* y otros municipios

Las fiestas patronales y, en general, las fiestas religiosas son un elemento fundamental en las tradiciones locales, la cultura y la religiosidad popular de la comarca de *l'Horta Sud*. Ariño (1992) se refería a las fiestas como una importante acción social, del mundo de las prácticas simbólicas. Así mismo, Sanchis (2021) en referencia a las fiestas valencianas las definía como un cosmos rico, prolífico y complejo, donde diferentes estratos generacionales, a través de antiguos ritos y las novedades implantadas con el paso del tiempo, celebrábamos diferentes realidades culturales, económicas, religiosas y sociales, entremezclando en todas ellas las identidades propias y colectivas.

Olivares (2024) en su reciente publicación se refiere a las celebraciones de *l'Horta* como una serie de expresiones vinculadas a la creación y transformación de manifestaciones que dan sentido a la vida humana. La población tiene la oportunidad a través de una serie de representaciones de expresarse de una forma singular a través de los ritos y celebraciones, mostrando finalmente distinciones y marcando la personalidad de cada una de las poblaciones.

Por eso cada manifestación con las diferencias propias de cada localidad, hace de esta comarca próxima a la ciudad de Valencia un espacio rico en celebraciones que ayudan a crear un sentido de identidad, así como de autoafirmación tanto individual como colectiva.

Sobre la bella representación del *Cant de la Carxofa*, ésta nos ha dejado una de las manifestaciones de nuestra devoción popular más carismática, otorgando identidad a los pueblos donde se representa (Roca, 2016). Hasta el momento tenemos constancia de la representación actual de la *Carxofa* en ocho municipios de la comarca *Horta Sud*: Silla, Alaquàs, Aldaia, Catarroja, Picassent, Quart de Poblet y Manises. Además de tres barrios de Valencia, el Canyameler, El Carmen y Castellar-l'Oliveral.

Pero esta representación era bastante más común en muchos otros municipios. A través de la información encontrada en los alquileres de los trajes para los ángeles, así como en otras fuentes, hace referencia a un listado mucho mayor de municipios en los que hay constancia de la representación. Paterna, Catarroja, Godella, Castellar, Benifaraig, Campanar, Massanassa, Beniparrell, Alcàsser, Rocafort, Alborai, Almàssera, Rafelbunyol, Mislata, Torrent, Picanya, Alfafar, Foios, Albuixec, Moncada, Burjassot y Meliana son otros municipios en los que se ha celebrado el *Cant de la Carxofa*. En la ciudad de Valencia, al menos en los barrios del Grau, Marxalenes, Soguers, Forn d'Alcedo, Massarrojos, Benimàmet, Benimaclet, Ruzafa, también hay constancia de representaciones (Olivares, 2023).

También Olivares (2023) señala otros municipios fuera de la comarca de *l'Horta Sud*. Aparte de Sueca, Alginet, Alzira, Carcaixent, Oliva, Buñol, Vila-real, Carcaixent y Alcudia existen referencias de que en algún momento de la historia se ha representado el tradicional canto. Otra localidad donde encontramos la celebración es en Cheste, concretamente en 1980. Tras la procesión del 13 de abril los vecinos tuvieron como novedad la interpretación de la *Carxofa* de Silla (Roca, 2025). Finalmente, en el repaso de lugares, encontramos referencias fuera de la Comunidad Valenciana, como es el caso de Murcia y Caudete.

El motete atribuido a Rigoberto Cortina se cantaba en muchos municipios de *l'Horta Sud*, aunque solamente perduró en Alaquàs, Aldaia y Silla, así como en el emblemático barrio del Carmen de la ciudad de Valencia. Sena (2022) recuerda como en los últimos años se ha recuperado en municipios como Catarroja, Quart de Poblet, Picassent y el barrio de Castellar-Oliveral.

Alaquàs, Aldaia, Silla, Picassent y Castellar-Oliveral cuentan con publicaciones sobre el popular canto, y otras representaciones como Ruzafa, Benimàmet, Manises también han estado presentes en diferentes artículos del investigador Rafa Roca.

La forma de celebrar el *Cant de la Carxofa* es diferente en cada uno de los municipios, no solamente por los días y en honor a quien se representan, también existen diferencias significativas en cuanto al texto e incluso a la música. Mientras que en Silla, Alaquàs, Aldaia, Castellar-Oliveral, el Barrio del Carmen, Picassent, Catarroja y otros municipios el acompañamiento es orquestal, en otros municipios acompañan grupos de viento (banda) u órgano. En referencia a esto el diario Las Provincias (4 de mayo de 1986), muestra como en Silla, Alaquàs y Aldaia, el acompañamiento musical lo realiza una nutrida orquesta y las bandas de música. En Manises siempre ha sido el órgano el que ha armonizado el acto, y teniendo en cuenta la admiración popular que siempre se ha sentido por este instrumento musical, con arraigo en la localidad desde siglos pasados. En esta misma publicación se hace también referencia a cómo el 8 de abril de 1864, se acordó celebrar las XL horas en los días de Pentecostés, momento en que se interpreta el *Cant de la Carxofa*. Roca (2023) señala también como característica a destacar que en Manises se representa sin artefacto, en castellano y con acompañamiento musical de un órgano.

Sobre los barrios de Ruzafa y Benimàmet, el mismo Roca (2024), hace referencia no solamente a la anexión de los citados barrios a la ciudad de València, siendo estos núcleos independientes hasta 1877. Se refiere cómo dos barrios mantenían la tradición, al menos en 1911 en honor a la *Mare de Déu dels Dolors* en el caso de Benimàmet, y en 1914 en honor a la imagen de la Santísima Virgen de Monteolivete en el caso de Ruzafa.

En el año 2011 se constituyó en Castellar-l'Oliveral la *Associació Amics de la Carxofa*, con la intención de recuperar la tradición de la representación del motete Gloria a Dios en las alturas. El 18 de septiembre de 2011, dentro de los actos de las fiestas patronales de Castellar en honor a la Virgen del Rosario, al finalizar la procesión y ante la imagen del Santísimo Cristo, se recupera finalmente esta tradición, conservándose hasta la actualidad (Furió, 2021).

García (2006) menciona otros municipios como Siete Aguas, Millares, Algemesí donde encontramos testimonios de representaciones, así como las celebraciones de la *Carxofa* en torno a la Semana Santa en Torrent y en el barrio del Canyamelar de Valencia.

La denominación de la *Carxofa de Silla* se debe a que la interpretación por primera vez del motete o villancico se realizó en la población de Silla en el año 1854 (Olivares, 2024). En referencia a la población de Silla, Valero (2000) señala cómo cada seis de agosto se celebra la representación en honor al Santísimo Cristo. Menciona como la *Carxofa* y la *dansa del porrots* son las actividades que otorgan mayor personalidad a las fiestas mayores de la localidad. También hace referencia al lugar de la celebración, describiendo el entarimado junto a la puerta de la iglesia en el que están los músicos (coro y orquesta), preparados para acompañar al infante vestido de ángel celestial (con túnica blanca o azul y ornamentos dorados, y con una diadema en la cabeza en forma de corona), dentro del aparato en forma de alcachofa.

También cada seis de agosto se celebra en Aldaia, en este caso en honor al *Crist dels Necessitats*, el tradicional Gloria a Dios. En este municipio el canto tiene lugar delante de la iglesia parroquial de la *Mare de Déu de l'Anunciació*, al finalizar la procesión al Santísimo Cristo de los Necesitados, poco antes de la entrada en el tempo (López, 2022).

Roca (2024) se refiere a la celebración en el municipio de Alfafar, donde a través de una noticia periodística de 1956 en las festividades en honor a Santa Cecilia, el domingo 25 de noviembre de aquel año, se celebró una misa mayor cantada y entonándose en la puerta de la iglesia la *Carxofa* en honor a la patrona de los músicos. Otras fuentes también contrastadas demuestran cómo a principios del siglo XX ya se celebraba esta tradición, aunque hace referencia a su relación con la celebración del Corpus Christi. Así mismo se refiere a como al igual que en Catarroja, fue en la década de los años sesenta cuando se dejó de celebrar esta tradición.

El intercambio y la interacción entre los diferentes municipios y barrios de Valencia que celebran el *Cant de la Carxofa* es evidente. Intercambio de partituras, de ángeles, de músicos y de otros elementos han estado presente durante las representaciones. López (2022) describe como el 16 de julio del año 1980, el barrio del Carmen recupera el acto gracias al pueblo de Aldaia, que trasladó su representación al céntrico barrio de la capital. Tanto el aparato, como el ángel, el coro y la banda de música fueron en repetidas ocasiones, hasta que en 1989 la cofradía del Carme construyó su propio artefacto y se hizo cargo del acto.

En las representaciones actuales podemos observar el origen anterior de mitad del siglo XIX, la mentalidad barroca tan influyente está presente en casi todas las representaciones de la Edad Moderna. El gusto por el espectáculo, la apariencia grandiosa o el poder de lucimiento inmediato y superficial sigue siendo una de las características principales de todas las manifestaciones alrededor del *Cant de la Carxofa* (Olivares, 2024).

A través de la investigación de Olivares (2024) sobre las anotaciones de alquileres en negocios de ropas, podemos constatar más concretamente la antigüedad de algunas de las representaciones. En el caso de la comarca de *l'Horta* y en referencia a los alquileres para la representación, la noticia más antigua se refiere a la procesión del Santísimo Cristo de Silla en 1857, en la que los vecinos de Sueca regalan la maquinaria para la representación. En 1858 y 1865 hay constancia por primera vez de la procesión del Cristo de Aldaia. También aparecen las fechas de 1860 y 1899, en esta ocasión para el ángel de la *Carxofa* del Cristo de la Fe de Paterna. En 1877 sería el caso de la procesión de Sant Miquel de Catarroja, y para las fiestas de agosto de 1905 en honor a *Sant Roc*.

En 1880 aparecen referencias en Godella, en 1885 en Castellar, 1896 en Benifaraig, 1898 en el barrio de Campanar de la ciudad de Valencia, en 1890 en Massanassa, 1892 en Beniparrell, 1896 en Alcàsser, 1907 en Rocafort. En el siglo XX, existen referencias de 1904 en Almàsera, Moncada en 1905, Alboraiia en 1906, Mislata en

1908 y en Torrent en 1910. Continúa la investigación de Olivares señalando a Picanya en 1917, Alfafar en 1919, Foios en 1921, Albuixec en 1923, en el año 1941 en Picassent.

2.2.2.- La *Carxofa* en Alaquàs

El principal componente diferenciador de las diferentes *Carxofas* que nos encontramos repartidas fundamentalmente en la comarca de *l'Horta Sud*, es la letra. En todos los casos contamos con la misma música, un mismo mecanismo en forma de alcachofa, aunque este ha sido modificado continúan todos ellos representándola en un artefacto similar en forma y en ubicación aérea. Por el contrario, la letra nos aparece con modificaciones en cada lugar dónde se canta, como la traducción al valenciano y otras pequeñas variaciones según las características de cada población y la personalidad propia de aquellas instituciones y asociaciones que han mantenido viva la festividad.

Aunque la música, el mecanismo y la estructura son en todas las representaciones iguales, la letra presenta pequeñas variaciones dependiendo de los municipios en los que se canta (Roca, 2022).

Es muy probable que la lengua original de las versiones más antiguas sea en valenciano, y que por la castellanización sufrida a principio del siglo XIX pasaron a representarse en castellano. No fue hasta finales del siglo XX, sobre los años ochenta, cuando municipios como Silla, Aldaia y el propio Alaquàs recuperarán su origen y volverán a ser cantadas en valenciano.

En Alaquàs la adaptación a su lengua original del texto se llevó a cabo gracias a los grupos de festeros, los encargados de organizar las fiestas, que se les conoce como “clavaries”. Siendo los clavarios del *Crist de la Bona Mort* los responsables en 1982 y los de la *Mare de Déu de l'Olivar* en 1986 (Roca, 2016). Sobre esta situación nos

recordaba Quico García (clavario del Cristo de 1982) que el periodista Vicent Sanchis Llacer fue el encargado de realizar la traducción-adaptación de la letra.

Una característica particular de Alaquàs es que la representación se realiza por partida doble, no solamente se representa en honor al Cristo, como en la mayor parte de localidades, sino que también se canta a la *Mare de Déu de l'Olivar*. Es el único pueblo en el que podemos escuchar “Gloria a Ti Madre Piadosa” en honor a la *Mare de Déu de l'Olivar* (Dols, 1998). En Picasent también desde su recuperación, mantienen dos representaciones de la *Carxofa*.

Otro elemento diferenciador en esta línea es el conocimiento de un tercer *Cant de la Carxofa*, posterior al tradicional motete y de autoría diferente. Roca (2016), y en referencia a Alaquàs, señala que no solo dispone de dos versiones del canto, sino de tres, ya que el vecino de la localidad Francesc Campos Cosme (1881-1931), escribió una versión de la *Carxofa a la Mare de Déu de l'Olivar* en 1918, cuando era clavario de la patrona. Una versión desaparecida y que, tiempo atrás, pudimos localizar a través de Josep M. Soriano Besó, a quien se la facilitó una de las hijas del compositor, Pilar Campos Ferrer, durante una entrevista que mantuvieron en 1981 (Roca, 2020a).

Aunque de esta tercera versión solo se halló la partitura del infantilillo, o sea, la letra y la melodía, en 2019 José Salvador González y Enric Parreño se encargaron de digitalizar la partitura encontrada, y a partir de esta añadieron un acompañamiento orquestal tal y como nos muestran en su artículo Pons y Parreño (2024). Quizá en la versión original el acompañamiento fue creado para órgano, dado que el autor conocía bien el instrumento, aunque esto es solamente una hipótesis ya que no se ha encontrado ningún material en referencia al acompañamiento musical.

El proceso de recuperación de esta partitura se llevó a cabo para su estreno en el acto de homenaje a todas las personas que han cantado la *Carxofa*, celebrado en 2023. En este se procedió a la digitalización de la partitura del infantilillo, sin ninguna

modificación, respetando la música tal y como aparecía en el original. Mas tarde, y sin conseguir encontrar más material, se creó un acompañamiento totalmente original, aunque al igual que la *particella* de Campos, seguía el estilo de la *Carxofa* de Rigoberto Cortina. En referencia al texto, este se modificó al valenciano, siendo Rafa Roca el encargado junto con Enric Parreño, alineando así con las versiones tradicionales que venían representando (Pons y Parreño, 2024).

La singularidad antes mencionada nos lleva a tener durante las fiestas locales dos representaciones, además de una serie de actos previos, que más tarde haremos referencia. El día 8 de septiembre asistimos a la representación en la que el ángel canta en honor a Nuestra Señora del Olivar. Escrivá y García (1981) se refieren a ese momento en el que por la noche se realizaba la tradicional procesión por el itinerario de costumbre, finalizando este con la *carxofa*. Esta consistía siguen, en que un infante vestido de ángel y dentro de una gran alcachofa artificial, le cantaba acompañado de música a la *Mare de Déu de l'Olivar*. Por otra parte, el día 9 de septiembre en las celebraciones al Cristo de la Buena Muerte. También Escrivá y García citan en su estudio como al igual que el día anterior este día era dedicado al Cristo.

Estas representaciones se realizan siempre al finalizar la procesión y en el caso de la Virgen, justo en la puerta parroquial, mientras que el día del Cristo se realiza en una de las fachadas del *Castell-Palau*, edificio situado junto a la iglesia de la Asunción. Todas estas representaciones están acompañadas por la joven orquesta de la *Unió Musical d'Alaquàs* y por el cor *Cant de la Carxofa*, y la colaboración especial de toda la población, la cual participa entonando el estribillo, siendo este uno de los momentos más emotivos como nos muestran Pons y Parreño (2024) en su artículo. Tanto el día 8 como el 9 de septiembre, el momento más esperado de la procesión es el *Cant de la Carxofa*, Olivares (2024) traza toda una historia ligada a esta popular representación.

Escrivà y García (1981) describen la representación en la que la *Carxofa* se cuelga de una viga en cualquier balcón, y cuando llega la imagen que preside la procesión se alza mediante un sistema de polea y cuerdas que son manejadas con destreza. Es entonces cuando se abren las hojas de la *Carxofa* y aparece una niña o un niño vestido con una túnica blanca, representando a un ángel, entonces suena la música que acompaña el canto del ángel mientras el pueblo emocionado lo escucha. Una vez acaba el canto del tradicional motete, comienzan a cerrarse la *Carxofa*. Al finalizar, la imagen hace la entrada en el templo y se dispara una traca.

El cronista local y director de la publicación histórica *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Enric Juan Redal apunta que, es muy probable que, entre nosotros, las raíces del *Cant de la Carxofa* se puedan remontar hasta el siglo XVII. El canto referenciado del siglo XIX fue consecuencia del cambio de fecha de las fiestas patronales (antiguamente se celebraban en agosto y que, desde un momento determinado, se trasladaron a septiembre, alrededor de la festividad de Nuestra Señora del Olivar), debió actualizarse y modernizarse según la nueva composición musical de Rigoberto Cortina. No es posible documentar esta evolución histórica, dado que la *Carxofa* en Alaquàs no ha generado mucha documentación. Importante en este punto es la dedicación y puesta en conocimiento de la población los números artículos y escritos del investigador local Rafa Roca Ricart, realizados en los últimos 15 años.

Las partituras más antiguas que disponemos datan de los años 30 del siglo XX, y se conservan en los archivos de la *Unió Musical d'Alaquàs*, y el resto de las referencias están presentes en la mayoría de las ocasiones en las noticias que se nombra a las fiestas de la localidad (Roca, 2016). Dols (1988) realizó el primer estudio en el que mostró parte de estas partituras.

Las primeras fuentes documentadas que nos hablan de las fiestas de Alaquàs aparecen en la Crónica del Asilo del Corazón de María, que recoge información en lo referente al traslado, en septiembre de 1878, del asilo de las monjas oblatas desde

unas dependencias anteriores hasta el antiguo convento de los padres mínimos (abandonado desde 1835), el edificio anexo a la parroquia de Nuestra Señora del Olivar, donde la comunidad permaneció hasta no hace demasiados años. Este documento lo dio a conocer Soriano (1981), en su trabajo publicado en 1981 en el primer volumen de *Quaderns d'Investigació*. Recoge información relativa a la vida de las hermanas oblatas en Alaquàs, desde 1877 hasta 1904, encontrado en esta una referencia a la celebración del *Cant de la Carxofa* del 8 de septiembre de 1878; coincidiendo con el traslado de la comunidad a las nuevas dependencias y siendo la festividad de la patrona, Nuestra Señora del Olivar.

Aunque Roca (2016) constata que la *Carxofa* en Alaquàs ha generado poca documentación, y en el marco de las noticias referentes a las fiestas de la localidad es en el que nos podemos aproximar a referencias sobre la celebración de esta tradición.

La hermana superiora, Rosario de los Dolores, según el relato que hizo posteriormente Pilar de S. Antonio, lo describe así:

No fue menester solemnizar la instalación dicha con función expresa al intento, pues que en ese día el entusiasta pueblo de Alacuás tiene en la iglesia del convento función solemnísimas con orquesta, sermón de un buen orador, procesión solemne, preciosos fuegos artificiales, gran iluminación y otras devotas demostraciones de ferviente amor a su amadísima Patrona la Virgen del Olivar, siendo quizás la más tierna la aparición de un ángel, o niño, que oculto en una especie de palmera, ábrase esta al paso de la santa imagen de María en la procesión y este, acompañado de la banda de música que se adapta a la voz linda del niño con tonos de encantadora dulzura, canta él mismo una larga plegaria, tan tierna, tan arrebatadora, que todas las fibras del corazón conmueve y llénense de dulces lágrimas los ojos, el alma queda absorta en amores divinos a la más amorosa de las Madres. Es sorprendente y conmovedor el sepulcral silencio observado por la ingente muchedumbre mientras el niño canta, como también las ovaciones de delirante entusiasmo en que la multitud

prorrumpe, saludando a su divina Patrona, al terminar la larga y deliciosa plegaria. Puedo afirmar que no se puede presenciar acto más tierno y hermoso que este Soriano, 1981, p.84).

A partir de estas referencias podemos plantear, aunque no de forma precisa, que a partir del año 1878 ya se celebraba el *Cant de la Carxofa* en la localidad de Alaquàs. Dols (1988) en su estudio opina que esta tradición existiría antes del siglo XVIII, y será reimplantada en el siglo XIX.

Documentos posteriores a 1878 corroboran ya, que no hay duda de que a finales del siglo XIX se representaba en Alaquàs el *Cant de la Carxofa*. En esa línea, el 27 de noviembre de 1898, en el diario *Las Provincias* encontramos un artículo, que realizaron una quincena de artistas e intelectuales del Centro Excursionista de *Lo Rat Penat* una visita a Silla, y que anteriormente hemos reproducido. En este nombran Aldaia y Alaquàs como otros municipios en los que también se celebraba dicha fiesta.

En referencia a la *Carxofa* de Francesc Campos Cosme que anteriormente mencionábamos, Esteve (1992) publicó en la revista de investigación *Quaderns d'Investigació*, un artículo con datos que nos muestran nuevas referencias, en este explica como Francisco Campos Cosme (1881-1930), vecino de Alaquàs, y además de músico, esquilador y representante de máquinas de coser, no solo fue un hombre emprendedor en la faceta industrial, también cultivó la música. Esta fue muy posiblemente su principal vocación. Siendo también en su faceta de músico, compositor; y entre sus obras aparece una versión propia de un villancico dedicado a Nuestra Señora del Olivar, conocido de ordinario con el nombre de *Carxofa*. Estas partituras se han perdido totalmente o están en paradero desconocido. Solamente apareció una partitura, como nos apuntaba Soriano (1981) en el artículo mencionado anteriormente. En este el mismo Soriano se plantea algunas preguntas sin resolver como si saben los vecinos de la población que se conservan otros motetes de la

Carxofa cuyo autor era el maestro Campos, de Alaquàs, o si llegaron a cantarse alguna vez.

Solamente tenemos constancia de su interpretación en 2023; concretamente en el acto homenaje al *Cant de la Carxofa*, el cual se celebró en Alaquàs el 5 de febrero. En este acto pudimos escuchar la obra de Campos, aunque no en su versión original, ya que como anteriormente mencionamos, solamente tenemos la partitura original del infantilillo, es decir letra y melodía; por tanto el acompañamiento orquestal fue creado para esta ocasión y aunque mantiene las características de la época y mantiene una cierta referencia musical al *Cant de la Carxofa* de Rigoberto Cortina, este no deja de ser totalmente original, ya que no hemos podido encontrar ninguna otra referencia a la partitura del acompañamiento instrumental (Pons y Parreño, 2024).

También en la publicación local *Quaderns d'Investigació*, Esteve (1992) nos muestra en su artículo datos sobre Francisco Campos. Campos fue organista de la parroquia hasta 1930, y orientó y ayudó en su carrera musical a un joven con buenas aptitudes para la música, se trata de Francisco Guillem. Francisco le sustituyó como organista de la parroquia y cantó la *Carxofa* Nuestra Señora del Olivar en 1928, un niño que, despuntaba como pianista talentoso, que lamentablemente falleció en el frente durante la guerra como tantos otros jóvenes de aquella generación.

Dols (1988), en el primer artículo sobre la *Carxofa* de Alaquàs, publicado en la revista de investigación local *Quaderns d'Investigació*, muestra como José Medina Ferrer (1910-1985) realizó una nueva instrumentación (del *Cant de la Carxofa*), haciendo un arreglo de las partituras de cuerda a instrumentos de viento (clarinetes, tubas, trombones, trompetas, bombardinos, requintos, etc.) y que es la que se interpretaba hasta el 1995. Estas partituras datan de septiembre de 1954, en un caso, y marzo de 1965 en el otro.

Continúa Dols sobre la adaptación e instrumentación, el maestro Medina parece ser que contó con la colaboración de otro músico, Francisco Ferrer Sanz, Paco el Careto, puesto que muchas partituras llevan su nombre en el encabezamiento, lo que parece decir que quizá sea Ferrer Sanz quien ejerciera de copista del maestro Medina. Francisco Ferrer Sanz (1911-1980) fue uno de los fundadores de la Unión Musical de Alaquàs, y tal como comentan sus familiares fue el encargado de hacer la adaptación del *Cant de la Carxofa* para los coros y los instrumentos de viento.

En referencia a la letra, esta es la misma que en otras localidades donde se mantiene la tradición, como por ejemplo Silla y Aldaia. Aunque existen pequeñas variaciones entre estas. Sobre la lengua, Roca (2016), mantiene que la original estaba escrita en castellano, aunque desde hace años en Alaquàs se interpreta en valenciano. Concretamente en 1981 los clavaros del Cristo de la Buena Muerte deciden cambiar y más tarde en 1985 se cambia también la letra original de la dedicada a la *Mare de Déu de l'Olivar*. La traducción como señala Roca estuvo a cargo de Vicent Sanchis Llàcer.

Sobre el artefacto se refiere Bessó (1995), este fue alquilado a la Casa Insa de València durante muchos años, y puesto que se utilizaba durante dos días consecutivos, el 8 y el 9 de septiembre, el coste del alquiler lo cubrían entre las dos clavarías repartiendo el porte de ida y la mitad del coste una de ellas y el resto del coste, más el porte de vuelta la otra clavaría organizadora de las fiestas.

Roca (2016) señala que, clavaros de la *Mare de Déu de l'Olivar* crean un artefacto en forma de *carxofa* para utilizar los dos días de la fiesta, y con posterioridad en 1995 son los clavaros del Cristo en este caso, los que se encargan de construir un nuevo artefacto. Para esta ocasión encargan a Manuel Martí la creación del nuevo artefacto, el cual se basa en el artefacto utilizado en el *Misteri d'Elx*, siendo en ambas celebraciones el mismo artista quien los construye.

En un volumen de la citada colección *Quaderns d'Investigació*, Moret (2002) se refiere a la construcción de los nuevos artefactos señalando a la peña La *Carxofa* quienes se encargaron de la construcción, el mismo año de 1967 en el que su hija Matilde Alòs Moret cantó la *Carxofa* con traje y coronilla nuevos. La tía Carme, la bordadora, fue la encargada de confeccionar el traje bordado y las alitas, la coronilla fue comprada en Valencia, y fue el tornero Mariano Peiró Ferrer quien construyó el artefacto. En la actualidad se continúa utilizando la *Carxofa* de 1995, aunque ésta fue sometida en 2023 a una restauración por los artistas falleros de la población, conocidos como hermanos Moya (Pons y Parreño, 2024).

Hasta muy entrada la década de los cuarenta (del siglo XX), la *Carxofa* era cantada todos los años por un niño de la Escolanía de la Virgen de los Desamparados de Valencia, que venía a través del rector o era contratado directamente por los clavarios. Este dato nos lo ofrece Besó (1995), y lo corroboran diversos vecinos de la población, entre otros Baltasar Escrivá.

En el programa de fiestas del municipio de 1963, el niño que cantó la *Carxofa* a Nuestra Señora del Olivar era un infantilillo del Coro de la Virgen de los Desamparados. Aunque, siendo esta la opción más recurrida, parece ser que no siempre fue el mismo procedimiento; tal y como podemos comprobar ya que, en 1928 la *Carxofa* a Nuestra Señora del Olivar fue cantada por un niño de Alaquàs, Francesc Guillem Medina; y es muy probable que las de 1935 fueran también cantadas por dos niños del pueblo: Vicent Palop y Maruja Andrés Andrés.

A partir de 1950, ya era común que algunos hijos del pueblo cantaran la *Carxofa*; niños que fueron preparados por el maestro José Medina, director de la banda de música de la Unión Musical de Alaquàs. Besó (1995) incide también en como el tiempo de preparación iba en relación con las aptitudes del aprendiz para el canto y con su nivel de conocimiento de solfa. Los niños aprendían la *Carxofa* en casa del maestro o en los locales de la banda.

Desde 1995, la representación ha sufrido una gran evolución y, por tanto, la mejora de esta ha sido motivo de orgullo para todos los participantes. Sometiéndose a gran popularidad y fortalecimiento dentro del pueblo de Alaquàs. Tanto la parte musical como el resto de los elementos que tienen lugar durante la representación han sido cuidados y sometidos a un trabajo exhaustivo por muchos vecinos de la población, consiguiendo así ser declarada Fiesta de Interés Turístico Provincial en 2010. La creación de la asociación cultural y la mayor presencia e implicación de la *Unió Musical d'Alaquàs*, así como de las Clavarias de la Virgen del Olivar y del Cristo de la Buena Muerte, Ayuntamiento, Caixa Popular y muchos otros colectivos, tanto públicos como privados, han supuesto un antes y un después en el *Cant de la Carxofa*.

Sobre dicha evolución y el papel importante de la asociación cultural la Pons y Parreño (2024) señalan como la asociación vela por el mantenimiento, la mejora y la correcta convocatoria del canto, de forma especial en aquellos años en los que no ha habido clavarías que se encarguen de la organización de la fiesta.

Un punto de inflexión fundamental es sin duda, la conocidísima prueba del ángel. Acto que año tras año se ha ido configurando hasta consolidarse hoy en día como uno de los más esperados en las fiestas locales.

Se creó a imagen y semejanza de las pruebas de voz realizadas en Elche durante la preparación del *Misteri d'Elx*. Y esta consiste en un acto público, celebrado durante las vísperas del *Cant de la Carxofa* y que permite elegir, mediante una votación popular, a los dos niños o niñas que cantarán el motete los días 8 y 9 de septiembre al finalizar la procesión de la Virgen del Olivar y del Cristo de la Buena Muerte.

Sobre el espacio de representación en las diferentes localidades, se ha celebrado tanto dentro del templo religioso como fuera de este, aunque actualmente es común la representación fuera de este. Recordemos que, a partir del 1931 con la Segunda República, fueron prohibidas las celebraciones de actos religiosos en el exterior. En el caso de Alaquàs, todos los recuerdos sitúan la celebración en el exterior del

templo, y justo al finalizar las dos procesiones más importantes de las fiestas mayores, en honor a la *Mare de Déu de l'Olivar* y en honor al *Crist de la Bona Mort*. Aunque siempre en el exterior, la ubicación ha ido cambiando con el paso del tiempo. Actualmente, el artefacto se coloca bajo del campanario de la Parroquia del Olivar, y en una de las fachadas del *Castell-Palau* junto a la Parroquia de la Asunción.

2.2.2.2.- Aprendizaje y proceso de formación

El proceso de selección de los ángeles se inicia varios meses antes de las representaciones del *Cant de la Carxofa*. Este se establece conjuntamente a la *prova de veu* en la que se eligen a los ángeles que cantaran durante las representaciones. En un reciente artículo para la revista local *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Pons y Parreño (2024) detallan todo el proceso y como el movimiento ciudadano pone en valor, transforma e innova, a través de la educación y con recursos didácticos, la cultura popular y el tradicional canto.

En los primeros años de celebración de la prueba de voz, la escuela de música realizaba varias pruebas en los colegios de la localidad para elegir a los niños con mejores aptitudes melódicas. Después, se creaba un grupo de trabajo donde se convocaba a sesiones formativas, dirigidas a ensayar y aprender el canto. Entre el grupo, los maestros señalaban cuáles son los tres niños que más han destacado por su voz y dotes musicales, o sea, cuáles son los que mejor la cantan. Y, para finalizar, en un acto abierto al público, se realizaba una preselección, donde parte del profesorado de la escuela de música de la *Unió Musical d'Alaquàs* realizaba una primera selección técnica de todos aquellos niños que estaban preparados y querían cantar la *Carxofa*. Esta primera selección consistía en la elección de tres candidatos (niños o niñas) para poder cantar la *Carxofa* a la Virgen y otros tres niños o niñas para el Cristo.

Los niños que, a pesar de haber llegado a la final, no han sido escogidos y los que conformaban el resto del grupo también tienen su protagonismo, puesto que pasan a integrar el coro que acompañará al *angelet* el día de la *Carxofa*. La gran mayoría tienen interés especial por cantar, una gran ilusión por participar en la fiesta y una sensibilidad especial por la música (García, 2006).

Finalmente, a partir de 1995, se formaliza la prueba de voz del ángel, que en muy pocas ediciones consiguió gran aceptación y fue popular en la población. La prueba del ángel de Alaquàs incrementó la implicación del pueblo, la expectación del acto y la representatividad del *angelet*. Asimismo, año tras año el nivel musical de los participantes también ha ido creciendo durante estos casi 30 años de historia.

Con el tiempo, se ha ido estableciendo un protocolo de actuación con el cual los niños llegan preparados, para asegurar así que año tras año el nivel musical de las representaciones esté en constante revisión y mejora. En el año 2019 el Ayuntamiento de Alaquàs, la *Associació d'amics i amigues del Cant de la Carxofa* y la *Unió Musical d'Alaquàs* firman un protocolo de actuación. En este se especifica la siguiente información:

Durante el curso escolar, todos los años:

- a) Se mantiene una reunión con el profesorado de música de los colegios de Alaquàs.
- b) Se informa al alumnado de todos los colegios de Alaquàs, que pueden participar en las fiestas formando parte del coro de la *Carxofa*.
- c) Se elabora un material didáctico que se reparte en todos los colegios para que se conozca la fiesta y motive una mayor participación.
- d) Todos los niños interesados en participar cantando se inscriben en la Escuela de Música de la *Unió Musical d'Alaquàs*. El periodo suele ser a finales de junio.

- e) Podrá participar todo el alumnado que este cursando en alguno de los colegios de la población desde 2º a 6º de primaria, o que esté empadronados o hayan estado en Alaquàs. No obstante, cualquier niño podrá participar en el proceso de aprendizaje y formar parte del Coro del *Cant de la Carxofa*.
- f) Durante el mes de junio y julio tienen lugar la mayoría de las sesiones de aprendizaje en la Escuela de Música.
- g) A finales de agosto, se realiza una primera selección con un jurado compuesto por profesorado y profesionales de la música invitados al acto. Es un proceso publico dentro del centro y está abierto al público.
- h) El jurado elige tres de entre los candidatos que mejor cantan la *Carxofa*. Tres para la *Carxofa de la Mare de Déu de l'Olivar* y tres para la *Carxofa del Crist*.
- i) Los niños elegidos continúan los ensayos con la orquesta y el director. A parte de los solistas, el resto de los niños participan cantando en el coro.
- j) Uno de los últimos días del mes de agosto o primeros de septiembre se celebra la *prova de l'Àngel* en el Castillo de Alaquàs.
- k) La elección se hace a través de una votación popular.
- l) Los ángeles que cantan el *Cant de la Carxofa*, serán pregoneros el año siguiente en el pregón de fiestas.

Durante los últimos años, se ha realizado un gran trabajo, generando materiales didácticos para el aprendizaje de la *Carxofa*, materiales para trabajar en el aula, así como para que, desde casa junto con los familiares, todos los niños puedan aprender el popular motete (Pons y Parreño, 2024). Todos estos documentos se encuentran a disposición en la página web del ayuntamiento. En esta podemos encontrar, todas las referencias históricas sobre el canto, documentos informativos y materiales de audio y video; así como un apartado de imágenes de diferentes ediciones y de un enlace al canal de video del ayuntamiento donde podemos visualizar y escuchar las últimas ediciones.

Cabe destacar en los últimos años las grabaciones realizadas a partir de la nueva adaptación de la partitura, en estas podemos escuchar la *Carxofa* con voz y solamente instrumental, ayudando así a su aprendizaje. Y en esta línea la última aportación se trata, de una versión karaoke para ayudar a su aprendizaje de forma didáctica, amena y sencilla.

2.2.2.3.- El proceso de selección. *Prova de veu*

Hace ya entre dos y tres décadas como nos relata Roca (2016), tanto en Alaquàs como en Aldaia se instauraron pruebas previas de voz para elegir el niño o niña que canta el motete. En esta línea también se refiere al mecanismo de selección de los ángeles. Este se inicia meses antes tanto desde la escuela como desde la escuela de música, realizando pruebas en los colegios de la localidad con la intención de seleccionar los niños que poseen mejores aptitudes para el canto.

Entre los profesores de los colegios se comunica la posibilidad de recibir formación dirigida a aprender el canto y ensayar. Tras el trabajo de preparación en un acto abierto al público se eligen a los candidatos a participar en la *prova de veu*. García (2006) menciona también que aquellos niños que no son elegidos también tienen protagonismo en la representación, ya que junto con el resto de grupo integran el coro que acompaña al ángel el día de la fiesta.

El proceso de aprendizaje del *Cant de la Carxofa* se inicia con una reunión anual, donde están presentes los profesores y profesoras de música de todos los colegios de Alaquàs, representantes de la *Unió Musical d'Alaquàs* (históricamente ha sido el director de la orquesta en la mayoría de ocasiones junto con algún directivo de la Sociedad), un técnico del Departamento de Cultura del Ayuntamiento y también representantes de la Asociación *Cultural d'Amics i amigues del Cant de la carxofa* donde se hace entrega del material didáctico y audiovisual para poder trabar el canto en el aula.

La *Prova de l'Àngel o Prova de veu* se inspira en determinadas dinámicas organizativas tradicionales del *Misteri d'Elx* (Roca, 2016), pero adquiere una función propia dentro del calendario ritual. Más que la reproducción de manera estricta de las prácticas ilicitanas, el acto se ha consolidado como un preludio simbólico del *Cant de la Carxofa*, marcando el tránsito entre la preparación interna y la representación. Su desarrollo, articulado en torno a una votación popular que determina qué niños asumirán la interpretación del motete, convierte en la prueba en un espacio de participación ciudadana que refuerza el sentido de pertenencia comunitaria. El componente colectivo junto a la expectación que genera la elección configura la *Prova de l'Àngel* como un monumento inaugural cargado de significación social y emocional dentro de la festividad.

Previamente a la formación específica, es el profesorado de música de los diferentes colegios de primaria el encargado de promocionar el *Cant de la Carxofa*. Este es incorporado a la programación general específica de cada aula, según rige en la programación general anual de cada centro, partiendo de lo dicta el Decreto 106/2022, de 5 de agosto, del Consell, de ordenación y currículo de la etapa de Educación Primaria, dentro del apartado de Patrimonio musical de la comunidad valenciana en el bloque de percepción y análisis de los contextos musicales y culturales. No olvidemos que según el Real Decreto 157/2022, de 1 de marzo, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Primaria en folklore en la escuela debe estar presente en las áreas de Conocimiento del Medio Natural, Social y Cultural donde se trabajarán los siguientes saberes básicos: tradiciones de la localidad y costumbres, tradiciones y manifestaciones etnoculturales del entorno, en segundo ciclo de primaria. No olvidemos que el folklore, la música de tradición oral, lleva implícito la historia de un pueblo (Crivillé i Bargalló, 2007).

Los niños interesados tras este primer conocimiento, se inscriben a posteriori en la escuela de la *Unió Musical d'Alaquàs*, donde son preparados para la selección popular. Es decir, se abre un plazo de inscripción en el que todos los niños que

están cursando entre 2º a 6º de Primaria pueden inscribirse en la *Unió Musical d'Alaquàs*, y pueden optar a cantar el *Cant de la Carxofa* en cualquiera de las dos modalidades, en honor a la Virgen o en honor al Cristo.

El trabajo de formación y aprendizaje previo a la preselección de los seis candidatos, tres para cada una de las dos *Carxofes*, se estableció a partir de 1950 con el director de la banda de la *Unió Musical d'Alaquàs* José Medina Ferrer (Roca, 2016) donde “el tiempo de preparación iba en relación con las aptitudes para aprender el canto y con el nivel de conocimientos de solfeo. Los niños iban a aprenderse la *Carxofa* a casa del director o en los locales de la banda” (Besó, 1995, p .102).

Actualmente el sistema de aprendizaje lo realiza desde 2005 la profesora Ruth María García Martínez, directora del coro del *Cant de la Carxofa*, los meses de junio y julio. Es importante que este periodo sea en época no lectivo para concentrar la atención de los menores, de 9 a 12 años, liberados del colegio. La formación se realiza en una serie de sesiones donde la docente guía a los y las aspirantes a *Angelets* del *Cant de la Carxofa* ensayando y aprendiendo el motete. En estos últimos 30 años, antes de la labor docente de Ruth María García Martínez, los profesores y profesoras Pepa Cervera Martínez, Francisco Serrano Lino, José Lara Navarrete y David Gómez Zambrano han sido los preparadores (Pons y Parreño, 2024).

Botella y Parreño (2025) muestran las etapas o fases de la formación de forma concisa hasta la elección final de la *Prova de veu*, estas etapas se resumen en:

1. Escuela de primaria: asignatura de música, promoción, difusión y aprendizaje.
2. Sesiones del coro del *Cant de la Carxofa*, en la *Unió Musical d'Alaquàs*. Formación de los aspirantes.
3. Selección de los mejores candidatos para la *Prova de veu*

En esencia, la primera fase de promoción y difusión es la más importante si cabe. El aprendizaje de cualquier arte y especialmente el popular o el folklore, se destacan por:

1. Diversidad cultural: pluralidad de las relaciones que unen y separan a las sociedades para respetar las diferencias.
2. Influencias de unas sociedades sobre otras históricamente.
3. Espiritualidad y expresión simbólica.
4. Organización familiar, social y político.

A estos puntos podríamos añadir:

5. El fomento de tradiciones.
6. Conocimiento del patrimonio inmaterial propio.
7. Consolidación del arraigo y autoestima.

Por tanto, los objetivos y las competencias básicas del aprendizaje y formación de la *Carfoxa d'Alaquàs* son esencialmente:

- a) Cantar e interpretar música: entonar, afinar, vocalizar
- b) Aprender folklore
- c) Integrar la tradición cultural del patrimonio cultural propio
- d) Promover el trabajo en equipo

Tal y como indica Muñoz (1996) la intencionalidad educativa que persigue la educación musical en cada etapa es la de sensibilizar ante el hecho musical y también expresarse musicalmente, haciendo música. Respecto al bien cultural propio, fomentar y difundir socialmente el patrimonio musical es a la vez un objetivo y una herramienta innovadora, ya que además de presentar la música, se conoce lo genuino de este (Botella, 2020).

Esta aproximación a manifestaciones artísticas que incluyen música, indumentaria, historia, poesía y espiritualidad, fortalece el imaginario colectivo conectando pasado y futuro. El folklore fortalece la identidad para diferenciarse en un mundo globalizado a la par que desarrolla una serie de actitudes hacia otras culturas y la interacción con otras sociedades (Botella, et al., 2015).

Además, incentiva a los menores para desarrollar una actividad lúdica y festiva. No sólo motivará a los más curiosos a participar de todo el proceso, sino que los más reservados disfrutarán del paisaje sonoro de su entorno, por el conocimiento en la escucha activa que se realiza durante el aprendizaje. No olvidemos que el folklore musical, que tiene un gran valor didáctico-musical por sí mismo (Martín, 1992; Pastor y Morales, 2021), sirve como vehículo para otros aprendizajes musicales como puede ser el lenguaje musical, la escucha y la expresión corporal, al recoger las diferentes tradiciones una gran variedad de expresiones musicales. Además, las características propias de cada zona imprimen al folklore una riqueza que lo diferencia del resto (Arévalo, 2009).

Botella y Parreño (2024) describen el proceso detalladamente y, además de las etapas también nos detallan un inventario del material utilizado y todo lo relacionado con la parte didáctica que envuelve la *prova de veu*.

Los materiales utilizados en el aprendizaje inicial:

- 1- Cuaderno didáctico: historia de la fiesta en formato cómic, la letra del poema y la partitura para interpretar con la flauta
- 2- Karaoke para aprender y cantar
- 3- Videos desde el 2014 de todas las representaciones
- 4- Video sobre la historia de la *Carxofa*
- 5- Auca/Aleluya para la difusión
- 6- Dossier informativo
- 7- Recopilación de artículos publicados en la revista local *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*.

- 8- Audios de las diferentes versiones (con la voz de los ángeles y solo con el acompañamiento instrumental).

La segunda etapa de la formación, son las sesiones del coro del *Cant de la Carxofa*, en la *Unió Musical d'Alaquàs*, para los niños inscritos específicamente con interés en participar en el acto. Se dividen las voces para aprender los versos dedicados los dos días diferentes, ya que una de las prioridades es que los solistas canten de memoria. En el resto de las sesiones se trabajan los siguientes conceptos:

- a) Vocalización
- b) Afinación
- c) Buena dicción
- d) Medida musical
- e) Proyección vocal
- f) Musicalidad
- g) Destacar o potenciar aptitudes innatas

La docente se ayuda del piano en las aproximadamente ocho sesiones de la formación específica. Y se combina el trabajo individual con el colectivo para acostumbrarse a la actuación delante de público, enfrentarse al miedo escénico y compartir entre todos las posibles correcciones.

La tercera parte es la selección de los mejores candidatos para la *Prova de veu*. Lejos de provocar la rivalidad, se trata de destacarse. Aunque ya se ha mencionado el procedimiento de elección, conviene subrayar que los niños no seleccionados para interpretar el rol principal mantienen su presencia activa en el rito integrándose en el coro que acompaña al ángel. De este modo, el proceso no excluye, sino que redistribuye la participación dentro de la acción ceremonial, preservando la dimensión formativa y comunitaria del conjunto.

La instauración del sistema de votación popular en 1995 transformó la selección en un dispositivo de performatividad colectiva, donde la decisión comunitaria se materializa públicamente y adquiere un valor simbólico que excede la simple elección de intérpretes (Roca, 2016). Este modelo sustituyó al procedimiento previo, vigente desde mediados del siglo XX, en el que la designación recaía en los clavaros y respondía a criterios vinculados a la aptitud vocal o a relaciones familiares (Sena, 2013). La transición entre ambos sistemas revela un desplazamiento significativo hacia formas de participación más abiertas, representativas y coherente con la actual estructura comunitaria de la fiesta.

Para llegar a este acto final, en la preparación y formación, los aprendices tienen la opción de elegir si definitivamente quieren cantar alguna de las dos *Carxofas* o prefieren cantar en el coro. De esta forma, y en los días previos a la *Prova de veu*, en los últimos días de agosto un jurado de profesionales de la música, independientes y externos a la sociedad musical, preseleccionan a seis aspirantes a *angelet*, donde valoran aspectos como la técnica vocal, la dicción, la musicalidad, el fraseo, la respiración, la soltura con la que se enfrenta al público, y tras la valoración dan a conocer el resultado. Este acto es público y cada niño canta individualmente con el piano, la primera estrofa y la coda final del motete. Llegado el momento, los seis finalistas suelen ser muy similares, y suelen ser los nervios del momento, la capacidad de enfrentarse a la presión de un público, competir para ser él o la elegida, los elementos que marcan la diferencia.

Esta última fase también forma parte del aprendizaje ya que uno de los hitos en la educación musical es la convivencia social, la gestión de las emociones humanas a través del autoconocimiento de los límites y aptitudes, el compañerismo y el respeto al colectivo.

Sobre la realización de la *prova de veu* Pons y Parreño (2024) muestran los diferentes espacios de la localidad en la que esta se ha realizado. La primera selección en un acto público se realizó en la iglesia del Olivar concretamente en 1995,

un año antes de la votación popular. Este año fue un jurado el que seleccionó a los niños. Con posterioridad, la selección se ha realizado en la iglesia del Olivar (1995 a 1997), en la iglesia de la Asunción, en la *plaça del Ollers* y finalmente, en el claustro del *Castell-Palau*. Durante la pandemia se realizó un acto en el *Auditori Nou* así como en el 2023 debido a la lluvia, pero el lugar establecido fue definitivamente el *Castell-Palau*, convirtiéndose este en un espacio idílico para la celebración.

Para finalizar, el popular acto está lleno de acciones innovadoras más allá de la inicial de la elección de forma democrática de los ángeles que cantan el motete. Cada año se han activado una serie de protocolos de forma que han consolidado uno de los actos de referencia en las actividades de las Fiestas Mayores de la localidad.

Un momento especial que trasciende en la difusión del canto y ayuda a su difusión es el momento en que un clavario propuso al director de la orquesta que en el momento del estribillo se gire al público y ayude a cantar. Pons y Parreño (2024) con relación a este hecho constatan como se ha convertido en un momento muy especial y de gran carga emocional, ya que en ese momento el conjunto de la ciudadanía participa de forma activa durante la representación del canto, siendo un momento de protagonismo del pueblo en la celebración.

2.2.2.4.- Los aspirantes

El sistema de selección democrático permite que cualquier niño de primero a sexto de primaria pueda presentarse. Todos los interesados participan en un proceso de formación que les capacita para interpretar el *Cant de la Carxofa*, garantizando así una preparación mínima común y una participación inclusiva.

Por una parte, reciben información en sus centros educativos. A través del profesorado de música conocen la tradición y en muchos de ellos, desde entonces, se despierta la curiosidad e interés por participar en todas las actividades. Los materiales didácticos utilizados permiten de una forma fácil, pedagógica y lúdica

tener un primer contacto con la música, la letra, la fiesta y todo lo que supone para el pueblo esta celebración.

No obstante, muchos de los niños y niñas ya tienen esa inquietud y ya conocen la tradición, ya que en muchas familias el interés y el arraigo viene de varias generaciones, teniendo incluso en muchos casos familiares que ya han cantado la *Carxofa*. Es una fiesta instaurada, con gran aprecio y muy valorada por todos los vecinos de la población. Tras el primer contacto a través de sus centros educativos o de la tradición familiar, pueden recibir formación para conocer más a fondo el *Cant de la Carxofa* y para poder cantar. A partir de este momento pueden elegir entre ser solistas o cantar en el coro.

La gran mayoría de los niños y niñas tienen interés especial por cantar, una gran ilusión por participar en la fiesta y una sensibilidad especial por la música (García, 2006). No solamente deben de enfrentarse al aprendizaje de la música y la letra, también es fundamental el entrenamiento que les ayude a superar el miedo escénico.

Antes de 1995, el perfil de los aspirantes era completamente diferente, y el acceso no era tan sencillo. Sena (2013), en uno de sus artículos del periódico Levante-EMV, se refería a como las clavarías, entre los años 50 y 90 elegían para los ángeles, a familiares o conocidos con buena voz, aunque la práctica común también en muchos municipios continuaba siendo la de recurrir a la *Escolanía de la Mare de Déu de València*, asegurándose así la participación de niños y niñas con formación y calidad vocal constatada. Besó (1995), también hace referencia a que hasta los años cuarenta la práctica común era recurrir a l' *Escolanía de la Mare de Déu dels Desemparats de València*, de mano del párroco, o contratado por los clavaríos. También Planells (2024), señala cómo durante años solo unos pocos niños locales cantaron el motete, recurriendo a la Escolanía cuando era necesario.

Para conseguir que los aspirantes lleguen con una correcta formación, han sido diferentes profesores los que se han encargado de la preparación musical. Con anterioridad al 1995 era el director de la banda en la mayoría de los casos quien se encargaba de la preparación:

- 1) Pepa Cervera (1986 a 1995)
- 2) Paco Serrano (1996 a 1999)
- 3) José Lara (2000 a 2002)
- 4) David Gómez (2003 y 2004)
- 5) Ruth García (2005 hasta la actualidad)

Gracias a ellos y el trabajo musical realizado, contamos con más de cincuenta representaciones protagonizadas por niños de la localidad.

Pons y Parreño (2024) sobre los niños que cantaban con anterioridad a la *Prova de Veu* instaurada en 1995 afirman que, aunque también cantaron algunos niños de Alaquàs, la práctica más común consistió en alternar con los niños de la Escolanía de Valencia que venían a cantar. El director de la banda José Medina Ferrer, se encargó de la preparación en diferentes ocasiones, además de realizar el acompañamiento instrumental con el que los músicos de la banda acompañaban las representaciones hasta el 1995.

Diferentes testimonios de la fiesta nos transmiten todo lo que supone vivir la experiencia de cantar el *Cant de la Carxofa*. Tanto para los niños protagonistas como para sus familias, es una enorme satisfacción y un acontecimiento importante en sus experiencias de vida. Todos los testimonios coinciden con Sena (2013) en su artículo en el periódico Levante-EMV que bien con el coro, como sin coro, con artefacto o desde un balcón, con el proceso de aprendizaje o sin este, “es un orgullo” cantar la *Carxofa*. En ese sentido, a través de las entrevistas nos han compartido sus vivencias y nos muestran la parte más personal y emotiva señalando también la gran cantidad de anécdotas de los protagonistas.

También Pons y Parreño (2024) muestran experiencias de los *angelets* en su estudio. Entre todas estas anécdotas y experiencias, en 2023 se refieren a un acontecimiento importante de cómo la cultura popular y el patrimonio dejan mella en su sociedad. Karen Gamboa Guirigay fue la niña que cantó en 2023 el motete dedicado a la *Mare de Déu de l'Olivar* y Ainhoa Santiago Martínez al *Crist de la Bona Mort*. Mientras que Ainhoa vive y nació en Alaquàs, Karen nació en Venezuela y solamente vivía en Alaquàs un año. La cultura popular y la *Carxofa* se muestra en este caso como un elemento de unión al compartir una tradición musical, festiva y religiosa dos niñas de procedencias tan alejadas geográficamente.

Los testimonios de los padres y madres coinciden en la parte emotiva, así como en la satisfacción que supone para toda la familia vivir de cerca una experiencia tan enriquecedora. Además, otro factor importante es cómo a tan corta edad manejan los nervios y el control de las emociones para interpretar dentro del artefacto el motete ante muchos vecinos, entre los que están sus familiares y amigos. También todos los entrevistados coinciden en la parte social y colectiva del proceso de formación y de todos los actos en los que participan, creando fuertes lazos de amistad entre los participantes.

Por otra parte, los ángeles entrevistados relatan la cantidad de momentos divertidos con amigos, y las situaciones de nervios y tensión en los momentos previos a los diferentes actos. Otra cuestión en la que se fijan todos ellos muestra la emoción vivida y es cuando hacen referencia a los profesores y directores que les han ayudado y formado en el proceso de aprendizaje.

Todos los aspirantes se enfrentan a tres partes bien diferenciadas dentro del proceso de aprendizaje como muestran Botella y Parreño (2025):

- a) En la escuela primaria: a través de la asignatura de música se da a conocer la tradición y el canto y para muchos aspirantes es el primer contacto con la *Carxofa*.

- b) Sesiones de formación en el coro del *Cant de la Carxofa*, en la *Unió Musical d'Alaquàs*: allí, personal cualificado les muestra a los aspirantes el canto y trabaja con ellos con la intención de que aprendan la letra y la música.
- c) Selección de las mejores voces para la *Prova de Veu*: a través de una preselección técnica se eligen, en un acto público y con tribunal especializado y externo, a los seis ángeles que finalmente participaran en la *Prova de Veu*, tres para cada una de las representaciones.

En todo este proceso, el enriquecimiento de los aspirantes va mucho más allá del conocimiento del canto, ya que de forma intrínseca se conoce el patrimonio inmaterial, se fomenta la tradición, se trabaja la diversidad cultural, la pluralidad que hace que nuestras relaciones con el entorno sean más fuertes y se respetan las diferencias.

Durante el proceso de formación se trabajan las competencias básicas del canto, fijándose fundamentalmente en la técnica vocal, afinación, entonación, vocalización y escucha, junto con contenidos de folklore, cultura popular y trabajo en equipo. Todo ello contribuye a integrar el patrimonio local y a fortalecer la identidad colectiva en un contexto globalizado que conecta el pasado con el presente y el futuro.

2.2.2.5.- La fiesta

Las fiestas forman parte de nuestro patrimonio cultural inmaterial o intangible. Olivares (2024) se refiere a las fiestas patronales y las fiestas religiosas en general, como un elemento fundamental de la cultura, las tradiciones locales y la religiosidad popular de la comarca de *L'Horta*. Estas celebraciones están íntimamente unidas a las costumbres y devociones de cada municipio, siendo esta la forma en la que la población vivía y practicaba la religión. En este sentido la tendencia en la comarca fue la de concentrar las celebraciones en los meses de agosto y septiembre, meses en

los cuales las sociedades tradicionales solían utilizar como periodos festivos. Ariño (1992) apunta que con el cambio a una sociedad económica industrial y capitalista, este periodo se amplió utilizando también el mes de julio y octubre principalmente.

Los hechos que ocurren en Alaquàs cada año los días 8 y 9 de septiembre son expresión de sus ciudadanos y dicen mucho de sí mismos. Mantener la memoria colectiva, como una forma de conservar el patrimonio inmaterial es fundamental para que cualquier celebración aporte al municipio elementos de cohesión entre sus ciudadanos.

La tradición nos obliga a conservar los actos religiosos y paganos que nunca se olvidan y se mantienen en el imaginario colectivo. No obstante, con el paso del tiempo el equilibrio entre la evolución de aquellas personas que se hacen cargo y toman el relevo generacional, junto con la rigurosidad de las tradiciones, conforman la historia de la fiesta, así como la historia del pueblo (Martí, 2010). Las *collas* o grupos de amigos se conocen como clavarías, y tienen como objetivo la organización de los actos de las fiestas, así como buscar su financiación.

Roca (1996) define a Alaquàs como un pueblo de clavarías, y se refiere a estas como una forma de estructuración social y de organización festiva. En este sentido, también hace referencia a como en la localidad es difícil encontrar un solo hogar donde no haya algún miembro de la familia que no haya sido clavario en alguna ocasión. Cita también a las cinco clavarías que anualmente, socializan y movilizan todo el potencial humano de la localidad: San Miguel y La Virgen de los Dolores otorgan la experiencia a los solteros y solteras y los presentan en sociedad; el Cristo da fuerza y lucimiento a los jóvenes casados o casamenteros; y la Virgen del Olivar y la Asunción se encomiendan al buen funcionamiento del pueblo y su preservación espiritual a los padres y madres de familia. Estas asociaciones de vecinos son el motor de la participación ciudadana, festiva, religiosa y popular, y durante todo el año dinamizan buena parte de la actividad festiva y social que ofrece el municipio a sus ciudadanos.

Para Ariño (1989), estos grupos sociales que organizan actividades festivas muestra cómo la sociedad tradicional, cerrada y globalizada, se quiebra y atomiza; las diversiones se multiplican y diversifican, encontrando en la fiesta un marco ritual bajo el que se cobijan las nuevas formas de espectáculo y diversión. Asociando el nacimiento del tiempo libre y el ocio, a la participación ciudadana organizada en asociaciones en torno a las fiestas mayores.

La integración social de los nuevos vecinos y el respeto a la identidad primigenia ayudan a conservar las tradiciones y festividades, así como la memoria colectiva del pueblo de Alaquàs (García, 2006).

Era septiembre por lo tanto el mes de celebraciones para el pueblo de Alaquàs, disfrutadas por grandes y pequeños que no se perdían ningún acto, desde la *entrada de la murta* por los clavarios de la Virgen del Olivar, la serenata de la víspera, la preciosa cabalgata en la que sólo participaban carros engalanados y carruajes de caballos, hasta el último acto que era la procesión del Cristo (Esteve, 2009).

El movimiento ciudadano es el gran responsable de la importancia que tiene el *Cant de la Carxofa* en la localidad de Alaquàs como detallan Pons y Parreño (2024). Sería difícil entender lo que supone la celebración sin la eclosión social y festiva que, junto con otros movimientos ciudadanos, modificó la morfología de la población en los años setenta y ochenta. Se crea un entramado de tejido social, donde aparecen colectivos y asociaciones que focalizan parte de sus actividades en pro de la cultura popular.

Juan (2024) sobre la población de Alaquàs, que crece no solamente demográficamente gracias a la bienvenida de nuevos vecinos, sino que el movimiento migratorio se ve acompañado de movimientos ciudadanos que propician avances sociales. El movimiento del campo a las fábricas de nueva construcción, el crecimiento en la construcción de nuevas viviendas, el primer instituto de formación para jóvenes, el crecimiento del número de estudiantes de la

localidad, el paso del trabajo artesano al industrial, son solo algunos ejemplos de cómo la sociedad civil toma parte en todo lo que sucede en la población.

Tanto Juan (2024) como Pons y Parreño (2024) coinciden, en que este camino que se abre en pro de la cultura popular, de la potenciación de la actividad local y del arraigo al medio, ayudan a entender la repercusión del entretenimiento y de la participación en las fiestas locales, las fiestas mayores que tradicionalmente se celebraban y otras nuevas que durante el año aparecen. La asociación de amigos del *Cant de la Carxofa* ha capitaneado actividades dentro del marco festivo de la población más allá de los dos días de celebraciones de Fiestas Mayores.

El interés por recuperar, por conocer, por mantener y por proteger todos los elementos característicos del popular canto, así como la suma de esfuerzos con otras instituciones culturales y festivas de la localidad, ha hecho que se generen espacios de celebración, con el transfondo común de poner en valor el *Cant de la Carxofa*. La innovación junto a la tradición, son los principales ingredientes en la generación de actividades que superan el carácter religioso y cultural, para convertirse en un espacio de celebración, de festividad al que tiene acceso toda la población.

En esta línea se viene realizando desde el 2017 una fiesta gastronómica, donde la alcachofa, en este caso la hortaliza, es la protagonista, y con la participación de restauradores, artesanos y colectivos de la localidad, ayudando a dar visibilidad y posicionar el tradicional canto también como el resto de las iniciativas. Gracias a las celebraciones festivas y a la cultura popular tenemos la posibilidad de adentrarnos en testimonios históricos de la tradición abriendo así un espacio donde transmitir el pasado a las generaciones del futuro.

Olivares (2024) sobre las transformaciones sociales ocurridas entre la segunda mitad del s. XIX y la primera del s. XX, tienen un impacto significativo en el calendario festivo comarcal. Con anterioridad, las fiestas estaban unidas a los ciclos agrícolas y

ligados a la vida rural, celebrando la fiesta mayor cuando la cosecha se había recogido ya. Esta tradición pasó a organizar las fiestas en los festivos oficiales.

La devoción al Cristo y a la *Mare de Déu*, es una tónica en todas las celebraciones de la comarca, siendo el día 6 de agosto el reservado para las celebraciones al Salvador y el 8 de septiembre a las vírgenes encontradas, estando estas relacionadas también con el ciclo agrícola.

Las procesiones son el elemento principal de la fiesta asociado al *Cant de la Carxofa*, y es justo en la última parte de esta, y justo antes de finalizar cuando se celebra el tradicional canto. La primera procesión del Corpus celebrada en Valencia fue en la segunda mitad del s. XIV, siendo esta procesión como señala Aldea (2003) un homenaje solemne que cada iglesia tributa a la eucaristía. El origen de estas manifestaciones públicas es más antiguo, siempre han tenido un sentido claramente religioso y son actos realizados para ensalzar la fe cristiana.

También le debemos a estas desde el s. XX el elemento didáctico y festivo con origen en el Corpus de la ciudad de Valencia. Olivares (2024) sobre este motivo, mantiene que es a partir del s. XX cuando los elementos alegóricos de las cabalgatas y procesiones son sustituidos en buena parte por indumentarias tradicionales convirtiendo en un nuevo formato de desfile.

Los rituales utilizados en las celebraciones festivas son interactivos, trascendentes y tienen la capacidad de activar formas de significado sociocultural, en un contexto de tiempo y espacio donde lo dramático, conmemorativo y anticipatorio tiene base en las acciones del presente y está impregnado con la herencia cultural del pasado (Cutillas, 2023).

El ritual y la celebración festiva adoctrina a los fieles. Para Schechner (2012) y sobre las siete funciones de los rituales, este tipo de representaciones pretenden entretener, hacer algo que es bello, marcar o cambiar la identidad, crear o promover el sentido de comunidad, curar, alcanzar, persuadir o convencer y tratar con lo sagrado y con

lo demoníaco. En nuestro caso no cabe duda de la intención de convencer, persuadir y entretener que posee la manifestación del *Cant de la Carxofa*.

Mancha (2020) se refiere a la tradición cultural en los pueblos del mediterráneo. La organización de desfiles, que se convierten en dramatizaciones, tiene la posibilidad de transformar el espacio urbano como espectáculo de celebración.

La escena en la que se situaba el espectáculo asuncionista en su origen medieval prestaba especial importancia tanto al espacio escénico horizontal como vertical. Lo aéreo causaba gran admiración para el espectador (Cutillas, 2023). El espacio triple en que podíamos distinguir el cielo, la tierra y el infierno, González (2021) utiliza expresiones como tramoya aérea, escena múltiple vertical, espacio escénico o lugar de representación buscando en la escenografía la espectacularidad.

Konigson (1975) se refería a la evolución del drama litúrgico al drama religioso como consecuencia de pasar de una representación en el interior de la iglesia al espacio urbano, pasando a ser un grupo social no religioso quien se haga cargo del desarrollo de la representación. La utilización de plataformas y del propio entorno del paisaje urbano crea espacios dramáticos y no sagrados.

Para finalizar y sobre las fiestas mayores de Alaquàs y las celebraciones a la sombra del *Castell-Palau*, tanto el día 8 como el 9 de septiembre uno de los actos más esperados al finalizar las procesiones es el *Cant de la Carxofa* (Olivares, 2024).

2.2.2.5.1.- La *Carxofa a la Mare de Déu de l'Olivar*

Los clavarios organizadores de la fiesta tienen que ser casados. Durante todo el año se encargan de la organización y financiación de todos los actos en honor a la patrona. La devoción del pueblo de Alaquàs a la *Mare de Déu de l'Olivar* es uno de los principales motores de actuación y celebración (Roca, 2015).

Antiguamente, los clavarios se encargaban de *l'enramà*. Los clavarios fueron a por la murta encargándose de secarla y la noche anterior entraban en el pueblo, tirando cohetes, para dar a conocer el momento del inicio de *l'enramà*. Como muchas celebraciones, comenzaban con una *despertà* con cohetes y banda de música, y todo ello acompañado por el tradicional volteo de campanas. La tradición comenzaba a las seis de la madrugada con la *Misa de Descoberta* en el Convento, y con posterioridad se realizaba el Rosario de la Aurora (Escriva y García, 1995).

Según una leyenda transmitida de generación en generación y por tradición oral, un labrador vecino de Alaquàs preocupado por su cosecha se encontró con la Virgen junto a un olivo en las afueras del municipio, prometiéndole una buena cosecha. Desde aquel día comenzó la construcción de una ermita en aquel mismo lugar (García, 2006). La Fiesta Mayor del pueblo de Alaquàs se celebra en honor a su patrona, la Virgen del Olivar, y se celebra cada ocho de septiembre.

Al medio día en la calle Mayor se procedía a la *disparà o mascletà*. Y por la tarde desde el castillo se realizaba una cabalgata que recorría todo el pueblo. Algunas de estas tradiciones han ido desapareciendo (Escriva y García, 1995). También se refieren a la Misa Mayor que se celebraba con anterioridad a la *pujà* el mismo día festivo.

Hoy en día, por la tarde se celebra la Misa Mayor y a continuación la tradicional procesión que finaliza, justo antes de la llegada de la imagen a la puerta de la parroquia, con el *Xun-Xun* (un baile a ritmo de jota valenciana, que bailan acompañados de la banda de música). En todo momento las muestras de estima a la virgen son constantes y antiguamente se agradecía para tener una buena cosecha, fertilidad para la tierra y por la buena salud del pueblo (García, 2006). Tras la danza del *Xun-Xun* y con la expectación del numeroso público llega el momento del *Cant de la Carxofa*. Tras el canto del motete y los fuegos artificiales finalizan las celebraciones.

La desaparición de buena parte de los fondos del archivo parroquial y el incendio del archivo municipal durante la última guerra civil nos cierra el camino para conocer de manera detallada la evolución histórica de la religiosidad popular y sus manifestaciones festivas (Besó, 1995).

2.2.2.5.2.- La *Carxofa* al *Crist de la Bona Mort*

Las primeras noticias sobre las actividades festivas en honor al Cristo en los primeros años del siglo XX, se conmemora el día 9 de septiembre, el día siguiente a la fiesta grande en honor a la *Mare de Déu de l'Olivar* (Besó, 1995). En el calendario festivo de Alaquàs, Besó también señala cómo a partir de los años setenta, la dispersión de todas las celebraciones pasa a concentrarse alrededor de la festividad de la *Verge de l'Olivar* y del Cristo, la semana del 8 y 9 de septiembre.

Escriba y García (1981) por otra parte, señalan que durante muchos años han sido siempre chicos solteros los integrantes de las clavarías. Los clavaros son los encargados de las celebraciones festivas en honor al Cristo de la Buena Muerte, encargándose de la financiación y la planificación de todas las actividades del año.

El esquema actual de la fiesta es adoptado desde los inicios del siglo XX (Besó, 1995). Encontrando un buen número de actividades, los preparativos celebrados antes de la fiesta, y los actos propios del 9 de septiembre, donde destacan, la *baixá*, la *despertá*, el traslado de la imagen, toques de campanas, la misa, reparto de estampas, serenatas, *enramá*, procesión, el *Cant de la Carxofa* y los fuegos artificiales para finalizar. Destaca como actos más importantes de la jornada festiva, la procesión y el *Cant de la Carxofa*, como acto de reafirmación patronal.

La fiesta comenzaba a la una de la madrugada con el bando del alcalde con el que comenzaba la *cordá*, quedando a oscuras la calle mayor en la que se realiza todavía hoy en día la tradicional noche del fuego (Escriba y García, 1981). El siguiente acto es la *despertá*, y a las nueve de la mañana se realiza la *baixá* de la imagen del Cristo,

recorriendo la calle Mayor hasta finalizar en la iglesia de la Asunción, donde posteriormente se realiza la Misa Mayor. Al medio día, aunque no siempre se ha mantenido esta tradición, se realiza la *mascletá*, antiguamente en la calle Mayor y en los últimos años que se ha realizado en el parque de la Sequieta.

Sobre las nueve de la noche comienza la procesión, desde la iglesia de la Asunción. El itinerario de la procesión, aunque ha variado en su historia, en las últimas décadas realiza el recorrido inter parroquial. Antes de llegar nuevamente la imagen del Cristo a la puerta de la parroquia, se detiene en uno de los laterales del Castell-Palau (edificio adjunto a la iglesia), y se realiza el tradicional canto en honor al Cristo. La ubicación también ha sufrido diferentes cambios, y la situación actual del artefacto en forma de alcachofa que cuelga junto a la fachada del castillo permite una mayor participación de los vecinos, ya que la plaza de la Constitución en la que se celebra la representación es un espacio amplio.

En referencia al artefacto en el que el ángel canta al Cristo, los propios clavaros en el año 1967 se encargaron de la construcción de la *Carxofa* propia (Roca, 2016). Este artefacto se utilizó hasta el año 1995, en el que nuevamente los clavaros que organizaron las fiestas encargaron un nuevo artefacto al artista Manolo Martín, teniendo como modelo el utilizado en el *Misteri d'Elx*, y fue el creador de ambos artefactos. El artefacto realizado por el taller de Martín fue restaurado en el 2023.

Al igual que en la celebración anterior en honor a la Virgen, el ángel seleccionado mediante la *Prova de Veu* interpreta el motete acompañado por orquesta y coro, aunque en épocas anteriores el acompañamiento instrumental recaía en música de la banda (Pons y Parreño, 2024).

Capítulo III.

MARCO METODOLÓGICO



3.- MARCO METODOLÓGICO

3.1.- Tipo de investigación

En la educación artística la investigación es de vital importancia, pudiendo llegar a dilucidar temas y problemas educativos poco abordados (Marín, 2011). La presente Tesis Doctoral está enmarcada dentro del paradigma cualitativo con un diseño histórico-musical y etnográfico. Este enfoque permite abordar el *Cant de la Carxofa*, atendiendo a su dimensión histórica, musicológica, social y pedagógica.

A diferencia del paradigma cuantitativo, que se basa en la medición y verificación mediante datos numéricos, el paradigma cualitativo construye el conocimiento desde la experiencia contextual, utilizando datos textuales con componentes narrativos, visuales y auditivos (Creswell, 2014). En este estudio, el investigador adopta un rol activo e interpretativo, alejándose de la objetividad externa para participar reflexivamente en el proceso de construcción del conocimiento (Molina-Gutiérrez, 2024).

El objeto no es medir ni generalizar, sino comprender el valor cultural, musical y educativo del *Cant de la Carxofa*. El investigador se mueve entre los roles de docente, compositor/arreglista e investigador, aportando una perspectiva interpretativa y constructivista al estudio. El investigador en su faceta de director musical del *Cant de la Carxofa*, se convierte en un actor principal, participando de forma activa en ensayos y representaciones. Por otra parte, como docente también asume un rol activo y observador en todo lo que acontece alrededor de la celebración; programación de actividades, participación en ensayos y resto de acciones organizadas alrededor de las representaciones del tradicional canto.

La investigación cualitativa se caracteriza por abordar fenómenos complejos en su contexto natural, considerando la subjetividad, la experiencia y la interpretación como elementos centrales (DiGangi et al., 2011). Por ello, se adopta un enfoque

interpretativo y constructivista que permite explorar las particularidades culturales, sociales y musicales del *Cant de la Carxofa*, así como sus posibilidades educativas.

La estrategia metodológica combina elementos de la investigación-acción, que permite describir el fenómeno y, simultáneamente, intervenir pedagógicamente mediante recursos didácticos. En el ámbito musical, la investigación-acción busca transformar la práctica educativa a través de la reflexión y la acción grupal (Díaz y Giráldez, 2013). Botella y Ramos (2019), señalan cómo muchos investigadores consideran a la investigación-acción como una solución válida para conectar teoría y práctica.

El paradigma cualitativo en educación musical aporta características como la contextualización, la subjetividad, el simbolismo, la inclusividad y la racionalidad. Utiliza lenguajes propios del universo de interacciones entre los actores, construyendo el conocimiento desde dentro (Badilla, 2013).

El *Cant de la Carxofa* se estudia en su contexto histórico, social y educativo, analizando las interacciones entre docentes, alumnado y comunidad. Se valoran las percepciones, emociones y significados atribuidos al canto, reconociendo a los participantes como sujetos activos en la producción de conocimiento. Asimismo, se interpreta el contenido musical y textual como elementos clave en la construcción cultural.

Desde una perspectiva epistemológica, el paradigma cualitativo considera que el conocimiento no es universal ni objetivo, sino contextual y negociado. El investigador no actúa como observador externo, sino como participante activo que interpreta situaciones y significados (Vázquez, 2024). El estudio del *Cant de la Carxofa* como manifestación musical tradicional requiere una aproximación que permita comprender su estructura sonora, su función simbólica, su transmisión oral y su resignificación en contextos educativos. Desde el punto de vista de la educación musical, el conocimiento se construye en la interacción entre teoría, práctica y

experiencia, por eso la epistemología vincula la investigación con la creación de recursos didácticos y su implementación en el aula, respondiendo a la necesidad de generar conocimiento útil, transferible y transformador en contextos educativos reales (Elliott, 1995).

La investigación narrativa permite explorar las historias personales y colectivas vinculadas al canto. Las vidas sonoras ofrecen una vía para investigar la participación musical cotidiana desde una perspectiva narrativa (Barret, 2013). La vivencia personal del investigador facilita el acercamiento a músicos, cantantes y resto de comunidad participante en el *Cant de la Carxofa*, permitiendo vivir y explorar las experiencias y memorias asociadas al tradicional canto. Para Connely y Candinin (1990), la narrativa es tanto el fenómeno como el método de estudio, convirtiendo el relato no solo en el objeto de análisis, sino también en el vehículo de acceso al conocimiento.

La integración de este enfoque enriquece el análisis cualitativo y, en este sentido, la investigación narrativa es clave para dar visibilidad a las subjetividades y para preservar la memoria colectiva en torno al canto. Según Bolivar (2002), es especialmente útil en el ámbito educativo y cultural, ya que permite comprender cómo las personas construyen su identidad a través de la experiencia vivida y contada, aportando conocimiento sobre el papel del *Cant de la Carxofa* como patrimonio vivo.

La validez en la investigación cualitativa se refiere a la credibilidad y autenticidad de los hallazgos, mientras que la confiabilidad se relaciona con la consistencia del proceso investigado (Lincoln y Guba, 1985). Para garantizar estos criterios, se aplican las siguientes estrategias:

-Reflexividad del investigador mediante la documentación de decisiones metodológicas.

- a) Validación externa a través de la revisión por docentes y expertos.
- b) Descripciones densas de los contextos y procesos.
- c) Triangulación de datos mediante documentos, entrevistas y análisis musical.

La presente investigación se sustenta en un enfoque cualitativo interpretativo, complementado con elementos de investigación-acción. Este planteamiento responde a la necesidad de articular la dimensión patrimonial del *Cant de la Carxofa* con procesos pedagógicos innovadores. La investigación basada en la práctica, entendida como estrategia reflexiva y transformadora, permite que el investigador actúe como agente implicado en la construcción del conocimiento, favoreciendo la participación activa de la comunidad educativa y cultural. Este marco metodológico se alinea con los principios de participación, reflexividad y mejora continua, consolidando la coherencia entre el diseño de la investigación y sus objetivos de transferencia educativa.

En definitiva, la narrativa y la etnografía son clave para entender cómo el canto forma parte de la vida cotidiana y la identidad local. La investigación-acción permite no solamente observar, sino intervenir proponiendo mejoras en la enseñanza aprendizaje del *Cant de la Carxofa*. Y el paradigma cualitativo permite estudiar cómo se vive, se interpreta y se transmite una obra, no solamente en base al resultado sonoro. Como señala Bresler (2009), el significado de cualquier tipo de música es inseparable de las condiciones bajo las cuales se genera y experimenta.

3.2.- Técnicas e instrumentos de recogida de datos

La presente investigación se apoya en una estrategia metodológica cualitativa que combina diferentes técnicas de recogida de datos: el análisis documental, el análisis musical, la observación participante, las entrevistas y el estudio y la creación de recursos didácticos. Este uso de estas técnicas e instrumentos permite abordar el

Cant de la Carxofa desde una perspectiva integral, atendiendo a sus dimensiones históricas, estructurales, pedagógicas y culturales.

A través de los instrumentos y las técnicas de recogida de datos tenemos la posibilidad de responder al cuestionamiento que nos plantea la investigación cualitativa musical, orientado hacia tres puntos fundamentales:

- a) Comprender en profundidad los significados, los contextos y experiencias vinculadas al fenómeno del *Cant de la Carxofa*, abordando no solamente desde el punto de vista musical, también como expresión cultural, educativa y comunitaria, y de estudio y recuperación del patrimonio.
- b) Reconocer y fortalecer la manifestación del tradicional canto como fenómeno musical, y como fenómeno cultural, educativo, comunitario y de salvaguarda patrimonial.
- c) Adoptar una aproximación metodológica sensible, flexible y plural a todas y cada una de las particularidades del contexto en el que se enmarca el *Cant de la Carxofa*.

Las técnicas utilizadas nos muestran la información desde tres focos principales, a través de los documentos, de la música y de las experiencias pedagógicas. Con estos tres pilares conseguimos la validez interna y la profundidad interpretativa que el estudio merece. Flick (2014), se refiere a la investigación cualitativa, la cual requiere de técnicas que permitan captar la riqueza de los significados, las prácticas sociales y los discursos culturales.

El uso de datos y la interpretación de esta gira en torno a diferentes aspectos. Los documentos históricos y etnográficos, el análisis musical y las experiencias pedagógicas.

Este triángulo ofrece validez interna y añade profundidad interpretativa, siendo todos ellos criterios recomendados en metodologías cualitativas en educación musical (Matsonobu & Bresler, 2014).

El conjunto de técnicas e instrumentos ofrece una base sólida y completa en torno a las siguientes dimensiones:

- a) El análisis documental incluye fuentes académicas sobre el origen y evolución del canto (s. XIX-XX).
- b) El análisis musical estudia las dimensiones estructurales del motete (ritmo, melodía, armonía y textura), para comprender su función como patrimonio sonoro.
- c) La observación participante atiende a dinámicas performativas y educativas, recogiendo datos sobre la interpretación.
- d) Las entrevistas dialogan con informantes protagonistas como músicos, docentes e investigadores.
- e) El estudio y creación de recursos didácticos promueve el canto en el ámbito educativo.

Este conjunto de herramientas nos aporta una visión desde diferentes dimensiones con objetivos claros, tal y como se muestra en la siguiente tabla (tabla 2).

DIMENSIÓN	TÉCNICA/S	OBJETIVO PRINCIPAL
Histórica / Documental	Análisis documental	Reconstruye el origen, evolución y las funciones del canto
Musical / Estructural	Análisis musical	Descifra la estructura sonora del canto
Interpretativa / Comunitaria	Observación participante + Entrevistas	Capta las prácticas, discursos, experiencias de los agentes participantes
Pedagógica / Didáctica	Recursos didácticos	Facilita la enseñanza del canto de forma lúdica y participativa.

Tabla 2. Dimensiones, técnicas y objetivos. Elaboración propia

Este marco metodológico, dentro del paradigma cualitativo, permite explorar la riqueza de significados del *Cant de la Carxofa* como expresión musical y cultural, integrar enfoques históricos, estructurales, pedagógicos y comunitarios, y producir resultados con validez interna, rigor interpretativo y relevancia educativa patrimonial.

La coherencia metodológica del estudio, sustentada en la triangulación y la reflexividad, ha favorecido una interpretación situada y profunda del *Cant de la Carxofa*. Este enfoque garantiza credibilidad, transferibilidad y conformabilidad, reforzando la fiabilidad de los hallazgos y su aplicabilidad para diversos agentes educativos y culturales. La integración de descripciones densas y estrategias reflexivas consolida el rigor cualitativo, alineando el diseño metodológico con los objetivos de la investigación.

3.2.1.- Análisis documental

El análisis documental constituye una técnica clave para reconstruir la evolución interpretativa del *Cant de la Carxofa*. Se han consultado fuentes primarias y secundarias, tanto escritas como gráficas, que permiten contextualizar la obra en sus diferentes etapas históricas.

Se busca en las fuentes escritas visuales y sonoras, a través de las cuales se reconstruye el contexto histórico, religioso y educativo del *Cant de la Carxofa*. A través de esta búsqueda se ofrece la posibilidad de establecer una base teórica y contextual sólida, identificando el origen y las transformaciones a lo largo del tiempo del tradicional canto. El análisis documental permite de manera eficaz explorar el contenido, contexto y evolución de los fenómenos culturales (Bowen, 2009).

La revisión exhaustiva de las fuentes tanto primarias como secundarias permite contextualizar el *Cant de la Carxofa* en su marco histórico y cultural, y establecer

una base teórica sólida para su estudio (Sanjuán y Fàbregues, 2022). Las fuentes más recurrentes son partituras, manuscritos, registros históricos, estudios musicológicos y documentos pedagógicos.

El análisis documental se ha realizado siguiendo criterios de autenticidad, representatividad y relevancia, tal como proponen Díaz y Giráldez (2013), y se ha complementado con descripciones densas del contexto (Lincoln y Guba, 1985).

Entre los documentos analizados se incluyen:

- a) Partituras originales y adaptaciones¹.
- b) Archivos musicales, incluyendo partituras, programas de eventos, revistas y registros.
- c) Prensa local y regional, con crónicas, entrevistas y reseñas.
- d) Testimonios escritos y orales de músicos, docentes, cronistas y familiares de participantes.

3.2.2.- Análisis musical

El análisis musical es fundamental en esta investigación, aplicado tanto a las versiones tradicionales o históricas del *Cant de la Carxofa* como a sus diferentes adaptaciones pedagógicas. Se ha centrado en el estudio técnico de las distintas versiones del canto, con especial atención a su estructura formal, diseño melódico, progresiones armónicas y evolución tímbrica. Se han utilizado partituras digitalizadas y transcripciones propias para comparar las diferentes versiones, en especial las realizadas en los años 1918, 1997 y 2023².

¹ Las partituras originales y las diferentes adaptaciones se pueden consultar en los Anexos 1,2,3

² Las diferentes adaptaciones musicales completas se pueden consultar en los Anexos 4, 5,6

Este análisis musical nos ofrece una puerta abierta sobre la cual podemos comprender el potencial del canto, así como las posibilidades didácticas y su adecuación a distintos niveles educativos. El análisis musical cualitativo permite interpretar la música como texto cultural, revelando significados más allá de la notación presente en sus páginas (Odena, 2013).

Los criterios utilizados en el análisis incluyen:

- a) Análisis de la estructura y la forma: identificación de secciones, frases, cadencias y otros elementos a nivel formal.
- b) Análisis de la melodía: perfil interválico, el uso de anacrusas, relación con el texto.
- c) Análisis armónico: tonalidad principal (Sol Mayor/Fa Mayor), cadencias auténticas y plagales, progresiones modales.
- d) Instrumentación: evolución de la plantilla (capilla, banda, orquesta reducida, orquesta sinfónica), riqueza tímbrica y función expresiva.

Este tipo de análisis se ha realizado desde una perspectiva musicológica y educativa, considerando el papel del infantil, el coro y la orquesta como elementos articuladores del discurso sonoro y ritual (Atlas, 1998; Barrett, 2013). A través del análisis se entiende en su totalidad la estructura formal, los elementos melódicos, armónicos y rítmicos, cuál es su función litúrgica y expresiva, así como facilita el posterior trabajo de adaptaciones y transcripciones realizado.

3.2.3.- Observación participante

Se han realizado observaciones en ensayos y celebraciones del *Cant de la Carxofa* en la localidad de Alaquàs y en otras localidades como Silla, Castellar, Quart de Poblet y Valencia ciudad. En el caso de Alaquàs no solamente se han observado las actividades mencionadas, se ha participado activamente tanto en la preparación como en la realización de estas.

La observación participante ha sido una técnica clave en esta investigación, permitiendo la integración total en contextos reales de la interpretación del *Cant de la Carxofa*. La participación en ensayos, celebraciones y actividades formativas facilita la comprensión de los significados culturales y pedagógicos del canto desde una perspectiva émica, es decir, desde dentro del grupo observado (Sanjuán, 2019).

En nuestro caso concreto, la observación se ha llevado a cabo en diversos espacios significativos del *Cant de la Carxofa*:

- a) Ensayos musicales con coros, piano y orquesta.
- b) Celebraciones civiles y religiosas en las que se interpreta el canto como parte del ritual.
- c) Aulas escolares donde se han implementado recursos didácticos basados en el canto.

La participación directa y de forma activa en estos contextos ha permitido recoger datos sobre la interacción entre los intérpretes, la dinámica de transmisión oral, las adaptaciones estilísticas y la recepción del canto por parte del alumnado. A través de estas técnicas se captan aspectos no verbales, como gestos, actitudes, emociones y formas de aprendizaje musical que no siempre emergen en las entrevistas o documentos escritos. Como defiende Angrosino (2005), esta estrategia metodológica ha contribuido a fortalecer la validez interna del estudio, al permitir una visión más completa y coherente del fenómeno musical investigado.

La observación participante no solo implica el registro de lo ocurrido, sino también interactuar con los actores sociales, comprender sus prácticas y recoger información contextualizada. Según Rekalde et al., (2014), esta técnica permite construir contextos de aprendizaje y fomentar procesos participativos en el ámbito educativo. La observación participante no es un método simple, sino una técnica sistemática que permite al investigador participar en experiencias intensas de los grupos que necesitan ser comprendidos (Vitorelli et al., 2014).

3.2.4.- Entrevistas semiestructuradas

La realización de entrevistas semiestructuradas se ha utilizado para recoger testimonios de músicos, docentes y expertos. A través de esta técnica se obtiene información rica y profunda, respetando la estructura temática, pero dejando espacio para la espontaneidad y la expresión personal (Ibarra et al., 2023). A través de las entrevistas se ha accedido a las experiencias, percepciones y conocimientos de los actores implicados en la interpretación, transmisión y enseñanza del *Cant de la Carxofa*.

Este canto tradicional, de fuerte arraigo en Alaquàs, se ha abordado desde una perspectiva etnomusicológica y educativa, sin olvidar el impacto social que tiene en los protagonistas y en la comunidad. En este sentido se ha entrevistado a músicos y directores, docentes de música, historiadores y a los protagonistas del canto (los ángeles y sus familias)³. La entrevista semiestructurada es una técnica flexible, dinámica y no directiva, que permite explorar significados y experiencias en profundidad (Díaz et al., 2013).

Las entrevistas realizadas han contribuido no solo a la recogida de datos, sino también a la construcción interpretativa del canto como patrimonio musical y recurso educativo. Tal y como señalan Kvale y Brinkmann (2009), este tipo de entrevistas semiestructuradas son conversaciones con propósito, orientadas a la producción de conocimiento.

Este instrumento permite recoger narrativas personales que aportan información valiosa sobre la evolución estilística del canto, su función ritual, su transmisión oral y su resignificación pedagógica. Las entrevistas se han diseñado con una estructura

³ Las entrevistas realizadas a los protagonistas del *Cant de la Carxofa* se pueden consultar en los Anexos 7,8,9,10

flexible, basada en temáticas que permiten explorar aspectos musicales, culturas y educativos, sin limitar la espontaneidad del discurso (Díaz et al., 2013).

Estas entrevistas han permitido recoger testimonios que enriquecen la comprensión del fenómeno del *Cant de la Carxofa* desde un enfoque émico (Botella et al., 2025).

3.2.5.- Recursos didácticos

La creación de recursos didácticos no es una técnica de recogida de datos, sino un producto o resultado de la investigación. Sin embargo, su implementación en el aula sí genera datos y en este sentido, se convierte en parte del contexto de recogida de datos, aunque no sea una técnica o instrumento en sí. La investigación ha generado la creación de recursos didácticos, por una parte, y el análisis de recursos ya creados por otra. Tal y como señala Cohen (2011), el desarrollo y uso de materiales didácticos puede formar parte de una estrategia de aplicación o intervención, pero los datos relevantes para la investigación deben recogerse mediante técnicas específicas.

La observación participante en el aula y en los ensayos y actuaciones en torno al *Cant de la Carxofa* son las principales técnicas utilizadas de recogida de datos. Esta distinción metodológica permite mantener la coherencia del diseño de investigación y delimitar con precisión los procedimientos utilizados para la obtención de información.

El estudio (dossier, auca, recortable) y la creación (materiales musicales, karaokes y grabaciones de audio) de recursos didácticos nos permite mediante observación participante en ensayos, clases y representaciones del *Cant de la Carxofa* obtener información relevante. En este sentido la investigación-acción se presenta como una práctica comprometida, al combinar ciencia (teoría) con el arte de enseñar (Botella y Ramos, 2019).

Los recursos digitales y visuales enriquecen la enseñanza musical, facilitando la comprensión y la expresión artística (Nieto et al., 2022). Estos instrumentos permiten recoger datos sobre la experiencia educativa, la motivación, la comprensión musical y la percepción cultural del canto.

El estudio de los recursos didácticos constituye una dimensión clave en esta investigación, especialmente por su vinculación con la práctica educativa y la participación activa del alumnado en el proceso de transmisión del *Cant de la Carxofa*. Desde el enfoque investigación-acción, se han diseñado, aplicado y evaluado diversos materiales pedagógicos que permiten experimentar el canto en el aula, favoreciendo la apropiación cultural y el aprendizaje significativo (Cain, 2013; Díaz y Giráldez, 2013).

Adaptaciones instrumentales:

Se han elaborado versiones, adaptaciones y simplificaciones de la partitura original para distintos formatos instrumentales, con el objetivo de facilitar su interpretación y el trabajo de aula en contextos escolares:

- a) Versión orquestal para orquesta sinfónica.
- b) Versiones para piano: utilizada como acompañamiento armónico en ensayos y representaciones escolares.
- c) Versión para flauta dulce e instrumental Orff: adaptada al registro y digitación del alumnado de primaria y secundaria, favoreciendo la lectura melódica y la coordinación grupal.

Estas adaptaciones han sido creadas y diseñadas respetando la estructura melódica y armónica de la obra, manteniendo la tonalidad de Fa mayor y simplificando en algunos casos para facilitar la interpretación y en otros, enriqueciéndola para mejorar la experiencia.

Recursos audiovisuales y digitales:

Con el objetivo de facilitar la experiencia sonora y el aprendizaje autónomo, se han incorporado diversos recursos audiovisuales y digitales:

- a) Grabaciones de referencia: versiones interpretadas por la *Unió Musical d'Alaquàs*. Por coros escolares, utilizadas como modelo auditivo y como base para el aprendizaje vocal y coral.
- b) Karaokes: pistas sin voz que permiten al alumnado practicar la melodía solista o coral, favoreciendo el aprendizaje del canto, especialmente la afinación y la memorización.
- c) *Genially* interactivo: presentaciones digitales con contenido visual, auditivo y textual sobre la historia, estructura y significado del *Cant de la Carxofa*.
- d) Auca: material gráfico y narrativo que explican el origen y evolución del canto mediante viñetas ilustradas, facilitando la comprensión cultural desde edades tempranas.
- e) Recortable: permite la recreación del artefacto utilizado durante las representaciones del canto.

Estos recursos se han aplicado en el aula como herramienta de apoyo y motivación, permitiendo una aproximación multisensorial al canto y fomentando la participación activa del alumnado (Barret, 2013). La implementación de todos estos recursos posibilita la interpretación instrumental y vocal, la escucha activa y análisis musical, la reflexión cultural y emocional sobre el canto y la producción creativa. Estas experiencias nos permiten poder evaluar su impacto en el aprendizaje musical y la apropiación cultural del *Cant de la Carxofa*.

3.3.- Cronograma de la investigación

Con la creación del cronograma (figura 3), utilizando el formato de diagrama de Gantt (Wilson, 2003), visualizamos las fechas, las tareas y los plazos de tiempo que se han previsto para la realización del trabajo de investigación. También se observa el progreso de estas en el diagrama de Gantt, ya que esta es una de las formas más utilizadas con la que presentamos el plan de ejecución del proyecto. En el diagrama se puede ver con claridad una línea del tiempo y la consecución de hitos a lo largo de esta, visualizando también de forma fácil las actividades llevadas a cabo agrupadas en las fases de investigación, trabajo de campo, análisis, redacción y evaluación final. Para finalizar, con la línea de diferentes colores asociados a cada fase de la investigación se representa la duración y la situación temporal de todas y cada una de las actividades.

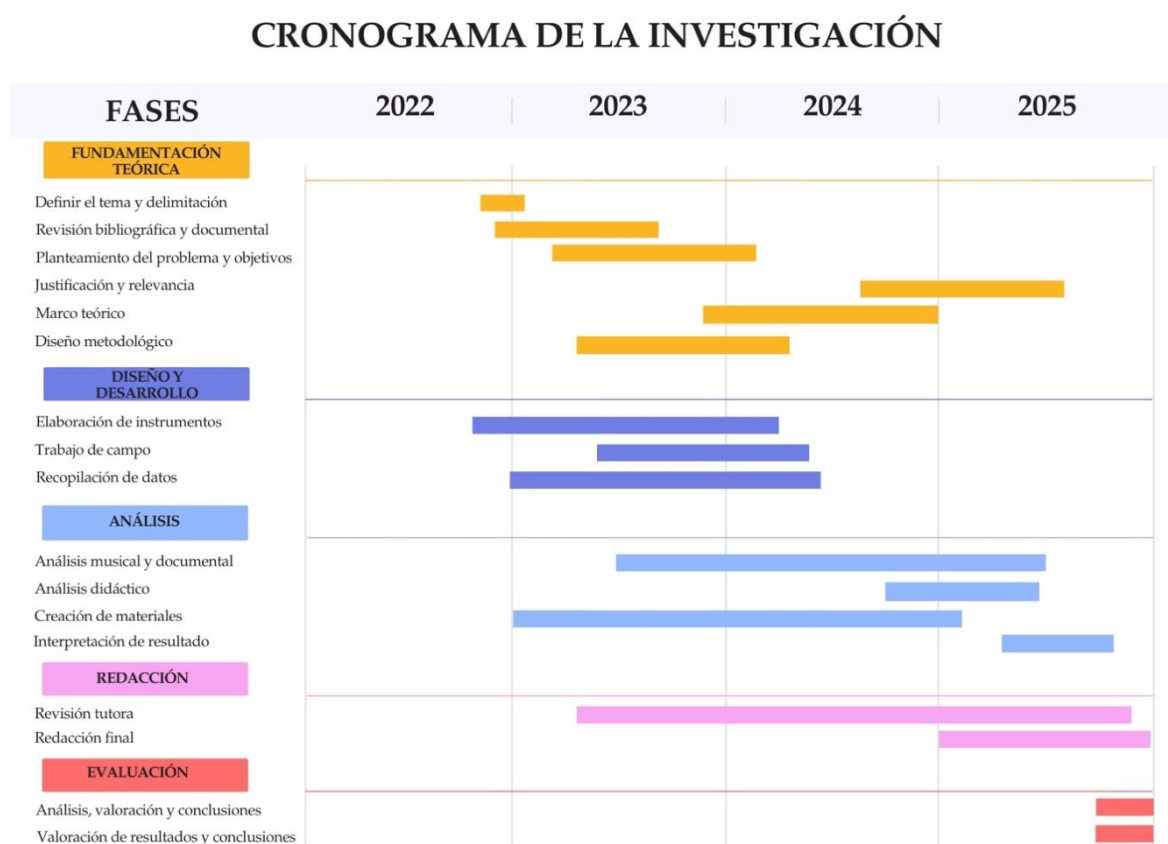


Figura 3. Cronograma de la investigación. Elaboración propia

Capítulo IV.

LA MÚSICA DEL *CANT DE LA CARXOFA*



4.- LA MÚSICA DEL *CANT DE LA CARXOFA*

El *Cant de la Carxofa* constituye una manifestación musical única y destacada dentro del panorama de la música tradicional valenciana, tanto por su estructura formal como por su función ritual y su profundo arraigo en la cultura popular. Su vínculo con la forma del motete, así como sus conexiones con los dramas asuncionistas y otras expresiones paralelas como el *Cant de la Sibilla* o el *Misteri d'Elx*, lo convierten en un objeto de estudio privilegiado para comprender los puntos de encuentro entre música, religiosidad popular y tradición oral (Gómez Muntané, 2019; Martí, 2020).

La presente investigación sobre el canto no solo se fundamenta en un riguroso análisis histórico y etnomusicológico, sino que incorpora una aportación original de carácter musical y didáctico, centrada en la revisión, análisis y adaptación de esta manifestación tradicional al contexto educativo actual.

Desde el ámbito musicológico, el análisis del *Cant de la Carxofa* permite abordar aspectos fundamentales del lenguaje musical (forma, ritmo, melodía, armonía y textura), al tiempo que ofrece una ventana a los procesos de transmisión, transformación y resignificación del patrimonio sonoro en el contexto de la localidad de Alaquàs y de la comarca de l'Horta Sud fundamentalmente. La revisión de partituras históricas y la elaboración de arreglos orquestales y adaptaciones para piano, flauta dulce e instrumental Orff han permitido no solamente una aproximación analítica rigurosa, sino también una propuesta de revitalización artística y pedagógica del repertorio.

La adaptación de repertorios tradicionales a diferentes formatos instrumentales y niveles de dificultad permite la integración en contextos escolares diversos, favoreciendo la inclusión educativa y el desarrollo de competencias clave. En esta línea Huilipan y Ángel-Alvarado (2020) destacan que el diseño de arreglos musicales adaptados al aula requiere un equilibrio entre los objetivos musicales y

pedagógicos, así como un dominio de las competencias técnicas y didácticas por parte del docente.

Desde el punto de vista educativo, el *Cant de la Carxofa* se presenta como un recurso de gran valor didáctico. Su inclusión en el aula permite trabajar contenidos curriculares del área de Música en Educación Primaria y Secundaria, al tiempo que se promueve el desarrollo de competencias transversales como la expresión oral, la colaboración, la identidad cultural y el respeto por la diversidad patrimonial (Nieto et al., 2021). La utilización de recursos complementarios como karaokes, grabaciones, partituras interactivas, presentaciones digitales como *Genially*, aucas y recortables responde a los principios y las orientaciones metodológicas de la LOMLOE y del Decret 106/2022 de la Generalitat Valenciana, que promueven el uso de tecnologías accesibles y motivadoras para facilitar un aprendizaje significativo y personalizado (Generalitat Valenciana, 2022).

La música tradicional, como el *Cant de la Carxofa*, constituye un recurso pedagógico que permite al alumnado conectar con su entorno cultural, desarrollar la conciencia patrimonial y fomentar la expresión artística y emocional. López y Nadal (2024), defienden cómo la escuela desempeña un papel central en la transmisión y conservación del patrimonio musical, siendo el profesorado un agente clave en la revitalización de la música tradicional en el aula.

La intención de esta investigación no pretende solo aportar una revisión crítica y creativa del *Cant de la Carxofa* desde el análisis musical, sino que propone una transferencia didáctica innovadora, coherente con el marco normativo actual y con las demandas de una educación musical que valore el patrimonio, fomente la creatividad y promueva la participación activa del alumnado en la construcción de su aprendizaje artístico.

La revitalización del canto mediante arreglos musicales y recursos didácticos contribuye a su preservación, a su resignificación en contextos contemporáneos, y acerca el patrimonio sonoro a las nuevas generaciones.

4.1.- Análisis musical

El *Cant de la Carxofa* se presenta como manifestación vocal y polifónica que adopta la forma musical del motete. Este género se caracteriza por su función devocional, siendo empleado en contextos religiosos para la exaltación espiritual y la reflexión teológica (Hoppin, 1978). Tradicionalmente, la forma motete ha estado presente en celebraciones como el Corpus Christi, la Semana Santa y las fiestas marianas y en el caso concreto del *Cant de la Carxofa* se interpreta durante las fiestas en honor a la *Mare de Déu de l'Olivar* y del *Crist de la Bona Mort* en el caso de Alaquàs.

El término *motete* proviene del origen francés *mot* (palabra), y hace referencia a textos que se añadían a las voces superiores, encontrando su origen en el siglo XIII en París, más concretamente en todo lo que acontecía musicalmente en el entorno de *Notre Dame*. Otra derivación aceptada es la proveniente del latín *motus*, en referencia al significado del término movimiento (Reese, 1959). Su origen se sitúa en el siglo XIII, en el entorno musical de la Escuela de *Notre Dame* en París, donde compositores como Léonin y Pérotin desarrollaron técnicas de *organum* que evolucionaran hacia formas más complejas como el motete (Hoppin, 1978).

Los primeros motetes se construían sobre células melismáticas del *organum*, añadiendo textos en latín o francés a las voces superiores. Aunque su raíz es culta y litúrgica, el motete ha tenido una presencia significativa en contextos populares y devocionales (Atlas, 1998). Fue durante el Renacimiento cuando el género se consolidó con figuras como Josquin des Prez, y en el Barroco, Johan Sebastian Bach lo transformó incorporando elementos teatrales y afectivos, como el estilo *concertato* y el recitativo (Bukofzer, 1947). Compositores posteriores como Mozart, Haydn, Cherubini y Mendelssohn también exploraron esta forma musical.

A través del canto polifónico, el motete se consolida como una forma de expresión religiosa colectiva, articulando la identidad cultural de la comunidad mediante la interpretación vocal, la transmisión oral y escrita y los rituales asociados. El uso del motete se focaliza principalmente en el contexto litúrgico, especialmente en momentos como el ofertorio y la comunión. Sin embargo, su interpretación se ha extendido a funciones paralitúrgicas y celebraciones populares de carácter religioso, como procesiones y fiestas patronales (Reese, 1959; Villa, 2018).

En el siglo XVI, compositores españoles como Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria escribieron motetes destinados a celebraciones religiosas populares, contribuyendo al arraigo de esta forma en la tradición hispánica (Stevenson, 1961). Con el paso del tiempo su uso litúrgico fue disminuyendo pero eso no impide que el motete encontrara un espacio destacado en la música coral contemporánea, donde se exploran nuevas dimensiones expresivas.

Martínez (2019) sostiene que la incorporación de elementos teatrales en la música coral amplía las fronteras de la expresión artística, generando una comunicación más rica con la audiencia. En este sentido, el *Cant de la Carxofa* adquiere relevancia al integrar gestualidad, escenografía y participación comunitaria en su ejecución ritual. Hathaway (2022) analiza cómo el motete contemporáneo puede abordar temas de justicia social, espiritualidad y pertenencia cultural, convirtiéndose en un acto de afirmación identitaria. También Smith (2020) es esa misma línea añade que la música coral actual ha evolucionado hacia formas interdisciplinarias, donde el cuerpo, el espacio y la escenografía desempeñan un papel esencial en la experiencia musical.

A través del canto polifónico el motete se consolida como una forma de expresión religiosa colectiva, articulando la identidad cultural de la comunidad a través del canto, del contexto de la interpretación, la transmisión tanto oral como escrita de la música y los diferentes rituales asociados a este (Villa, 2018).

El legado ofrecido por el motete históricamente está conectado directamente con el *Cant de la Carxofa*, ya que se trata de una manifestación musical y teatral en honor a la Virgen y al Cristo (en el caso de Alaquàs), y en esta observamos elementos tanto de estructura como simbólicos, tales como la alternancia de voces, el uso de textos religiosos, la verticalidad sonora de un ángel elevado, y sobre todo la función litúrgica y festiva.

Hathaway (2022), analiza cómo el motete contemporáneo puede también incidir en temas de justicia social, espiritualidad y pertenencia cultural. Convirtiendo el canto en un acto de afirmación identitaria y de transmisión de valores religiosos y culturales de generación en generación. También Smith (2020), en esta misma línea destaca como la música coral contemporánea ha evolucionado hacia formas más interdisciplinarias, donde cuerpo, espacio y escenografía juegan un papel fundamental en la experiencia musical.

Desde el punto de vista técnico, el motete del *Cant de la Carxofa* se caracteriza por una línea vocal clara y cantable, con movimientos principalmente por grados conjuntos. Las disonancias, escasas, están cuidadosamente preparadas y resueltas al estilo renacentista. La armonía es sencilla, basada en consonancias puras (quintas, cuartas, terceras y sextas), y las frases se delimitan mediante cadencias auténticas y plagales, evitando finales abruptos o excesivamente dramáticos. La armonía es sencilla y usa fundamentalmente las consonancias puras (quintas/cuartas, terceras y sextas). Las frases están bien delimitadas utilizando cadencias plagales y auténticas en su mayoría, evitando finales sorprendentes y excesos de estilo dramático.

La textura se basa en la polifonía imitativa, y aunque la imitación está presente, es flexible y sin una textura excesivamente rica y entrelazada. Las voces se incorporan de forma escalonada, repitiendo el motivo inicial y aportando verticalidad sonora. La partitura está escrita en compás de 4/4, y predomina la subdivisión binaria, aunque tanto al principio en la introducción, en las partes de *tutti* y en la coda final,

el uso de figuración en tresillos la convierten en subdivisión ternaria, contrastando la serenidad en el momento vocal con la subdivisión binaria y la tensión que aporta la subdivisión ternaria en la parte instrumental, sobre todo en el inicio aportando expectación antes de la parte vocal, así como en la coda final a modo de recapitulación final.

El *Cant de la Carxofa* mantiene una estructura tripartita, precedida por una introducción instrumental y seguida por una coda. Aunque el texto es sagrado, no pertenece al repertorio litúrgico oficial, situándolo en una categoría mixta entre lo devocional y lo teatral. La obra es interpretada *a capella* o con acompañamiento instrumental, en nuestro caso orquestal, y representa una síntesis entre tradición medieval y sensibilidad contemporánea, reafirmando su valor como expresión cultural y religiosa.

En la siguiente tabla (tabla 3) podemos ver las partes y el número de compases de cada una de ellas:

INTRO	SECCIÓN 1	SECCIÓN 2	SECCIÓN 3	CODA
c.1–c.8	c.9–c.17	c.18–c.65	c.66–c.110	c.111–c.115

Tabla 3. Estructura del *Cant de la Carxofa*. Elaboración propia

4.1.1.- Análisis estructural y formal

El análisis estructural y formal del *Cant de la Carxofa* nos permite evidenciar la riqueza musical y simbólica de este motete, el cual está enmarcado dentro de la tradición coral religiosa y devocional. A través del estudio detallado de sus secciones se constata la coherencia interna de la composición, así como su capacidad para articular elementos musicales, rituales y comunitarios.

La participación del infantilillo como figura central, junto con el coro y la orquesta, configura una dramaturgia musical que combina lucimiento vocal, simbolismo

litúrgico y expresión comunitaria. Este canto se construye sobre una base tonal tradicional, con estructura estrofa-estribillo con una coda final con resolución brillante y ascenso melódico, que sintetiza el recorrido emocional de la obra culminando con una afirmación identitaria y devocional. Con el análisis formal comprendemos los mecanismos compositivos que la sustentan y su vigencia como patrimonio sonoro del municipio de Alaquàs.

La textura predominante en el *Cant de la Carxofa* es de melodía acompañada, en la que la orquesta sustenta la línea vocal principal, interpretada por un niño o niña. La obra está escrita en un lenguaje tonal tradicional, con una estructura estrofa-estribillo que incorpora variaciones y repeticiones sobre una melodía sencilla. Esta estructura responde a una intención textual marcadamente devocional, reforzando el carácter religioso de la obra (Villa, 2018).

En las secciones centrales se observa la presencia de contrapunto imitativo, mientras que el acompañamiento instrumental se basa en acordes estáticos desplegados en forma de arpeggios, tanto en la introducción como en la coda final. La alternancia mostrada entre homofonía y polifonía imitativa aporta riqueza tímbrica y profundidad expresiva (Apel, 1961).

La estructura formal es clara y coherente, con armonía rica en giros modales que evocan la tradición musical sacra. El carácter general es solemne y procesional, propio del contexto ritual en el que se interpreta. Las figuras rítmicas son simples, respondiendo así a la necesidad de mostrar el texto con claridad. (Reese, 1959) defiende esta sencillez en favor de la inteligibilidad del texto, siendo esencial en obras de carácter devocional.

Seguidamente, se detallan las partes que conforman la partitura a nivel formal, junto con una descripción de las características más relevantes:

INTRODUCCIÓN (compases 1-8)

La introducción afirma la tonalidad principal de Fa Mayor mediante un pedal de tónica en corcheas sobre el registro grave. El resto de las cuerdas desarrollan un motivo ornamental sobre la nota principal, incrementando progresivamente la densidad tímbrica hasta llegar al compás 8, donde toda la orquesta resuelve en el acorde de tónica (Fa Mayor), preparando la entrada del Tema 1.

Esta introducción tiene una doble función: por un lado, genera una atmósfera de expectación que antecede la aparición del ángel solista en el compás 9; por otro, establece el carácter solemne de la obra. El uso del binario en las partes graves y ternario en las agudas es un recurso muy utilizado en la historia de la música, sobre todo en el Romanticismo (de forma especial en los nacionalistas), aportando al resultado sonoro la sensación de mayor tensión, de dramatismo, así como un ensanchamiento de la partitura. Contribuye a intensificar la tensión sonora y ampliar la dimensión expresiva de la partitura (Atlas, 1998).

A continuación, se adjunta imagen (Figura 4) con los ocho primeros compases de la partitura que responden a la introducción:

Score

CARXOFA d'Alaquàs

Rigoberto Cortina

Revisió i Instrumentació.- Enric PARREÑO

© Enric PARREÑO 2025

CARXOFA d'Alaquàs Score -2-

The musical score is titled "CARXOFA d'Alaquàs Score -2-". It displays measures 1 through 8. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B♭). The music is characterized by intricate triplet patterns and a gradual increase in volume, marked by "cresc." and "f" (forte) dynamics. A system of five empty staves is included between the woodwind and string sections. The page number "8" is indicated in a box at the end of the first system.

Figura 4. Compases 1-8 del *Cant de la Carxofa*. Elaboración propia

SECCIÓN 1 (compases 9-17): Entrada del ángel y primer tema.

La intervención vocal del infantilillo marca el inicio del primer tema, momento central en la dramaturgia musical del *Cant de la Carxofa*. El acompañamiento orquestal se muestra mediante bloques de acordes en tremolo, que se desplazan compás a compás de forma homofónica. Es sutil, sencillo en dinámica *pianissimo* (*pp*), permitiendo que la voz del ángel adquiriera un protagonismo absoluto en esta sección inicial.

Este primer tema se presenta con carácter estático, funcionando como una introducción vocal que establece el tono devocional de la obra. A diferencia de las secciones posteriores, la melodía no comienza en anacrusa, sino con un inicio tético lo que refuerza la solemnidad y claridad del discurso musical. La línea melódica se fundamenta en los pilares tonales de la tónica y la dominante, aunque se introducen grados rebajados (especialmente el tercer grado menor) que generan giros modales, recurso frecuente en composición de carácter religioso y expresivo (Atlas, 1998).

El uso de giros modales aporta una dimensión afectiva que conecta con la tradición coral religiosa, donde el uso de modos menores se asocia a la introspección espiritual y la súplica (Bukofzer, 1947). La sencillez armónica y la claridad melódica permiten que el texto cantado se perciba con nitidez, cumpliendo así una de las funciones esenciales del canto devocional: la inteligibilidad del mensaje religioso (Villa, 2018).

Podemos ver en la siguiente imagen (Figura 5), los compases 9-17 de la partitura que corresponden a la sección 1.

CARXOFA d'Alaquàs Score -3-

9

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

B♭ Tpt.

Tbn.

9

Vln. I

pp

Vln. II

pp

Vla.

pp

Vc.

pp

D.B.

pp

CARXOFA d'Alaquàs Score -4-

The score is divided into three systems. The first system (measures 14-16) includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), and Trombone (Tbn.). The second system (measures 14-16) includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The third system (measures 14-16) includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. Measure 17 features a forte (*sfz*) dynamic for all instruments, with a crescendo hairpin and an accent (^) over the final note.

Figura 5. Compases 9-17 del *Cant de la Carxofa*. Elaboración propia

SECCIÓN 2 (c.18 a c.65): Desarrollo temático y participación coral

La segunda sección del *Cant de la Carxofa* introduce el termino agógico *Andantino*, que aporta una intención de movimiento y progresión al discurso musical. El acompañamiento se fundamenta en corcheas y *pizzicatos* en las cuerdas graves, generando una textura rítmica ligera y pulsante. En los primeros cuatro compases, los instrumentos de viento presentan el nuevo tema, que posteriormente es retomado por la voz del infantilillo a partir del compás 22. En ambos casos, el tema se inicia con anacrusa, lo que le confiere fluidez y carácter narrativo (Apel, 1961).

En esta sección, el clarinete acompaña la línea vocal, mientras que la flauta y el oboe refuerzan las cadencias de cada frase mediante giros ornamentales. Este tratamiento tímbrico contribuye a enriquecer la expresividad del canto y a destacar los momentos de cierre melódico (Bukofzer, 1947).

A partir del compás 30, las cuerdas graves abandonan el *pizzicato* y adoptan valores largos, introduciendo cromatismos sobre notas rebajadas que sugieren una modulación, aunque la tonalidad de Fa Mayor se mantiene como eje principal. Entre los compases 38 y 41 se desarrolla una breve transición que prepara el cierre de la intervención solista, esta concluye en el compás 49. Desde el compás 50, con anacrusa, hasta el 65, se incorpora el coro en un *tutti* orquestal. En esta sección, se observa nuevamente el contraste entre acompañamiento ternario y melodía binaria, recurso que intensifica el dramatismo y marca el punto culminante de la obra. La textura coral, junto con la reaparición de motivos previos, refuerza la cohesión formal y el carácter festivo del canto (Villa, 2018).

SECCIÓN 3 (compases 66-110): Reexposición y variación final

La tercera sección del motete presenta una repetición literal de la segunda sección en términos musicales, aunque con modificación del texto. Es, por tanto, una estructura tripartita en la que el contenido lírico varía, pero la música permanece inalterada, lo que refuerza su función como estribillo ritual (Reese, 1959).

Hay una pequeña variación en la melodía del infantilillo, finalizando con un giro ascendente buscando un efecto de lucimiento vocal al mostrar esta melodía final más aguda elevando la tesitura y aportando un cierre brillante a la intervención solista. La intervención del coro mantiene tanto la melodía como el texto de forma idéntica a la segunda sección, funcionando a modo de estribillo, consolidando un elemento estructural repetitivo y comunitario (Martínez, 2019).

En la siguiente imagen (Figura 6) podemos observar el fragmento comprendido entre los compases 18-65 de la partitura general. Esta imagen nos muestra a nivel formal tanto la sección 2 como la sección 3, ya que tal y como se ha mencionado anteriormente, responden a la misma música, en ellas solamente se diferencia el texto.

CARXOFA d'Alaquàs Score -4-

18

Fl. *mf* *sfz*

Ob. *mf* *sfz*

B♭ Cl. *mf* *sfz* *mp*

Hn. *mf* *sfz*

Bsn. *mp* *mf* *sfz*

B♭ Tpt. *mf* *sfz*

Tbn. *mf* *sfz*

18

Vln. I *mf* *mf* *sfz*

Vln. II *mf* *mf* *sfz*

Vla. *mf* *mf* *sfz*

Vc. *mp* *mf* *sfz*

D.B. *mp* *mf* *sfz*

pizz. *arco*

CARXOFA d'Alaquàs Score -5-

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.**: Flute, measures 22-26, starting with a rest and then playing a melodic line with a *mp* dynamic.
- Ob.**: Oboe, measures 22-26, mostly resting.
- Bs Cl.**: Bass Clarinet, measures 22-26, playing a complex melodic line with triplets and slurs.
- Hn.**: Horn, measures 22-26, mostly resting.
- Bsn.**: Bassoon, measures 22-26, mostly resting.
- Bs Tpt.**: Baritone Trompete, measures 22-26, mostly resting.
- Tbn.**: Trombone, measures 22-26, mostly resting.
- Vln. I**: Violin I, measures 22-26, playing a rhythmic pattern with *mp* dynamic.
- Vln. II**: Violin II, measures 22-26, playing a rhythmic pattern with *mp* dynamic.
- Vla.**: Viola, measures 22-26, playing a rhythmic pattern with *mp* dynamic.
- Vc.**: Cello, measures 22-26, playing a rhythmic pattern with *mp* dynamic.
- D.B.**: Double Bass, measures 22-26, playing a rhythmic pattern with *mp* dynamic.

The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, sixteenth notes, triplets, and dynamic markings like *mp* and *pizz.*

CARXOFA d'Alaquàs Score -6-

The musical score is for the piece "CARXOFA d'Alaquàs". It shows measures 27 through 30. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Bass Trombone (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Measure 27 begins with a *mp* dynamic for the Flute and Oboe. The Bass Clarinet, Horn, and Bassoon also enter with *mp* dynamics. The Bass Trombone and Trombone are silent. The Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass enter with *f* dynamics. A rehearsal mark "30" is located at the end of measure 30.

Measure 28 continues the melodic lines for the Flute, Oboe, and Bass Clarinet. The Horn and Bassoon play sustained notes. The Bass Trombone and Trombone remain silent. The Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass continue their *f* accompaniment.

Measure 29 shows the Flute and Oboe playing a triplet of eighth notes. The Bass Clarinet, Horn, and Bassoon also play triplets. The Bass Trombone and Trombone remain silent. The Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass continue their *f* accompaniment.

Measure 30 concludes the section. The Flute and Oboe play a final triplet. The Bass Clarinet, Horn, and Bassoon also play a final triplet. The Bass Trombone and Trombone remain silent. The Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass continue their *f* accompaniment. A rehearsal mark "30" is located at the end of measure 30.

CARXOFA d'Alaquàs Score -7-

Fl.

Ob.

Bsn. Cl.

Hn.

Bsn.

Bsn. Tpt.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

CARXOFA d'Alaquàs Score - 8-

The musical score is for the piece "CARXOFA d'Alaquàs" and is page 8 of the score. It is written for a large ensemble. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Bass Trombone (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is in 3/4 time and has a key signature of one flat (B♭). The music is divided into measures, with measure numbers 34 and 35 indicated. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, f), articulation (accents), and performance instructions (pizz., arco). The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, and strings.

CARXOFA d'Alaquàs Score -9-

Fl. 38 *mp* *poco rall.*

Ob. *mp*

B♭ Cl. 38 *mp*

Hn. 38

Bsn. 38

B♭ Tpt. 38

Tbn. 38 *poco rall.*

Vln. I 38 *pizz.* *p pizz.*

Vln. II *p pizz.*

Vla. *p pizz.*

Vc. *p pizz.*

D.B. *p*

CARXOFA d'Alaquàs Score -10-

42 *a tempo*

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B♭ Cl. *mp*

Hn. 42

Bsn. 42 *mp*

B♭ Tpt. 42

Tbn. 42

42 *a tempo*

Vln. I 42 *arco* *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp* *pizz.* *arco*

Vc. *mp* *pizz.* *arco*

D.B. *mp*

CARXOFA d'Alaquàs Score -11-

The musical score is for the piece "CARXOFA d'Alaquàs" and is page 11 of the score. It is written for a full orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 46-49 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 50 has a forte (*f*) dynamic.
- Ob. (Oboe):** Measures 46-49 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 50 has a forte (*f*) dynamic.
- Bs. Cl. (Bass Clarinet):** Measures 46-49 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 50 has a forte (*f*) dynamic.
- Hn. (Horn):** Measures 46-49 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 50 has a forte (*f*) dynamic.
- Bsn. (Bassoon):** Measures 46-49 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 50 has a forte (*f*) dynamic.
- Bs Tpt. (Bass Trombone):** Measures 46-49 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 50 has a forte (*f*) dynamic.
- Tbn. (Tuba):** Measures 46-49 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 50 has a forte (*f*) dynamic.
- Vln. I (Violin I):** Measures 46-49 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 50 has a forte (*f*) dynamic.
- Vln. II (Violin II):** Measures 46-49 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 50 has a forte (*f*) dynamic.
- Vla. (Viola):** Measures 46-49 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 50 has a forte (*f*) dynamic.
- Vc. (Cello):** Measures 46-49 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 50 has a forte (*f*) dynamic.
- D.B. (Double Bass):** Measures 46-49 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 50 has a forte (*f*) dynamic.

The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The music is divided into measures 46 through 50. Measures 46-49 show the main melodic lines for the woodwinds and strings, while measure 50 shows a tutti section with strong dynamics (*sfz* and *f*).

CARXOFA d'Alaquàs Score -12-

50

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

B♭ Tpt.

Tbn.

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

CARXOFA d'Alaquàs Score -13-

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 53-65) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), and Trombone (Tbn.). The second system (measures 66-110) includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B♭). Measures 53-65 show woodwinds and strings with various melodic and harmonic patterns. Measures 66-110 feature a prominent triplets section for all string instruments, while woodwinds continue with melodic lines.

Figura 6. Compases 18-65 y 66-110 del *Cant de la Carxofa*. Elaboración propia

CODA FINAL (compases 111-115) Resolución final

La coda final del *Cant de la Carxofa*, compuesta por cinco compases, cumple una función conclusiva tanto a nivel estructural como expresivo. En esta sección se reafirma la tonalidad principal de Fa Mayor mediante la ornamentación de la tónica, mientras que la voz del infantilillo asciende hasta el Fa de la octava superior, generando un cierre brillante que busca impresionar y emocional al público.

Nuevamente se recurre al tresillo como elemento rítmico presente en toda la composición. Reaparece con fuerza, aportando verticalidad y movimiento a la partitura y contribuye a una sensación de expansión sonora que culmina en la resolución definitiva de la composición (Bukofzer, 1947). La combinación de ornamentos, altura extrema y ritmo ternario ayuda también a mostrar al carácter conclusivo de la obra, convirtiendo este final, en símbolo de culminación técnica y expresiva con el punto culminante del ritual escénico en el que el ángel alcanza su máxima elevación.

En la siguiente imagen (Figura 7) se puede observar la parte final de la partitura, la que corresponde a la Coda Final. Este final está fundamentado en la cadencia perfecta final donde la relación entre V-I es lo más destacado junto con la nota más aguda a la que el infantilillo se enfrenta durante toda la obra.

CARXOFA d'Alaquàs Score -17-

66 2.

Fl.

Ob.

Bs Cl.

Hn.

Bsn.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

CARXOFA d'Alaquàs Score -18-

The musical score is for the piece 'CARXOFA d'Alaquàs' and covers measures 111 to 115. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B♭). Measures 111-115 show a complex orchestration with triplets and dynamic markings like *sfz* (sforzando). The Flute, Oboe, Bass Clarinet, Horn, Bassoon, B♭ Trumpet, and Trombone parts all feature triplets in measures 111-113. The Violin I and Violin II parts also feature triplets. The Viola, Cello, and Double Bass parts have a more sustained, harmonic role. The score is marked with *sfz* (sforzando) in measures 114 and 115, indicating a strong accent or dynamic change.

Figura 7. Compases 111-115 del *Cant de la Carxofa*. Elaboración propia

4.1.2.- Análisis melódico-armónico

Rango vocal y perfil melódico

La versión en Fa Mayor del *Cant de la Carxofa* se sitúa en un rango cómodo para voces infantiles, especialmente para niños y niñas entre 6 y 12 años, lo que facilita su interpretación en contextos escolares y comunitarios. La melodía presenta un perfil lineal, con escasos puntos de inflexión interválica, predominando los intervalos de segunda, tercera y cuarta justa. Estos movimientos por grados conjuntos y la escasa presencia de disonancias remiten a un estilo vocal propio del Renacimiento, caracterizado por la claridad melódica y la funcionalidad textual.

La estructura general de la melodía se organiza en frases regulares de 4 y 8 compases, con semi frases simétricas que refuerza la coherencia formal. El ritmo de la melodía responde a combinaciones sencillas de blancas, negras, dos corcheas y negra con puntillo y corchea que favorecen la inteligibilidad del texto y la participación coral.

Desarrollo melódico por secciones

-Compases 9-17: La melodía se inicia tras la introducción instrumental, afirmando la tonalidad de Fa Mayor mediante la relación de tercera mayor entre el III y el I grado. La primera semifrase (c.9-c.12) asciende hasta el V grado, con una parada previa en el IV. La segunda semi frase (c.13-c.17) insiste en el intervalo inicial de 3ra, pero en este caso será de 3m y ascendente, girando a la tonalidad homónima de Fa m.

En la siguiente imagen (Figura 8) se observa lo mencionado anteriormente en estos ocho primeros compases de la melodía.



Figura 8. Compases 9-17 de la melodía. Elaboración propia

-Compases 22-29: Segunda frase simétrica de ocho compases, con semifrases de cuatro compases. La segunda semifrase imita a la primera y concluye en el V grado, generando una cadencia suspensiva que anticipa la siguiente sección. Los intervallos de tercera mayor, tercera menor y cuarta justa predominan, aportando claridad melódica. En la imagen (Figura 9) adjunta se observan estos compases.



Figura 9. Compases 22-29 de la melodía. Elaboración propia

-Compases 30-37: Nueva frase simétrica con estructura de pregunta-respuesta. La melodía, entonada por el infantilillo mantiene su linealidad, aunque incorpora anacrusas con intervallos de séptima menor, lo que añade dificultad interpretativa y tensión expresiva, tal y como se muestra en la imagen (Figura 10) siguiente.



Figura 10. Compases 30-37 de la melodía. Elaboración propia

-Compases 38-41: Intervención breve de cuatro compases con inicio anacrúsico. El cromatismo en el segundo calderón refuerza la tensión cadencial, resolviendo en la tercera de Fa Mayor (la), como en la introducción. La imagen (Figura 11) que se muestra a continuación representa estos 4 compases que aparecen a modo de enlace o transición.



Figura 11. Compases 38-41 de la melodía. Elaboración propia

-Compases 42-49: Nueva frase de ocho compases que prepara la entrada del estribillo. Cierra la sección y da paso al *tutti coral*. En la siguiente imagen (Figura 12) se observa el carácter suspensivo en el segundo compás (do) y el conclusivo en el sexto y el octavo compás (fa).



Figura 12. Compases 42-49 de la melodía. Elaboración propia

-**Compases 50-65:** Parte coral en *tutti*, organizada en dos frases simétricas de ocho compases. La primera concluye en una cadencia suspensiva, mientras que la segunda resuelve plenamente, dando paso a la sección 3. Las frases comienzan con anacrusas de 6ª Mayor e intervalos de segundas y terceras como se puede ver en las dos imágenes (Figura 13 y Figura 14) que aparecen a continuación.



Figura 13. Compases 50-57 de la melodía. Elaboración propia



Figura 14. Compases 58-65 de la melodía. Elaboración propia

-Compases 111-115 (Coda final): Final conclusivo de seis compases, con reiteración de la dominante (Do) en los tres primeros compases, generando tensión que se resuelve en el cuarto compás con la afirmación de la tónica en la octava superior. Este gesto final aporta brillantez y culminación expresiva como se observa en la imagen (Figura 15).



Figura 15. Compases 111-115 de la melodía. Elaboración propia

Análisis armónico

En referencia a la parte armónica, la tonalidad principal es Fa Mayor, permaneciendo estable durante toda la obra, con modulaciones breves hacia tonalidades vecinas (Re menor y Sol menor) en las secciones intermedias. También se observa el uso del modo mixolidio (VII grado sin alterar), aportando así un color diferente sin alejarnos de la tonalidad principal.

Las frases son visibles con claridad y finalizan en la mayoría de las ocasiones con el uso de cadencias auténticas y plagales (V-I, IV-I) y en ocasiones con acordes de séptima y dominantes secundarias (IV-V7-I) para enfatizar el texto. Otras cadencias utilizadas son I-VI-IV-V muy común de la música popular/tradicional, así como la “clásica” progresión II-V-I. También encontramos, como característico de la música coral y muy utilizado para enfatizar momentos con más carga emotiva, movimientos I-V-VI-IV, con el uso alterno de la tónica y la subdominante I-IV-I-V. En la siguiente imagen (Figura 16) se pueden ver de forma clara las progresiones armónicas con relación a la tonalidad principal de Fa Mayor.

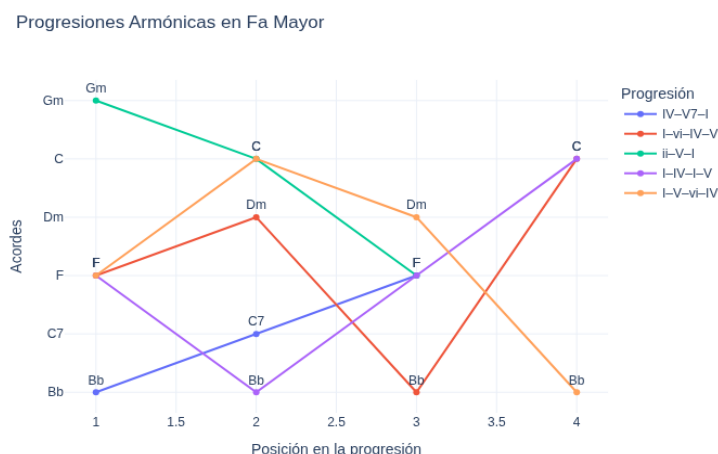


Figura 16. Progresiones armónicas en Fa Mayor. Elaboración propia

Se detalla a continuación el análisis de las diferentes partes del *Cant de la Carxofa*:

SECCIÓN 1 (compases 9-17)

El infantilillo comienza su intervención con el primer tema, aunque esta parte vocal tiene una clara intención introductoria. Está precedida de la introducción instrumental, dónde a través de ornamentos a modo de arabescos muestra la tonalidad principal de la obra (Fa Mayor) y prepara la primera intervención vocal. En el compás 9 aparece el infantilillo, a través del intervalo de tercera entre la mediente y la tónica nos afirma la tonalidad y el modo mayor. En el resto de la sección aparece una melodía con intervalos de segunda fundamentalmente, y de tercera menor y de cuarta justa, siendo una sección sencilla de entonar. Finaliza con la dominante, dando paso a una transición instrumental.

SECCIÓN 2 (compases 18-65)

Los cuatro primeros compases de esta nueva sección son un enlace instrumental en el que se presenta la melodía a través del clarinete, dando pie nuevamente en la anacrusa del compás 22 a la voz. Esta sección está más desarrollada y ya no tiene el carácter introductorio anterior. Sigue siendo una melodía bastante lineal, con intervalos de segunda, tercera y cuarta justa.

Periodos simétricos de 16 compases, organizados al estilo pregunta-respuesta, con frases de 8 compases y 4 compases a modo de transición que nos aporta la sensación de modular (con el nuevo color) a través del cromatismo (sol-sol#-la). En el siguiente periodo, siguiendo el modelo anterior, el infantilillo solamente canta la primera frase, dejando una nueva frase de 16 compases para el *tutti* a modo de estribillo del coro.

SECCIÓN 3 (compases 66-110)

Esta parte del motete a nivel musical es exactamente igual que la sección 2. Se trata de una sección tripartita en la que el texto es modificado, pero a nivel musical nos muestra una repetición literal de la segunda sección.

Hay una pequeña variación en la melodía del infantilillo, finalizando con un giro ascendente buscando un efecto de lucimiento al mostrar esta melodía final más aguda. La intervención del coro mantiene tanto la melodía como el texto de forma idéntica a la segunda sección, funcionando a modo de estribillo.

CODA FINAL (compases 111-115)

La parte final es la más exigente, ya que el infantilillo finaliza con un fa⁴, una octava superior a la utilizada durante todo el motete, aportando mayor lucimiento y brillantez. Un final a modo de pedal sobre la dominante mantiene el texto *GLÓRIA A TÚ*, que finalmente resuelve en la tónica y una octava superior, llegando al momento extremo de tesitura de toda la composición.

Con la intención de clarificar, así como la de detallar toda la información relevante a la parte armónica y poder mostrar de forma visual las cadencias, se adjunta imagen (Figura 17) de la partitura en una reducción para piano con los acordes utilizados y los grados y cadencias de cada uno de los reposos. La versión de piano nos permite ver de forma más clara en una textura más fácil de seguir desde el punto de vista armónico.

Score

CARXOFA d'Alaquàs

Rigoberto Cortina

Revisió i Instrumentació.- Enric PARREÑO

reducció para Piano/Análisis armónico

Adagio, quasi andantino

Infantillo

Piano

mp

I

Inf.

Pno.

cresc.

C7

F

f

V

Cadenza Auténtica Perfecta

I

9

Inf.

9

Pno.

F

C7

Xeo. *

© Enric PARREÑO 2025

CARXOFA d'Alaquàs Score -2-

13

Inf.

Pno.

F D $\flat$ Fm B $\flat$ G7 C

sfz *mf*

V I

Cadencia Auténtica Imperfecta

18

Inf.

Pno.

F B $\flat$ G7 C F

sfz *mp*

V I

Cadencia Auténtica Perfecta

22

Inf.

Pno.

F C7

25

Inf.

Pno.

F F Gmin9 C

f *mp*

II Semicadencia V

CARXOFA d'Alaquàs Score -3-

30

Inf.

Pno.

33

Inf.

Pno.

38

Inf.

Pno.

42 *a tempo*

Inf.

Pno.

42 *a tempo*

Inf.

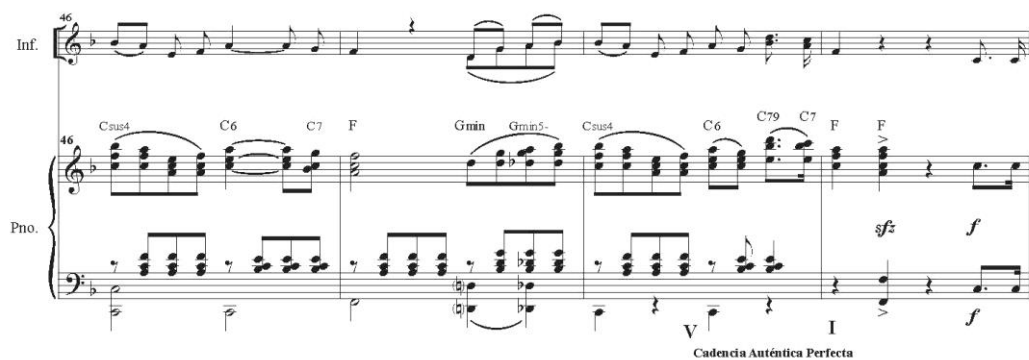
Pno.

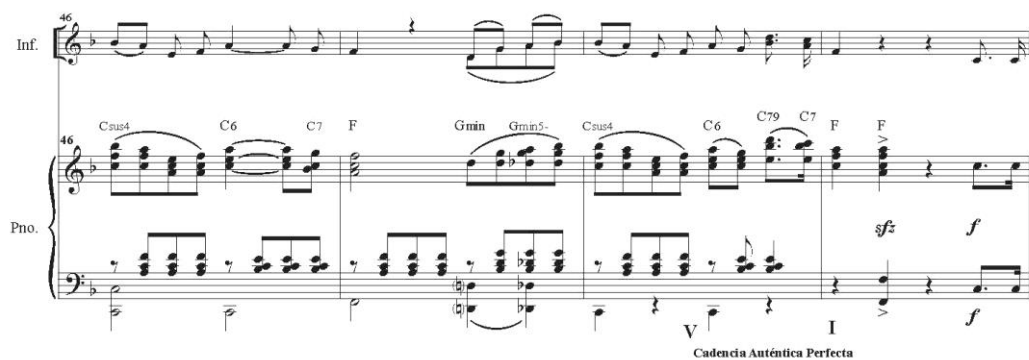
Cadença Auténtica Perfecta

I₁ Semicadencia V

The musical score is for a piece titled 'CARXOFA d'Alaquàs'. It consists of four systems of music, each with a vocal line (Inf.) and a piano accompaniment (Pno.). The first system starts at measure 30. The piano part features chords C7, Bbm6, C7, and Bbm6, with dynamics mf and mp. The second system starts at measure 33 and includes chords C7, F, D7, Gmin9, Gmin, Gmin, Gmin5-, Csus4 F, C, C7, F, F, and F. Dynamics include mf, f, and p. The third system starts at measure 38 and includes chords A, Dm/A, A, C, Fm/C, and C. Dynamics include mp and p. The fourth system starts at measure 42 and includes chords F, D7, Gmin9, Gmin, and Gmin5-. Dynamics include mp. The score includes specific performance instructions such as 'Cadença Auténtica Perfecta' and 'I₁ Semicadencia V'. The tempo is marked 'a tempo' at measure 42.

CARXOFA d'Alaquàs Score -4-

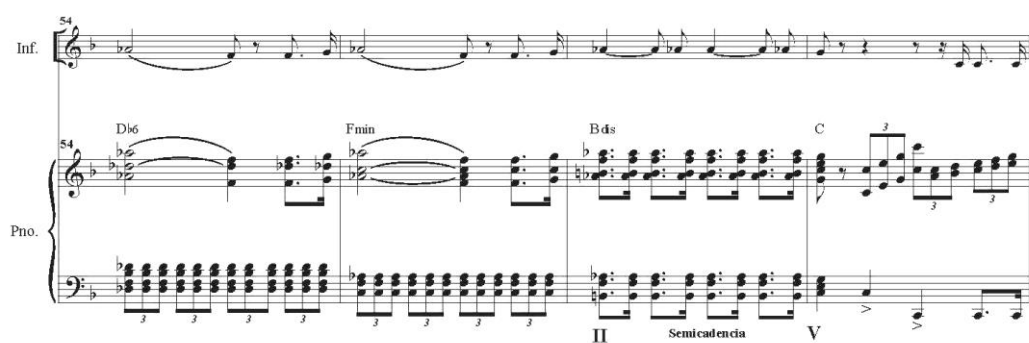
Inf. 

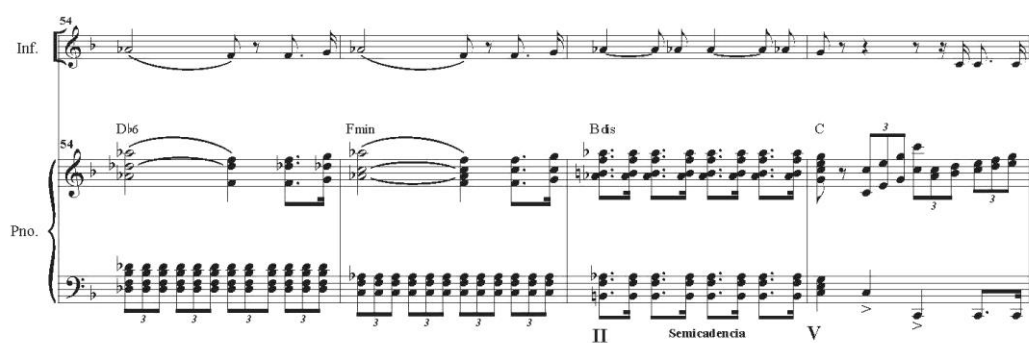
Pno. 

Cadencia Anténtica Perfecta

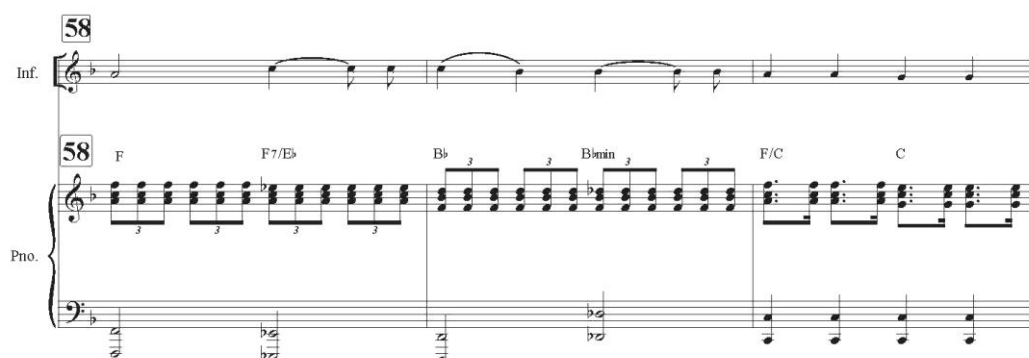
Inf. 

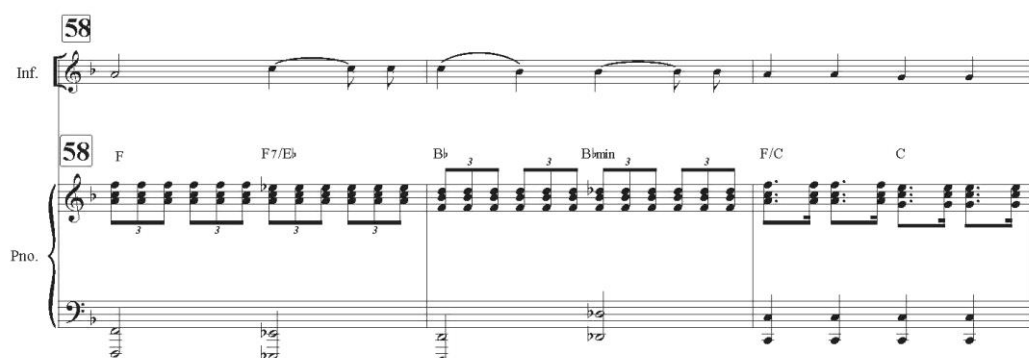
Pno. 

Inf. 

Pno. 

Semicalencia

Inf. 

Pno. 

CARXOFA d'Alaquàs Score -5-

The score is divided into four systems, each with a vocal line (Inf.) and a piano accompaniment (Pno.).

- System 1 (Measures 61-63):** The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Chords are F, F7/Eb, Bb, and Bbmín.
- System 2 (Measures 64-66):** The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Chords are F/C, C, F, F, C/E, C/G, and C7. Below the piano part, the analysis indicates: "V Cadencia Auténtica Perfecta" (under measure 64), "I" (under measure 65), and "V Cadencia Auténtica Imperfecta" (under measure 66).
- System 3 (Measures 67-69):** The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Chords are F, C/E, C/G, C7, F, C/E, C, C7/E, and F. Below the piano part, the analysis indicates: "I" (under measure 67), "V Cadencia Auténtica Imperfecta" (under measure 68), "I" (under measure 69), "V Cadencia Auténtica Imperfecta" (under measure 70), and "I" (under measure 71).
- System 4 (Measures 70-72):** The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Chords are F, F, and F. Below the piano part, the analysis indicates: "sfz" (under measure 70), "sfz" (under measure 71), and "sfz" (under measure 72).

Figura 17. Análisis armónico con cadencias. Elaboración propia

4.1.3.- Análisis del texto y su significado

El texto de las diferentes *Carxofas* ha sufrido modificaciones a lo largo del tiempo, manteniendo el idioma original en algunos municipios y adaptándolo al valenciano como es el caso de Alaquàs.

El texto cantado hasta la traducción al valenciano de la *Carxofa a la Mare de Déu* es el siguiente:

*Gloria a ti Madre Piadosa
Gloria a ti Reina del Cielo
pues nos das siempre consuelo
en esta vida mortal.
Por tu gracia bienhechora,
por tu influjo soberano
nos libertas del pecado
del infierno y todo mal.
Por tu gracia bienhechora,
por tu influjo soberano
nos libertas del pecado
del infierno y todo mal,
y en los días luctuosos
en que todo desfallece.
Oh, en tu imagen aparece
el remedio celestial,
el remedio celestial del remedio,
el remedio celestial.
Dadnos siempre virgen bella
con tu amor, limpia conciencia
y en el alma pura esencia
de virtudes gran caudal.*

*Y entre tanto en este valle
deslizamos nuestra vida si
te daremos oh, María
religioso festival
religioso festival
religioso, religioso festival.
Gloria a Ti Madre Piadosa
pues nos das siempre consuelo
en esta vida mortal,
pues nos das siempre consuelo
en esta vida mortal,
pues nos das siempre consuelo
en esta vida mortal,
Gloria a ti
Gloria a ti
Gloria a ti.*

Vicent Sanchis Llàcer fue el periodista encargado de la traducción como nos indica Roca (2025), siendo el año 1986 cuando se realiza la versión de la *Carxofa a la Mare de Déu de l'Olivar*. Esta traducción, posteriormente fue revisada y adaptada por Rafa Roca, y la que se canta en la actualidad desde el año 2023 es la siguiente:

*Glòria a tu, Mare piadosa,
glòria a tu, Reina del cel,
en tu trobem sempre consol
en esta vida mortal.*

*1.
Per ta gràcia benefactora
i pel teu influx sobirà,
ens amagues del pecat*

de l'infern i de tot mal (Bis).

En els dies luctuosos

en què tot defalleix...

Ah! En ta imatge apareix

el gran remei celestial...

COR

Glòria a tu, Mare piadosa,

glòria a tu, Reina del cel,

en tu trobem sempre consol

en esta vida mortal.

2.

Doneu-nos sempre, Mare bella,

amb l'amor neta consciència

i en l'ànima pura essència,

de virtuts gran quantitat (Bis).

Mentrestant en esta vila

on passem la nostra vida...

Ah! T'oferim, oh Maria,

religiós festival...

COR

Glòria a tu, Mare piadosa,

glòria a tu, Reina del cel,

en tu trobem sempre consol

en esta vida mortal.

FINAL

Glòria a tu! Glòria a tu! Glòria a tu!

La estructura del texto es claramente poética y dada su función musical está compuesto por estrofas y coros. Siendo las estrofas versos que narran y desarrollan una idea y el coro o estribillo, una sección que se repite a modo de resumen principal.

Nos encontramos ante oraciones simples en la introducción, *“Glòria a tu Mare Piadosa”*, mientras que en las estrofas posteriores suelen ser compuestas como por ejemplo *“Per ta gràcia benefactora i pel teu influx sobirà ens amagues del pecat, de l’infern i de tot mal.”*

En el texto encontramos el uso de recursos poéticos, como interjecciones para expresar súplica o emoción, ¡el caso de “ah!”!. También repeticiones en el coro en forma de anáforas como *“en tu trobem sempre consol”*, o paralelismos y repeticiones de hasta tres veces de parte del mensaje *“el gran remei celestial”*.

Desde el punto de vista teológico, el texto muestra culto y festividad a la *Mare de Déu de l’Olivar*, muy arraigado a la devoción mariana. Mostrándonos a María como intercesora *“Mare piadosa”* y *“Reina del cel”*. Aportándonos protección espiritual contra el mal y capaz de mantener al creyente alejado del castigo y del pecado *“ens amagues del pecat, de l’infern i de tot mal”*. Y en momentos como *“Per ta gràcia benefactora”* y *“Doneu-nos neta consciència de virtuts gran quantitat”* mostrando su capacidad de acción de gracia y virtud.

Desde la visión más humanista del texto, encontramos emociones profundas y valores universales como la celebración comunitaria *“religiós festival”*, en referencia a la unión social que integra cultura, fe y comunidad a través de la celebración religiosa. La esperanza en tiempos difíciles, reconociendo momentos de sufrimiento y depositando la esperanza en María *“En els dies luctuosos en què tot desfalleix”*. El ideal humanista de conseguir una vida en la que tengamos una conciencia y alma limpia y virtuosa *“amb l’amor neta consciència i en l’ànima pura essència”*, como búsqueda de virtud y pureza. Finalmente, también encontramos en

la figura de María el consuelo ante la adversidad, como muestra de fragilidad humana *“en tu trobem sempre consol en esta vida mortal”*.

Roca (1993), sobre el texto del canto en el que encontramos cinco estrofas de cuatro versos, con rima asonante y sin seguir ningún esquema, algunos versos riman entre sí y otros quedan libres. Predominan los versos octosílabos, aunque la métrica es también libre.

El texto cantado hasta la traducción al valenciano de la *Carxofa al Crist de la Bona Mort* es el siguiente:

*Gloria a Dios en las alturas
en la tierra proclamamos,
nuestra frente humillemos
ante tanta majestad.*

*Por tu muerte dolorosa,
por tu sangre derramada
la victoria es comprada,
que al hombre redimió.*

*Ve a tu pueblo enajenado
de alegría rebosando
¡Ahí su victoria celebrando
que al infierno humilló
que al infierno humilló
que al infierno,
que al infierno humilló.*

*Oh, luz fulgida divina
alumbra los corazones
para que vean tus dones
con tu inmensa claridad.*

*Oh, luz fulgida divina
alumbra los corazones*

*para que vean tus dones
con tu inmensa claridad,
y los hombres hermanados
tu justicia proclamando
¡Ah! y tu nombre celebrando
sea su felicidad
sea su felicidad
sea sea sea su felicidad
nuestra frente humillemos
ante tanta majestad,
Majestad,
Majestad,
Majestad.*

En el año 1982 se realizó la traducción de la *Carxofa al Crist de la Bona Mort*, al igual que con la versión del Crist de la Bona Mort, fue el periodista Vicent Sanchis Llàcer el encargado de esta (Roca, 2025). La traducción al valenciano, revisada por Rafa Roca, y la que se utiliza en la actualidad desde el año 2023 es la siguiente:

*Glòria a Déu en les altures,
ací en la terra proclamem,
el nostre front humiliem
davant tanta majestat.*

*1.
Per la teua mort tan cruel,
per tota la sang vessada
en una victòria clara,
de l'home la redempció (Bis).*

Observeu el vostre poble,

*quina alegria per tot arreu...
Ah! És la victòria de Déu,
de l'infern la humiliació...*

COR

*Glòria a Déu en les altures,
ací en la terra proclamem,
el nostre front humiliem
davant tanta majestat.*

2.

*Oh, la vostra llum divina
que enlluerna els nostres cors,
per poder veure fins els dons
de la vostra gran potestat (Bis).*

*I tots els hòmens agermanats,
la justícia proclamant...
Ah! I el teu sant nom celebrant,
gran front de felicitat...*

COR

*Glòria a Déu en les altures,
ací en la terra proclamem,
el nostre front humiliem
davant tanta majestat.*

FINAL

Majestat! Majestat! Majestat!

Al igual que en el caso anterior el texto es poético al tratarse de un canto, y está compuesto por estrofas y coros o estribillos. Las partes del coro se repiten a modo de resumen principal, y las estrofas desarrollan las ideas principales.

Como en el texto a la *Mare de Déu*, aquí y en referencia al *Crist de la Bona Mort*, encontramos oraciones compuestas en las estrofas *“Per la teua mort tan cruel, per tota la sang vessada, en una victòria clara, de l’home la redempció”*, y simples *“Glòria a Déu en les altures”*.

En cuanto al uso de recursos poéticos, también vemos anáforas *“de l’infern l’humiliació”* y *“el nostre front humiliem”*. Repeticiones con la intención de enfatizar *“majestat, majestat, majestat”* que intensifican la reverencia al Cristo, e interjecciones para intensificar la admiración, emoción y súplica *“ah!”*, *“Oh!”*.

Desde el punto de vista teológico, en esta ocasión se centra en la redención, la victoria sobre el mal y la gloria divina. *“Per la teua mort tan cruel, per tota la sang vessada”*, *“de l’home la redempció”*, hace referencia clara y directa a la pasión de Cristo. A la salvación, la humanidad es redimida por la muerte de Cristo. La victoria sobre el mal, en clara imagen de la victoria divina sobre el pecado y el infierno *“És la victòria de Déu, de l’infern l’humiliació”*. La gloria y majestad divina *“Glòria a Déu en les altures”* como exaltación de la divinidad, o *“davant tanta majestat”* como reconocimiento a la grandeza de Dios. Finalmente, la luz divina y los dones como símbolo de guía espiritual y presencia divina *“la vostra llum divina que enlluerna els nostres cors”*.

La lectura humanista del canto nos lleva a los valores universales de esperanza, justicia, fraternidad y como en el anterior de celebración comunitaria. La humildad y reverencia *“el nostre front humiliem”* como respeto frente a lo realmente trascendente y muestra de reconocimiento. *“Observeu el vostre poble quina alegria per tot arreu”* nos muestra a la comunidad unida, y a las muestras de alegría colectiva. La fraternidad y la justicia como ideal humanista de unidad *“I tot el poble*

agermanat la justícia proclamant". Finalmente, "*la gran font de felicitat*" muestra la celebración religiosa como fuente de felicidad, sentido y plenitud.

Roca (1993), también se refiere al texto del *Crist de la Bona Mort*, el cual está formado por cinco estrofas de cuatro versos, y debido a que la música del canto es la misma mantiene la misma estructura variando únicamente la letra. En esta ocasión los versos varían entre siete y nueve sílabas y la rima es asonante sin seguir ninguna regularidad.

4.1.4.- Evolución de la partitura

Aunque no disponemos de la partitura original de Rigoberto Cortina, todo apunta a que la versión original está escrita para instrumentos de cuerda, coro y voz solista. La primera partitura sobre la que hemos podido trabajar es una transcripción de José Lluesa Plasencia en 1902. En esta tenemos violines primeros, segundos, contrabajos, flauta, clarinete y trombón, partitura conservada por su hijo Vicente Lluesa Martínez (Valero, 2000).

La instrumentación ha variado en las diferentes adaptaciones e instrumentaciones, no tanto respecto a la parte vocal, aunque en el caso de *Alaquàs* si fueron transcritas las letras originales al valenciano en diferentes momentos. Vicent Sanchis Llàcer fue el periodista encargado de la traducción como nos indica Roca (2025), siendo el año 1982 cuando se realizó la traducción de la *Carxofa al Crist de la Bona Mort* y en 1986 la versión de la *Carxofa a la Mare de Déu de l'Olivar*.

La tonalidad original es Sol Mayor, aunque en nuestro caso se trata de una transcripción estrenada en 1997, la cual fue adaptada a la tonalidad de Fa Mayor. Aunque no hemos podido saber la causa que motivó el cambio de tonalidad, todo apunta a que, tras la implantación de la selección popular de los ángeles, la tonalidad de Fa Mayor facilita el rango vocal, evitando en la parte final llegar hasta

el sol agudo con el que finaliza el motete. Esta es la principal hipótesis sobre el uso de un tono más bajo que la partitura original.

En 1995 se instaura la *Prova de Veu de l'Àngel*; entre los objetivos estaba poder tener cada año niños y niñas de Alaquàs preparados para cantar el *Cant de la Carxofa* evitando así tener que recurrir como en años anteriores a la Escolanía de Valencia.

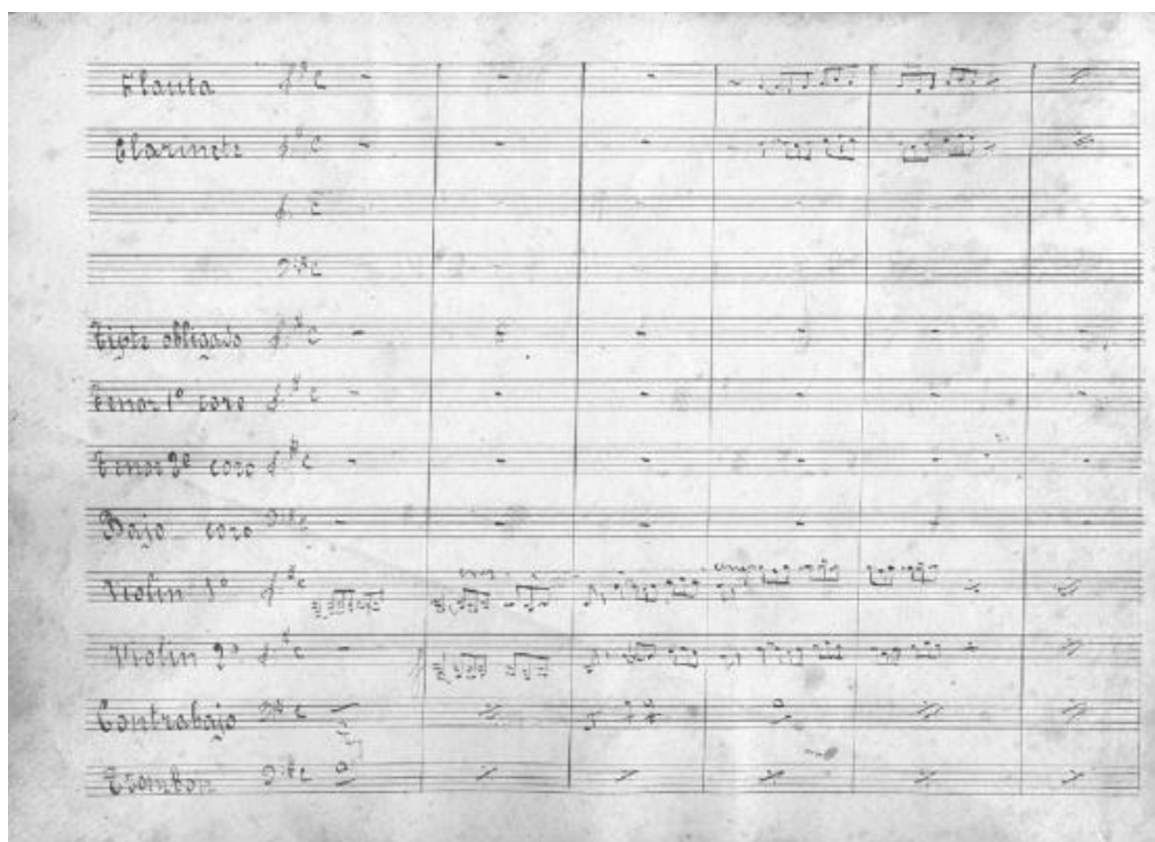
La revisión de las partituras a partir del 1995 se somete a una importante transformación desde diferentes puntos de vista. Paco Serrano, Vicente Sanchis, Salvador González y Enric Parreño se encargan en diferentes momentos de adaptar la versión original a un formato de orquesta cada vez más grande.

La tradición en Alaquàs hasta ese momento era interpretar la adaptación para banda sinfónica. En este caso es el mestre Medina con la ayuda de Francisco Ferrer Sanz quienes a partir de los materiales de instrumentos de cuerda realizan una versión en la que clarinetes, flautas, trompeta, trombón y saxofón entre otros instrumentos acompañaban en la parte final de la procesión a los niños y niñas que cantaban. Es, por tanto y hasta 1995, una versión de banda la que acompaña cada año a la representación del canto. A partir de 1995 hasta nuestros días escuchamos cada septiembre el acompañamiento orquestal, ampliando la plantilla en cada una de las revisiones posteriores a dicho año.

La partitura de referencia encontrada en Silla, tiene la siguiente instrumentación:

- a) Flauta
- b) Clarinete en Sib
- c) Triple obligado
- d) Coro a tres voces (tenor 1º, tenor 2º y bajo)
- e) Cuerdas (Violín 1º, violín 2º, contrabajo)
- f) Trombón

En la siguiente imagen (Figura 18) se muestra la partitura de la *Carxofa de Silla*, este material se puede ver en el estudio que realizó Valero en el año 2000 sobre la *Carxofa de Silla*.



Handwritten musical score for Cant de la Carxofa. The score is written on ten staves. The top five staves are for the vocal line, and the bottom five staves are for the guitar accompaniment. The lyrics are written in a cursive script below the vocal line.

Lyrics:

Y glo-ria a ti, na-da p' de la Car-xa ti, Ri-ne el cor la Car-xa
 glo-ria a ti, en la car-xa en la tie-rra, la pro-ble-ma me-mor-nos tra

Handwritten musical score for Cant de la Carxofa. The score is written on ten staves. The top five staves are for the vocal line, and the bottom five staves are for the guitar accompaniment. The lyrics are written in a cursive script below the vocal line.

Lyrics:

no-stra car-xa la car-xa a p' car-xa tel
 per la car-xa el cor en la car-xa tel



Handwritten musical score for the first system of "CANT DE LA CARXOFA". The score is written on ten staves. The first staff contains the melody, followed by a vocal line with lyrics in Catalan. The lyrics are: "ad Veni d'au la tu o sea en que te do la fa de en gl' a la majes ta de a la re ma de a la". The second staff contains the lyrics: "meo vna tu que flosa el na ho sea la oia el ho ion do al hi pectora de la bean do qual tu flosa quia". The third staff contains the lyrics: "vna y tu hombrus ma na do tu que ti sia gres la man do al y tu nambra de xan do se a i nfe la". The fourth staff contains the lyrics: "ad Veni d'au la tu o sea en que te do la fa de en gl' a la majes ta de a la re ma de a la". The fifth staff contains the lyrics: "meo vna tu que flosa el na ho sea la oia el ho ion do al hi pectora de la bean do qual tu flosa quia". The sixth staff contains the lyrics: "vna y tu hombrus ma na do tu que ti sia gres la man do al y tu nambra de xan do se a i nfe la". The seventh staff contains the lyrics: "ad Veni d'au la tu o sea en que te do la fa de en gl' a la majes ta de a la re ma de a la". The eighth staff contains the lyrics: "meo vna tu que flosa el na ho sea la oia el ho ion do al hi pectora de la bean do qual tu flosa quia". The ninth staff contains the lyrics: "vna y tu hombrus ma na do tu que ti sia gres la man do al y tu nambra de xan do se a i nfe la". The tenth staff contains the lyrics: "ad Veni d'au la tu o sea en que te do la fa de en gl' a la majes ta de a la re ma de a la".

Handwritten musical score for the second system of "CANT DE LA CARXOFA". The score is written on ten staves. The first staff contains the melody, followed by a vocal line with lyrics in Catalan. The lyrics are: "ad Veni d'au la tu o sea en que te do la fa de en gl' a la majes ta de a la re ma de a la". The second staff contains the lyrics: "meo vna tu que flosa el na ho sea la oia el ho ion do al hi pectora de la bean do qual tu flosa quia". The third staff contains the lyrics: "vna y tu hombrus ma na do tu que ti sia gres la man do al y tu nambra de xan do se a i nfe la". The fourth staff contains the lyrics: "ad Veni d'au la tu o sea en que te do la fa de en gl' a la majes ta de a la re ma de a la". The fifth staff contains the lyrics: "meo vna tu que flosa el na ho sea la oia el ho ion do al hi pectora de la bean do qual tu flosa quia". The sixth staff contains the lyrics: "vna y tu hombrus ma na do tu que ti sia gres la man do al y tu nambra de xan do se a i nfe la". The seventh staff contains the lyrics: "ad Veni d'au la tu o sea en que te do la fa de en gl' a la majes ta de a la re ma de a la". The eighth staff contains the lyrics: "meo vna tu que flosa el na ho sea la oia el ho ion do al hi pectora de la bean do qual tu flosa quia". The ninth staff contains the lyrics: "vna y tu hombrus ma na do tu que ti sia gres la man do al y tu nambra de xan do se a i nfe la". The tenth staff contains the lyrics: "ad Veni d'au la tu o sea en que te do la fa de en gl' a la majes ta de a la re ma de a la".

Handwritten musical score for 'El Cant de la Carxofa'. The score is written on ten staves. The first two staves contain the melody, and the remaining eight staves contain the lyrics in Catalan. The lyrics are:
 terra groc la me mori molta fronta hui me lle mos an te tan ta ma ge tad molta fronta hui me
 mena cia de terra humi llen el cap a te rra fronta tanta ma ge tad, humi llen el cap a
 terra groc la me mos molta fronta hui me lle mos an te tan ta ma ge tad molta fronta hui me
 terra groc la me mos molta fronta humi llen el cap a te rra fronta tanta ma ge tad molta fronta hui me

Handwritten musical score for 'El Cant de la Carxofa'. The score is written on ten staves. The first two staves contain the melody, and the remaining eight staves contain the lyrics in Catalan. The lyrics are:
 lle mos an te tan ta ma ge tad molta fronta hui me lle mos an te tan ta ma ge tad oh ta da ma ge
 terra fronta tanta ma ge tad humi llen el cap a te rra fronta tanta ma ge tad
 lle mos an te tan ta ma ge tad molta fronta hui me lle mos an te tan ta ma ge tad ta da ma ge
 lle mos an te tan ta ma ge tad molta fronta hui me lle mos an te tan ta ma ge tad ta da ma ge



Figura 18. La *Carxofa* de Silla. Valero Castells, A. (2000). La Carxofa de Silla. *Algudor*, 1, 211–235.

4.1.5.- Las diferentes adaptaciones

Desde que tenemos noticias sobre el *Cant de la Carxofa* en el municipio de Alaquàs, la partitura del canto ha sufrido diferentes modificaciones adaptándose a los diferentes contextos históricos en los que se ha representado.

Aunque el origen nos remonta a la época medieval como se ha desarrollado en el marco teórico, es en el siglo XIX y XX cuando la tradición se consolida en Alaquàs, y el siglo XXI cuando cobra mayor protagonismo y una dimensión social de gran relevancia. En el siguiente punto se detalla la evolución de las diferentes adaptaciones con la intención de seguir cronológicamente aquellas adaptaciones y modificaciones musicales a las que se ha enfrentado el *Cant de la Carxofa*.

4.1.5.1.- Siglo XIX y XX

La documentación histórica y los testimonios orales en la localidad de Alaquàs evidencian la evolución interpretativa del *Cant de la Carxofa* a lo largo del siglo XX. En la prensa antigua se menciona que las dos bandas del municipio (la Primitiva y la Nova) participaban activamente en la amenización de festividades religiosas, reforzadas en ocasiones por músicos provenientes de la capital (Gómez, 2021).

También (Gómez, 2021) y otras fuentes orales y registros documentales del siglo XX, mencionan que algunos músicos locales no solo interpretaban instrumentos de viento en las bandas, sino que también dominaban instrumentos de cuerda, formando parte de una agrupación conocida como Capilla Musical. Esta formación tenía mayor presencia especialmente en las celebraciones religiosas más relevantes del calendario litúrgico local. Un ejemplo lo encontramos en la familia de Emilio Gil, conocido como *el peroler*, cuyo abuelo tocaba el saxofón en la banda y el violín en la iglesia, ilustrando la versatilidad instrumental de algunos músicos de la época.

La Capilla Musical fue la agrupación encargada de acompañar el *Cant de la Carxofa* hasta la irrupción de la Guerra Civil Española. Su dirección recaía en ocasiones en el organista titular de la parroquia, mientras que en otras era asumida por el director de la banda o por músicos destacados que se desplazaban desde Valencia para participar en las celebraciones. Esta flexibilidad también refleja de algún modo la importancia simbólica y musical del canto dentro de la actividad cultural y religiosa de la localidad.

4.1.5.2.- Versión de Francisco Campos Cosme

En el año 1918, el músico natural de Alaquàs Francisco Campos Cosme compuso una versión propia del *Cant de la Carxofa*, dedicada a la *Mare de Déu de l'Olivar*. Esta obra inscrita dentro de la tradición devocional local representa una de las primeras adaptaciones documentadas del canto. Durante décadas, los materiales de dicha composición permanecieron perdidos, hasta que se logró recuperar la partitura correspondiente a la línea vocal del *infantillo*. La primera referencia de esta partitura fue mostrada por Josep M. Soriano en 1981, y más tarde Josep Esteve Forriol en 1992 dedica una biografía del compositor de Alaquàs, en la que se refiere como una versión propia del villancico a la Virgen del Olivar, conocido como *Carxofa* (Roca, 2025).

En el año 2023 se llevó a cabo un acompañamiento instrumental a la partitura vocal original encontrada. Aunque esta versión mantiene el estilo característico del *Cant de la Carxofa*, se trata de una obra completamente original, escrita en el siglo XXI. Todo indica que el acompañamiento original de Campos Cosme fue concebido para órgano, dado que el autor ejercía como organista en la iglesia parroquial. Sin embargo, los materiales completos de esa versión histórica continúan desaparecidos, lo que dificultó su reconstrucción integral.

La partitura creada en 2023 ha sido instrumentada para una plantilla orquestal que combina instrumentos de viento madera, viento metal, cuerdas y coro mixto,

respetando el carácter solemne y procesional de la obra. Esta instrumentación permite una interpretación rica en timbres, manteniendo la verticalidad sonora y el carácter ritual que definen al *Cant de la Carxofa*. La plantilla incluye:

- a) Flauta
- b) Oboe
- c) Clarinete en Sib
- d) Trompa en Fa
- e) Fagot
- f) Trompeta en Sib
- g) Trombón
- h) Infantillo
- i) Coro mixto a tres voces (alto, tenor y bajo)
- j) Cuerdas (Violín I, Violín II, Viola, Cello y Contrabajo)

El texto utilizado para la adaptación de esta versión encontrada de la *Carxofa de Campos*, como lo conocemos desde entonces, fue traducido en 2023 por Rafa Roca con la ayuda de Enric Parreño en la parte musical. El texto es el siguiente:

*Glòria a tu, Mare piadosa,
glòria a tu, beneïda Oliva.
Des d'este tron beneït,
escolta, escolta la nostra pregària,
escolta la nostra pregària.*

*Salva esta vila, Maria,
i als seus fills, pel teu amor,
que ho demanen, amb fervor,
prostrats davant de l'altar.
Guarda la penyora estimada
de tot mal i pecat.*

*Salva-la. Sigues la nostra empara,
oh!, Mare de l'Olivar.*

*Guarda la penyora estimada
de tot mal i pecat.*

*Salva-la. Sigues la nostra empara,
oh!, Mare de l'Olivar.*

Guarda, Mare de l'Olivar.

Escolta la nostra pregària.

Per la festa que ofereix

hui la vila d'Alaquàs,

atorga-li nova pau,

posa als seus mals remei.

Guarda-la de tots els mals

i de tota tempestat.

I per una eternitat

et gaudirà sempre al cel.

Sobre la partitura del *infantillo* encontrada por José Soriano, se realizó en el año 2023 la adaptación e instrumentación antes mencionada, en la siguiente imagen (Figura 19) se puede ver el inicio y el final de versión orquestal creada a partir de la *particella* descubierta de la *Carxofa a la Mare de Déu de l'Olivar* de Francesc Campos Cosme⁴.

⁴ La partitura completa de la instrumentación y adaptación de Enric Parreño sobre la *Carxofa* de Francisco Campos Come se puede consultar en el Anexo 11

Carxofa a la Mare de Déu de l'Olivar

Score

Francesc CAMPOS COSME

Traducció Lletra.- Rafa ROCA

Revisió, Armonització i Instrumentació.- Enric PARREÑO

Revisió, Armonització i Instrumentació.- Enric PARRENO

Tranquil

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Horn in F

Bassoon

Trumpet in B $\flat$

Trombone

Infantillo

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

© Enric PARREÑO 2023

Fl.

Ob.

B $\flat$ Cl.

Hn.

Bsn.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

Inf.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Recitat

mp

mp

p

p

p

mf

Glò - ria_a tu Ma-re pia - do - sa, glò-ri-a_a

mp

mp

mp

mp

mp

Carxofa a la Mare de Déu de l'Olivar Score -2-

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Baritone Trumpet (B♭ Tpt.) and Trombone (Tbn.). The third system is for the Vocal line (Inf.). The fourth system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Measure 98 is marked with a box containing the number 98. The vocal line in measure 98 has the lyrics: "Es - col-ta nos-tra-pre - gà - ria. Glò - ria, glò - ria,". The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present for the woodwinds and strings, while the vocal line is marked *f* (forte).

Carxofa a la Mare de Déu de l'Olivar Score -25-

The musical score is for a section of a symphony, likely the 'Gloria'. It features a full orchestra and a vocal soloist. The score is in 3/4 time and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Horn, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, and a vocal soloist. The tempo is marked 'Più mosso' and the dynamics range from 'f' (forte) to 'sfz' (sforzando). The vocal soloist enters at measure 102 with the lyrics 'glò - ria_a tu!'.

Figura 19. *Carxofa a la Mare de Dèu de l'Olivar* de Francisco Campos Cosme. Elaboración propia

4.1.5.3.- Adaptación para banda en la posguerra

Tras la Guerra Civil Española, las dificultades económicas y logísticas limitaron la posibilidad de contratar músicos provenientes de Valencia para las festividades religiosas en Alaquàs (Gómez 2021). En este contexto, José Medina Ferrer (director de la *Unió Musical d'Alaquàs*) en aquel momento, realizó una transcripción del *Cant de la Carxofa* para instrumentos de banda, permitiendo así su interpretación con los recursos musicales disponibles en la localidad (Roca, 2016).

Esta versión se mantuvo vigente hasta 1997, consolidándose como una tradición local en la que los músicos de la Banda Sinfónica de la UMA (entonces denominada Unión Alaquasense Musical) acompañaban al ángel solista durante la interpretación del motete. Era habitual que, antes de finalizar la procesión, los músicos abandonaran la formación para sumarse a la interpretación del canto.

En el archivo de la *Unió Musical d'Alaquàs* se conservan únicamente las *particellas* de esta versión para banda, sin que se haya localizado la partitura general. Todo indica que dichas *particellas* fueron reescritas a partir de la versión orquestal original, adaptadas a los instrumentos de banda, mientras que el director utilizaba el material orquestal como guía para los ensayos y la dirección (Roca, 2016).

La versión para banda mantiene la tonalidad original de Sol Mayor, y responde a una plantilla instrumental que combina instrumentos de viento madera, viento metal y cuerdas (aunque estas seguramente no eran utilizadas durante la interpretación), lo que sugiere una intención de preservar la riqueza tímbrica de la obra original. La plantilla incluye:

- a) Triple solo
- b) Flauta
- c) Oboe
- d) Requinto en Mib

- e) Clarinete 1º en Sib
- f) Clarinete 2º en Sib
- g) Clarinete Bajo en Sib
- h) Trompas en Fa
- i) Trompetas en Sib
- j) Cornetines en Sib
- k) Trombón/Bombardino
- l) Bajo
- m) Violín I
- n) Violín II

Esta adaptación permitió que el *Cant de la Carxofa* siguiera interpretándose durante décadas, incluso en ausencia de una orquesta local, como ocurrió en otros municipios que optaron por versiones para banda en sus celebraciones religiosas. La imagen que se adjunta (Figura 20) muestra las *particellas* conservadas en el archivo de la UMA, testimonio documental de esta etapa.



Cardiolo ~~X~~ Villancico Flauta - So.

Alto *Andante*

Handwritten musical score for Flauta - So. in 3/4 time, marked 'Alto' and 'Andante'. The score consists of 10 staves of music with various notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.' and 'f'.

Canó de Sol Villancico Oboe.

All.^o *Andante*

Handwritten musical score for Oboe in 3/4 time, marked 'All.^o' and 'Andante'. The score consists of 10 staves of music with various notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.' and 'f'.

Villancico. Requiintos. ^{mi b} (Violin 1º)

Villancico. Clarinete 1º (Violin 1º)

Villancico:

Clarinetes 2^a (Violines 2^a)

Cardiga. Tono de Sol

Villancico:

Clarinete bajo

Carchofa. *Villancico.* *Crumpas mit*

Carchofa. *Villancico.* *Crumpas lib*

Tono de Sol

Tono de La
Gloria a G. i... *Cornetín Lib.*

all.^{to}

Handwritten musical score for 'Gloria a G. i...' in G major, 2/4 time. The score is for Cornetín Lib. and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cres' and 'Pia.'

Tono de Fa
Caruhofa Villancico *Tromba "Bombardino"*

All.^{to}

Handwritten musical score for 'Caruhofa Villancico' in F major, 2/4 time. The score is for Tromba "Bombardino" and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Villancico (Esta transportado) *Contra-Bajo*

all. $\text{F}\sharp$ C pp f rall. and.te cresc. 1a vez

Villancico. (Esta transportada) Clarinete - con 1^o
Violin 1^o



Figura 20. Particellas para banda del *Cant de la Carxofa*. Archivo musical Unió Musical d'Alaquàs

4.1.5.4.- Versión orquestal de 1997

Con la instauración de la tradicional prueba de voz del ángel a partir de 1997, se consolidó una nueva etapa para la interpretación del *Cant de la Carxofa* en Alaquàs. El músico local Francisco Serrano Lino llevó a cabo la digitalización y actualización de la partitura para orquesta, contribuyendo significativamente al fortalecimiento de la práctica instrumental de la localidad. Aunque por aquel entonces la tradición de cuerda no estaba plenamente arraigada, esta iniciativa favoreció la consolidación de la actual *Jove Orquestra de la Unió Musical d'Alaquàs*.

Todo apunta a que la partitura de referencia fue la utilizada en la localidad de Silla, facilitada por Vicente Lluesma Martínez al entonces presidente de la UMA. Esta partitura atribuida a José Lluesa Plasencia y fechada en 1902, incluía flauta, clarinete, trombón, violín I, violín II y contrabajo, además de las respectivas voces

del coro y del solista. La versión de Serrano mantiene esta plantilla instrumental, añadiendo la voz de trompeta y adaptando la tonalidad a Fa Mayor, como se ha señalado en otros apartados del estudio.

En ese mismo año, el músico Vicent Soler Solano realizó una nueva versión para la *Carxofa de Silla* (Valero, 2000). Esta adaptación presenta una plantilla más amplia, compuesta por flauta, oboe, dos clarinetes, trompa, trombón, cuerdas (violín I, violín II, viola, violonchelo y contrabajo), coro (soprano, tenor primero, tenor segundo y bajos) y solista. En Silla, la obra continúa interpretándose en la tonalidad original de Sol Mayor, mientras que en Alaquàs se distingue como el único municipio que ha adaptado la obra a Fa Mayor, lo que le aporta una singularidad interpretativa.

La plantilla instrumental para la versión orquestal en Alaquàs interpretada entre 1997 y 2023 incluye:

- a) Flauta
- b) Oboe
- c) Clarinete
- d) Trompeta 1^a
- e) Trompeta 2^a
- f) Trombón
- g) Infantillo
- h) Coro mixto a tres voces (contraltos, tenores y bajos)
- i) Cuerdas (Violín 1º, violín 2º, cello y contrabajo)

Esta adaptación actualiza su lenguaje musical para las nuevas generaciones. La imagen que se adjunta a continuación (Figura 21), muestra la partitura orquestal utilizada hasta el año 2023.



CARXOFA

Rigoberto Cortina

Flauta

Oboe

Clarinete

Tpta. 1ª

Tpta. 2ª

Trombón

Infantillo

Contraltos

Tenores

Bajos

Violín 1º

Violín 2º

Cello

Contrabajo

Carxofa 97 / 1

Carxofa 97 / 2





UNIC MUSICAL O' PIAQUIS S'ARXIU (1970-1971)

This musical score is for the piece 'Carxofa 97 / 3'. It is written for a 12-part ensemble, consisting of six staves for voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2) and six staves for instruments (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone). The score is in 3/4 time and features a variety of musical notations, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat).

Carxofa 97 / 3



UNIC MUSICAL O' PIAQUIS S'ARXIU (1970-1971)

This musical score is for the piece 'Carxofa 97 / 4'. It is written for the same 12-part ensemble as the previous score. The score is in 3/4 time and features a variety of musical notations, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat).

Carxofa 97 / 4



Carxofa 97 / 5



Carxofa 97 / 6



Carxofa 97 / 7



Carxofa 97 / 8



Figura 21. Partitura orquestal del *Cant de la Carxofa* (1997-202). *Arxivo musical Unió Musical d'Alaquàs*

4.1.5.5.- Actualización orquestal 2023

Como parte de la investigación y con el objeto de ofrecer una partitura adaptada a la orquesta sinfónica, el año 2023 el músico Enric Parreño realizó una revisión y arreglo orquestal de la partitura del *Cant de la Carxofa*.

La principal aportación de esta nueva adaptación reside en dos aspectos fundamentales: por un lado, la actualización y digitalización de los materiales utilizados hasta el momento; por otro, la ampliación de la plantilla orquestal hacia un formato sinfónico. La orquestación incluye el quinteto clásico de viento madera, instrumentos de metal (trompeta, trombón), sección completa de cuerdas (violín I, violín II, viola, violonchelo y contrabajo), voz solista y tres voces de coro (contralto, tenor y bajo), lo que permite una sonoridad más rica y ofrece mayor verticalidad.

La ampliación de la sección de vientos aporta una paleta tímbrica mayor. Los instrumentos de viento madera refuerzan al clarinete en las resoluciones cadenciales, mientras que los metales intensifican la verticalidad sonora en los *tutti*, apoyando las líneas del coro y generando una sensación de mayor brillantez y dramatismo.

Esta plantilla responde a un formato mucho más próximo al de una orquesta sinfónica, una plantilla más amplia que la partitura anteriormente utilizada (adaptación del 1997). La sonoridad del conjunto gana en riqueza tímbrica y lucimiento, ya que al ampliar la plantilla nos permite también la utilización de una armonización más rica, aportando color y verticalidad al conjunto sonoro. Por otro lado, la ampliación de la sección de vientos también aporta una paleta de colores mucho más amplia a la orquesta. Los vientos madera apoyan al clarinete (que acompaña con la línea melódica al infantilillo) en las resoluciones de cada una de las frases y enfatizan los momentos cadenciales aportando mayor dramatismo. Los instrumentos de metal ofrecen mayor verticalidad a la sonoridad del grupo y en los *tuttis* aparecen apoyando a las líneas del coro, ofreciendo una sensación de mayor brillantez y un sonido más envolvente si cabe.

Aunque la melodía y la armonía se han mantenido fieles a la versión original, la nueva adaptación incorpora una armonización más rica, con acordes que incluyen séptimas, sextas y cuartas. Este tratamiento aporta una sonoridad contemporánea sin alterar la identidad musical de la obra. La intención ha sido preservar la esencia del *Cant de la Carxofa*, permitiendo que el oyente reconozca con claridad los elementos sonoros tradicionales enriquecidos por una textura más compleja.

La tonalidad de Fa Mayor, ya adoptada en la versión de 1997 para facilitar el registro vocal del *infantilillo*, se mantiene en esta nueva orquestación. Esta elección tonal distingue a Alaquàs de otras localidades donde se conserva la tonalidad original de Sol Mayor.

La nueva versión fue presentada oficialmente en el acto homenaje celebrado en el *Nou Auditori* de la localidad en 2023, junto con la recuperación de la versión histórica de Francisco Campos Cosme. Previamente, esta orquestación fue utilizada en las grabaciones de estudio que forman parte del corpus documental de esta investigación.

La plantilla instrumental utilizada en esta adaptación es la siguiente:

- a) Flauta
- b) Oboe
- c) Clarinete en Sib
- d) Trompa en Fa
- e) Fagot
- f) Trompeta en Sib
- g) Trombón
- h) Infantillo
- i) Coro mixto a tres voces (alto, tenor y bajo)
- j) Cuerdas (Violín I, violín II, viola, cello y contrabajo)

Desde el año 2023, esta versión sinfónica se interpreta cada mes de septiembre en las representaciones del *Cant de la Carxofa* de Alaquàs. La imagen que se adjunta a continuación (Figura 22) muestra la partitura general en su versión instrumental, en la que se incluye únicamente la melodía del infantillo y el acompañamiento orquestal.

Score

CARXOFA d'Alaquàs

Rigoberto Cortina

Revisió i Instrumentació.- Enric PARREÑO

Adagio, quassi andantino

The score is for a piece titled "CARXOFA d'Alaquàs" by Rigoberto Cortina, revised and instrumented by Enric Parreño. The tempo is "Adagio, quassi andantino". The woodwind section includes Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, Bassoon, Trumpet in Bb, and Trombone. The vocal section includes Infantillo, Alto, Tenor, and Bass. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is in 4/4 time. The woodwind and vocal parts have rests for the first two measures. The string section enters in the first measure with a melody in the Violin I and II parts, supported by the Viola, Cello, and Double Bass. The tempo is marked "mp" (mezzo-piano).

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Horn in F

Bassoon

Trumpet in Bb

Trombone

Adagio, quassi andantino

Infantillo

Alto

Tenor

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

mp

© Enric PARREÑO 2023

CARXOFA d'Alaquàs Score -2-

The musical score is for a symphonic band and includes parts for the following instruments:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Bs. Cl. (Bass Clarinet)
- Hn. (Horn)
- Bsn. (Bassoon)
- Bs Tpt. (Baritone Trombone)
- Tbn. (Tuba)
- Perc. (Percussion)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Cello)
- D.B. (Double Bass)

The score is in 4/4 time and features a crescendo in the woodwinds and strings. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *cresc.* (crescendo). The percussion part is marked with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass) are marked with a *cresc.* dynamic.

CARXOFA d'Alaquàs Score -3-

The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (Bs. Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Bass Trombone (Bb Tpt.), and Trombone (Tbn.). The second system includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Key musical features include:

- Flute (Fl.):** Measures 7-9, featuring a melodic line with triplets and a forte (*f*) dynamic.
- Oboe (Ob.):** Measures 7-9, featuring a melodic line with triplets and a forte (*f*) dynamic.
- Bass Clarinet (Bs. Cl.):** Measures 7-9, featuring a melodic line with triplets and a forte (*f*) dynamic.
- Horn (Hn.):** Measures 7-9, featuring a melodic line with triplets and a forte (*f*) dynamic.
- Bassoon (Bsn.):** Measures 7-9, featuring a melodic line with triplets and a forte (*f*) dynamic.
- Bass Trombone (Bb Tpt.):** Measures 7-9, featuring a melodic line with triplets and a forte (*f*) dynamic.
- Trombone (Tbn.):** Measures 7-9, featuring a melodic line with triplets and a forte (*f*) dynamic.
- Violin I (Vln. I):** Measures 7-9, featuring a melodic line with triplets and a forte (*f*) dynamic.
- Violin II (Vln. II):** Measures 7-9, featuring a melodic line with triplets and a forte (*f*) dynamic.
- Viola (Vla.):** Measures 7-9, featuring a melodic line with triplets and a forte (*f*) dynamic.
- Violoncello (Vc.):** Measures 7-9, featuring a melodic line with triplets and a forte (*f*) dynamic.
- Double Bass (D.B.):** Measures 7-9, featuring a melodic line with triplets and a forte (*f*) dynamic.

The score is marked with a rehearsal mark '9' at the beginning of the first system. The dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo).

CARXOFA d'Alaquàs Score -4-

The musical score for "CARXOFA d'Alaquàs" (page 4) features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Treble clef, key signature of one flat (Bb). Staff 11.
- Ob. (Oboe):** Treble clef, key signature of one flat (Bb). Staff 11.
- Bs Cl. (Bass Clarinet):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Staff 11.
- Hn. (Horn):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Staff 11.
- Bsn. (Bassoon):** Bass clef, key signature of one flat (Bb). Staff 11.
- Bs Tpt. (Bass Trombone):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Staff 11.
- Tbn. (Tenor Trombone):** Bass clef, key signature of one flat (Bb). Staff 11.
- Vocal Soloist:** Treble clef, key signature of one flat (Bb). Staff 11. This part contains the main melody with various note values and rests.
- Chorus:** Four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with treble and bass clefs, key signature of one flat (Bb). Staff 11. These parts are mostly rests.
- Vln. I (Violin I):** Treble clef, key signature of one flat (Bb). Staff 11. This part contains sustained chords.
- Vln. II (Violin II):** Treble clef, key signature of one flat (Bb). Staff 11. This part contains sustained chords.
- Vla. (Viola):** Bass clef, key signature of one flat (Bb). Staff 11. This part contains sustained chords.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef, key signature of one flat (Bb). Staff 11. This part contains sustained chords.
- D.B. (Double Bass):** Bass clef, key signature of one flat (Bb). Staff 11. This part contains sustained chords.

CARXOFA d'Alaquàs Score -5-

15

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

B♭ Tpt.

Tbn.

18

sfz *mf*

sfz *mf*

sfz *mf*

sfz *mp*

sfz

sfz

18

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

sfz *mf*

sfz *mf*

sfz *mf* pizz.

sfz *mp* pizz.

sfz *mp*

CARXOFA d'Alaquàs Score -6-

The musical score is for the piece "CARXOFA d'Alaquàs" and is page 6 of a 6-page score. It is written for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 19-22, starting with a triplet of eighth notes. Dynamic: *sfz*.
- Ob. (Oboe):** Measures 19-22, starting with a triplet of eighth notes. Dynamic: *sfz*.
- Bs. Cl. (Bass Clarinet):** Measures 19-22, starting with a triplet of eighth notes. Dynamic: *sfz*, then *mp* at measure 22.
- Hn. (Horn):** Measures 19-22, starting with a half note. Dynamic: *mf*, then *sfz*.
- Bsn. (Bassoon):** Measures 19-22, starting with a half note. Dynamic: *mf*, then *sfz*.
- Bs Tpt. (Bass Trombone):** Measures 19-22, starting with a half note. Dynamic: *mf*, then *sfz*.
- Tbn. (Trombone):** Measures 19-22, starting with a half note. Dynamic: *mf*, then *sfz*.
- Vln. I (Violin I):** Measures 19-22, starting with a half note. Dynamic: *mf*, then *sfz*, then *mp* at measure 22.
- Vln. II (Violin II):** Measures 19-22, starting with a half note. Dynamic: *mf*, then *sfz*, then *mp* at measure 22.
- Vla. (Viola):** Measures 19-22, starting with a half note. Dynamic: *mf*, then *sfz*, then *mp* at measure 22.
- Vc. (Violoncello):** Measures 19-22, starting with a half note. Dynamic: *mf*, then *sfz*, then *mp* at measure 22.
- D.B. (Double Bass):** Measures 19-22, starting with a half note. Dynamic: *mf*, then *sfz*, then *mp* at measure 22.

The score includes a repeat sign at measure 22, indicating a repeat of the preceding material. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

CARXOFA d'Alaquàs Score -7-

The musical score is written for a full orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Part 23, marked *mp*. It features a melodic line with slurs and a triplet.
- Ob. (Oboe):** Part 23, marked *mp*. It features a melodic line with slurs and a triplet.
- Bs Cl. (Bass Clarinet):** Part 23, marked *mp*. It features a melodic line with slurs and a triplet.
- Hn. (Horn):** Part 23, marked *mp*. It features a melodic line with slurs and a triplet.
- Bsn. (Bassoon):** Part 23, marked *mp*. It features a melodic line with slurs and a triplet.
- Bs Tpt. (Bass Trombone):** Part 23, marked *mp*. It features a melodic line with slurs and a triplet.
- Tbn. (Trombone):** Part 23, marked *mp*. It features a melodic line with slurs and a triplet.
- Vln. I (Violin I):** Part 23, marked *mp*. It features a melodic line with slurs and a triplet.
- Vln. II (Violin II):** Part 23, marked *mp*. It features a melodic line with slurs and a triplet.
- Vla. (Viola):** Part 23, marked *mp*. It features a melodic line with slurs and a triplet.
- Vc. (Cello):** Part 23, marked *mp*. It features a melodic line with slurs and a triplet.
- D.B. (Double Bass):** Part 23, marked *mp*. It features a melodic line with slurs and a triplet.

CARXOFA d'Alaquàs Score -8-

The musical score is for the piece "CARXOFA d'Alaquàs" and is page 8 of the score. It is written for a full orchestra and includes parts for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Bass Trombone (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The score is in 2/4 time and features dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *arco* (arco). The score is divided into two systems, with measures 27-30 and 31-34. The first system includes measures 27-30, and the second system includes measures 31-34. The score is written in G major and 2/4 time. The first system includes measures 27-30, and the second system includes measures 31-34.

CARXOFA d'Alaquàs Score -9-

The musical score for "CARXOFA d'Alaquàs" on page 9 consists of the following parts and measures:

- Fl. (Flute):** Measures 31-33. Features triplets of eighth notes and a dynamic marking of *mf*.
- Ob. (Oboe):** Measures 31-33. Features triplets of eighth notes and a dynamic marking of *mf*.
- B♭ Cl. (Bass Clarinet):** Measures 31-33. Features a melodic line with a dynamic marking of *mf*.
- Hn. (Horn):** Measures 31-33. Rests.
- Bsn. (Bassoon):** Measures 31-33. Features a melodic line with a dynamic marking of *mf*.
- B♭ Tpt. (Bass Trombone):** Measures 31-33. Rests.
- Tbn. (Trombone):** Measures 31-33. Rests.
- Vln. I (Violin I):** Measures 31-33. Features a melodic line with a dynamic marking of *V*.
- Vln. II (Violin II):** Measures 31-33. Features a melodic line with a dynamic marking of *V*.
- Vla. (Viola):** Measures 31-33. Features a melodic line with a dynamic marking of *V*.
- Vc. (Cello):** Measures 31-33. Features a melodic line with a dynamic marking of *V*.
- D.B. (Double Bass):** Measures 31-33. Features a melodic line with a dynamic marking of *V*.

CARXOFA d'Alaquàs Score -10-

The musical score is for the piece "CARXOFA d'Alaquàs" and is page 10 of the score. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, and strings. The score is written in 2/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The measures shown are 34 through 37. The woodwinds (Flute, Oboe, Bass Clarinet, Horn, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass) have active parts, while the brass (Bass Trombone, Trombone) are mostly silent. Dynamics range from mezzo-piano (mp) to forte (f). Performance instructions like pizz. (pizzicato) and arco (arco) are present for the strings.

CARXOFA d'Alaquàs Score -11-

[illegible]

CARXOFA d'Alaquàs Score -12-

42 *a tempo*

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Bs. Cl. *mp*

Hn. 42

Bsn. 42 *mp*

Bs Tpt. 42

Tbn. 42

42 *a tempo*

Vln. I *mp* arco

Vln. II *mp* arco

Vla. *mp* pizz.

Vc. *mp* pizz.

D.B. *mp*

CARXOFA d'Alaquàs Score -13-

Musical score for CARROFAU Alaiques Score -13-. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with a repeat sign at the end of the first measure. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), Hn. (Horn), Bsn. (Bassoon), B♭ Tpt. (B-flat Trumpet), Tbn. (Trombone), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and D.B. (Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sfz* and *f*.

CARXOFA d'Alaquàs Score -14-

The musical score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Bass Trombone (B♭ Tpt.), Trumpet (Tbn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B♭). The score is divided into two systems, each starting at measure 50. The first system includes parts for Flute, Oboe, Bass Clarinet, Horn, Bassoon, Bass Trombone, and Trumpet. The second system includes parts for Tenor Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is characterized by a steady eighth-note pulse in the lower strings and woodwinds, with melodic lines in the upper woodwinds and strings.

CARXOFA d'Alaquàs Score -15-

The musical score for "CARXOFA d'Alaquàs" (page 15) is written for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 53-55, featuring a melodic line with a long note in measure 54.
- Ob. (Oboe):** Measures 53-55, featuring a melodic line with a long note in measure 54.
- Bs. Cl. (Bass Clarinet):** Measures 53-55, featuring a melodic line with a long note in measure 54.
- Hn. (Horn):** Measures 53-55, featuring a melodic line with a long note in measure 54.
- Bsn. (Bassoon):** Measures 53-55, featuring a melodic line with a long note in measure 54.
- Bs Tpt. (Baritone Trumpet):** Measures 53-55, featuring a melodic line with a long note in measure 54.
- Tbn. (Trombone):** Measures 53-55, featuring a melodic line with a long note in measure 54.
- Vln. I (Violin I):** Measures 53-55, featuring a melodic line with a long note in measure 54.
- Vln. II (Violin II):** Measures 53-55, featuring a melodic line with a long note in measure 54.
- Vla. (Viola):** Measures 53-55, featuring a melodic line with a long note in measure 54.
- Vc. (Cello):** Measures 53-55, featuring a melodic line with a long note in measure 54.
- D.B. (Double Bass):** Measures 53-55, featuring a melodic line with a long note in measure 54.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and triplets. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is numbered 53 at the beginning of each system.

CARXOFA d'Alaquàs Score -16-

The musical score is for the piece "CARXOFA d'Alaquàs" and is page 16 of the score. It is written for a full orchestra. The instruments included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Bass Trombone (B♭ Tpt.), Trumpet (Tbn.), Tenor (Tbn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The score is divided into three systems, with measures 56 and 58 marked at the beginning of each system.

CARXOFA d'Alaquàs Score -17-

The musical score is presented in three systems, each beginning at measure 59. The instruments are arranged as follows:

- Fl.** (Flute): Treble clef, B♭ key signature.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, B♭ key signature.
- Bs Cl.** (Bass Clarinet): Treble clef, F key signature.
- Hn.** (Horn): Treble clef, B♭ key signature.
- Bsn.** (Bassoon): Bass clef, B♭ key signature.
- B♭ Tpt.** (B♭ Trumpet): Treble clef, F key signature.
- Tbn.** (Trombone): Bass clef, B♭ key signature.
- Vln. I** (Violin I): Treble clef, B♭ key signature.
- Vln. II** (Violin II): Treble clef, B♭ key signature.
- Vla.** (Viola): Bass clef, B♭ key signature.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, B♭ key signature.
- D.B.** (Double Bass): Bass clef, B♭ key signature.

The score features a variety of musical notations, including triplets (indicated by a '3' over the notes), sixteenth notes, and rests. The first system (measures 59-61) shows the initial entry of the woodwinds and strings. The second system (measures 62-64) continues the development of the themes. The third system (measures 65-67) concludes the page with a final cadence.

CARXOFA d'Alaquàs Score -18-

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments are listed on the left: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B♭ Cl. (Bass Clarinet), Hn. (Horn), Bsn. (Bassoon), B♭ Tpt. (B♭ Trumpet), Tbn. (Trombone), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Cello), and D.B. (Double Bass). The score is in 2/4 time and has a key signature of one flat (B♭). The measures are numbered 62, 63, 64, and 65. The final measure (65) includes a first ending bracket labeled '1.'.

CARXOFA d'Alaquàs Score -19-

66 2.

Fl.

Ob.

Bs Cl.

Hn.

Bsn.

Bs Tpt.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

CARXOFA d'Alaquàs Score -20-

The image displays a page from a musical score titled "CARXOFA d'Alaquàs Score -20-". It covers measures 69 through 72. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B♭ Cl. (Bass Clarinet), Hn. (Horn), Bsn. (Bassoon), B♭ Tpt. (Trumpet), Tbn. (Trombone), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Cello), and D.B. (Double Bass). The score is written in a key signature of one flat (B♭) and a common time signature (C). Measures 69 and 70 feature complex rhythmic patterns with many triplets. Measures 71 and 72 show a change in texture with sustained notes and dynamic markings such as *sfz* (sforzando) and accents (^). A large, multi-measure rest is present in the Flute part across measures 69 and 70. The bottom section of the page shows the beginning of measure 69 for the string section, with Violin I and II playing a melodic line, while Viola, Cello, and Double Bass provide harmonic support.

Figura 22. Partitura instrumental del *Cant de la Carxofa* (versión sinfónica, 2023).
Elaboración propia

La evolución de la partitura del *Cant de la Carxofa* nos muestra el desarrollo musical y la transformación cultural, social y pedagógica del tradicional canto. Este ha atravesado múltiples adaptaciones que responden a las condiciones históricas, los recursos disponibles y las características estéticas de cada época.

Mientras que la versión de banda permitió preservar la tradición en ausencia de una orquesta estable, con la instauración de la prueba de voz del ángel en 1997, se recuperó la versión orquestal, adaptada a Fa Mayor. Esta etapa marcó el inicio de una consolidación que culminó en 2023 con la creación de una versión sinfónica completa. Cada una de las versiones ha aportado elementos únicos y todas ellas han ayudado a fortalecer su valor como patrimonio cultural de Alaquàs.

La siguiente tabla (Tabla 4) muestra una comparativa a modo de resumen de las características más importantes de las diferentes versiones utilizadas:

Versión Año	Instrumentación	Tonalidad	Características	Contexto Función
Capilla Musical (-1936)	Cuerda, viento, órgano	Sol Mayor	Acompañamiento flexible, dirigido por organista o músicos locales	Festividades religiosas
Banda (1940-1996)	Banda Sinfónica (vientos madera y metal)	Sol Mayor	Adaptación sin partitura general, uso <i>particellas</i>	Posguerra, recursos limitados
Orquesta (1997)	Orquesta reducida	Fa Mayor	Adaptación tonal para voz infantil, recuperación de tradición	Prueba de voz del ángel
Orquesta Sinfónica (2023)	Orquesta sinfónica	Fa Mayor	Armonización enriquecida, digitalización, mayor riqueza tímbrica	Consolidación, visibilidad y uso en diferentes materiales

Tabla 4. Comparativa de las diferentes versiones del *Cant de la Carxofa*. Elaboración propia

El análisis musicológico realizado abre la posibilidad de estudios comparativos con otras manifestaciones músico-rituales del ámbito mediterráneo, como la *Magrana del Misteri d'Elx* o el *Cant de la Sibil·la*. Estas investigaciones permitirían identificar

genealogías comunes, préstamos culturales y procesos de recontextualización, enriqueciendo la comprensión del *Cant de la Carxofa* en su dimensión histórica y estilística. Asimismo, se plantea la elaboración de cartografías patrimoniales que conecten esta práctica con otras expresiones festivas valencianas, favoreciendo su interpretación como parte de un ecosistema cultural más amplio.

La música del *Cant de la Carxofa* no es un objeto aislado, sino una práctica cargada de funciones: devoción, cohesión social y transmisión intergeneracional. Su conexión con el teatro sacro y artefactos escénicos como la *Magrana del Misteri d'Elx* refuerza la lectura comparativa y patrimonial, evidenciando préstamos culturales y procesos de resignificación. Esta perspectiva amplía la comprensión del canto como fenómeno sonoro y ritual, en diálogo con otras tradiciones mediterráneas.

4.2.- De la tradición al aula: análisis y propuestas didácticas sobre el *Cant de la Carxofa*

El espacio que ocupa la enseñanza de la música tradicional dentro de las aulas en el contexto escolar se convierte en una gran oportunidad para encontrar la conexión entre el alumnado y el patrimonio cultural y musical de su entorno. A partir de este espacio tenemos la posibilidad de desarrollar competencias musicales, así como ofrecer una educación significativa.

El *Cant de la Carxofa*, como manifestación tradicional y religiosa, está fuertemente arraigada en la cultura de la localidad de Alaquàs y de su comarca, y en este caso pretendemos convertirlo en un eje vertebrador de propuestas metodológicas que aúnan práctica musical, creatividad e historia y conocimiento del patrimonio musical.

Salazar (2016) destaca la importancia de la etnomusicología en contextos educativos, del mismo modo Campbell (2013) incide en como la música tradicional

nos aproxima a la comprensión de la cultura y los contextos en que esta se desarrolla.

El trabajo en el aula del *Cant de la Carxofa* no solamente mejora la educación musical, sino que actúa como vehículo de transmisión cultural, espiritual y comunitaria. Ruiz y Sanz (2022), muestran como el profesorado considera las metodologías activas como beneficiosas para el desarrollo de competencias musicales y personales. La música tradicional contribuye a la construcción de identidades y el fortalecimiento del sentido de pertenencia al ser una expresión viva de un colectivo social.

Los diferentes recursos de los que disponemos ofrecen la oportunidad al alumnado de vivir la música del tradicional canto como una experiencia no solamente musical, sino como una inmersión cultural. Nos permite poder vivenciar cómo el patrimonio y las tradiciones pueden ser una fuente de aprendizaje y transformación educativa al mismo tiempo.

4.2.1.- Objetivos didácticos

Las propuestas metodológicas elaboradas para el conocimiento y aprendizaje del *Cant de la Carxofa* a través del trabajo en el aula, buscan diferentes objetivos didácticos:

- a) Dar a conocer la integración de la música en los contextos históricos, religiosos y sociales, ayudando a fortalecer la identidad cultural y el conocimiento de las tradiciones, del patrimonio y de la cultura popular.
- b) Favorecer el aprendizaje significativo a través de las metodologías activas e interdisciplinares.
- c) Promover la expresión artística general y la musical de forma particular a partir del uso de los diferentes recursos adaptados.

- d) Desarrollar las competencias musicales básicas como la interpretación, el análisis, la escucha activa, la interpretación instrumental y el uso de la voz a través de la canción.
- e) Fomentar el conocimiento, conocer y valorar el patrimonio musical local, siendo éste parte de nuestra identidad cultural.
- f) Promover la interdisciplinariedad entre historia, música, religión y nuevas tecnologías.
- g) Favorecer la inclusión y la diversidad de estilos de aprendizaje, destacando la importancia de transmitir el patrimonio cultural inmaterial a través de la escuela como espacio de formación y sensibilización. Siendo este uno de los objetivos en línea con las recomendaciones de la UNESCO.

4.2.2.- Metodología

Las propuestas didácticas sobre el *Cant de la Carxofa* tienen como objetivo convertir al alumnado en el protagonista de su aprendizaje. La intención es la de utilizar enfoques activos como la gamificación, el aprendizaje basado en proyectos y sobre todo a partir de la práctica musical colectiva. (Pozo, 2008) defiende el uso de metodologías activas en educación musical ya que permiten al alumnado desarrollar habilidades cognitivas, sociales y emocionales. De manera especial cuando se trabaja con contenidos patrimoniales (Rodríguez, 2011).

En esta línea, está demostrado cómo la música se convierte en un recurso didáctico transversal y valioso, aunque en ocasiones no lo suficientemente valorado en el currículo actual (Nieto et al., 2022). Otros autores como García (2024) también se refieren y destacan la importancia de la música tradicional en la formación de la identidad cultural y en la transmisión del patrimonio musical en la escuela. Los futuros docentes reconocen el valor de la música como recurso educativo para la enseñanza de la historia y el patrimonio, aunque reclaman mayor formación para su uso (Hernández-de la Cruz et al., 2023).

A través de la música tenemos también la oportunidad de buscar nuevos espacios para conectar con el alumnado, y en el caso del *Cant de la Carxofa*, este se convierte en una oportunidad de motor de aprendizaje, inclusión y transformación educativa a través del patrimonio.

4.2.3.- Recursos y materiales de enseñanza y aprendizaje

Las herramientas y materiales creados para la enseñanza y aprendizaje del *Cant de la Carxofa* conforman un amplio catálogo de recursos con la finalidad de enriquecer el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Las grabaciones didácticas para la escucha activa o como base para cantar sobre ellas, el análisis musical para el conocimiento en profundidad de la partitura, las adaptaciones instrumentales para flauta e instrumental Orff y para piano, el dossier informativo con el contexto histórico, el recortable de la tradicional *Carxofa* en la que canta el ángel, el *genially* interactivo, el karaoke y el resto de materiales complementarios, ofrecen la oportunidad de un uso didáctico para el profesorado desde cualquier espacio y asignatura, facilitando así al docente de recursos útiles, al alcance y fáciles de utilizar en cada una de las sesiones de aula.

4.2.3.1.- Reducción a piano

Con la realización de la reducción a piano del *Cant de la Carxofa*, aportamos una herramienta útil y de gran valor musical y pedagógico que nos facilitará la parte formativa y el proceso de aprendizaje del canto. Este trabajo nos ofrece la posibilidad de realizar audiciones didácticas con el alumnado sin necesidad de disponer de la orquesta completa, y podemos trabajar fragmentos y pasajes musicales de forma más sencilla y ágil.

En el ámbito didáctico, nos ayuda a ver con mayor facilidad el estilo y el análisis armónico de la partitura, así como la reducción de texturas de la orquesta sinfónica.

Es una herramienta para el acompañamiento vocal, ya que facilita el trabajo de aprendizaje y memorización de la música y el texto, sin olvidar el trabajo de afinación. Por otra parte, nos muestra la estructura y la forma del canto de una forma más visual, así como la relación entre la armonía y el acompañamiento con la parte vocal, convirtiéndose esta reducción pianística en la etapa intermedia entre el trabajo individual y el ensayo orquestal.

Esta adaptación al piano constituye una herramienta pedagógica especialmente útil en conservatorios, escuelas de música y contextos profesionales. Su principal ventaja es la accesibilidad, permitiendo trabajar el motete con un solo intérprete, facilitando el estudio y la difusión de la obra cuando no es posible disponer de la plantilla instrumental completa. Esta versión reduce las exigencias logísticas sin renunciar a los elementos esenciales de la obra, convirtiéndose en un recurso eficaz para el aprendizaje y la práctica musical.

En la presente reducción a piano se ha mantenido en su totalidad la partitura original, pero hay pequeñas aportaciones con la intención de ofrecer un resultado sonoro más actual. El uso de acordes más amplios (con 6tas, 7mas, 9nas añadidas), así como pequeños giros armónicos en los momentos cadenciales, ofrecen un resultado que no varía de la original, pero le ofrece mayor verticalidad a la partitura pianística. Se ha buscado la intención de minimizar el efecto resultante al comparar la versión en formato grande (orquestal) y la reducción pianística y ofrecer una sonoridad más rica armónicamente.

La reducción al piano de la partitura del *Cant de la Carxofa a la Mare de Déu de l'Olivar*, se puede ver en la imagen (Figura 23) que aparece a continuación.

Score

CARXOFA d'Alaquàs

a la Mare de Dèu de l'Olivar

reducció para Piano

Rigoberto Cortina

Revisión.- Enric PARREÑO

Adagio, quasi andantino

Infantillo

Piano

mp

Adagio, quasi andantino

Inf.

T.

Pno.

cresc.

9

Glò - ri - a, a tu, Ma - re pia - do - sa, glò - ria_a

9

f

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

© Enric PARREÑO 2023

CARXOFA d'Alaquàs Score -2-

The musical score is for a piece titled "CARXOFA d'Alaquàs". It is arranged for three parts: Inf. (Soprano), T. (Tenor), and Pno. (Piano). The score is divided into four systems, each with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are in Catalan.

System 1 (Measures 12-15):

- Inf.:** tu, Rel - na del cel, en tu tro - bem sem - pre con - sol en es -
- T.:** (Melody line)
- Pno.:** (Piano accompaniment with chords marked with a cross symbol)

System 2 (Measures 16-18):

- Inf.:** ta vi - da mor - tal.
- T.:** (Melody line)
- Pno.:** (Piano accompaniment with dynamics *sfz* and *mf*)

System 3 (Measures 20-22):

- Inf.:** Per la grà - cia be - ne - fac - to ra i pel neu - nos sem - pre, Ma - re be - lla, amb l'a -
- T.:** (Melody line)
- Pno.:** (Piano accompaniment with dynamics *sfz* and *mp*)

System 4 (Measures 24-27):

- Inf.:** teu in - flux so - bi - rà ens a - ma - gues del pe - cat, del in - mor ne - ta cons - cièn - cia, i en l'à - ni - ma pu - ra es - sen - cia, de vir -
- T.:** (Melody line)
- Pno.:** (Piano accompaniment)

CARXOFA d'Alaquàs Score -3-

28 30

Inf. fern i de tot mal. Per ta grà - cia be - ne - fac - to - ra i pel
tuts gran quan - ti - tat. Do - neu - nos sem-pre, Ma - re be - lla, amb l'a-

28 30

T. *f* *mp* *mf* *mp*

Pno.

32

Inf. teu in - flux so - bi - ra, ens a - ma - gues del pe - cat de l'in -
mor ne - ta cons - cièn - cia i en l'à - ni - ma pu - ra - es - sèn - cia, de vir -

32

T. *mf*

Pno.

36 38

Inf. fern i de tot mal. En els di - es luc - tu - o - sos en què
tuts gran quan - ti - tat. Men - tres - tant en es - ta vi - la on pas-

36 38

T. *f* *p* *mp* *p*

Pno.

40 42 *poco rall.* *a tempo*

Inf. tot de - fa - lleix... Ah! En taj - mat - ge a - pa - relx
sem la nos - tra vi - da... Ah! T'o - fe - rim, Oh Ma - ri - a,

40 42 *poco rall.* *a tempo*

T. *mp* *mp*

Pno.

CARXOFA d'Alaquàs Score -4-

Inf. 44

el gran re-mei ce-les-tial el gran re-me-i ce-les-tial, el gran
re-ll-giòs fes-ti-val re-ll-giòs fes-ti-val, re-ll-

T 44

Pno. 44

Inf. 48

re-mei, gran re-mei ce-les-tial. Glò-ria_a tu! Ma-re pia-do-sa. Glò-ria_a
giòs re-ll-giòs fes-ti-val.

T 48

Pno. 48

50

Inf. 52

tu, Rei-na del cel, en tu tro-bem sem-pre con-

T 52

Pno. 52

Inf. 55

sol en es-ta vi-da mor-tal. Glò-ria_a
En tu tro-

T 55

Pno. 55

CARXOFA d'Alaquàs Score -5-

58

Inf. tu, Ma - re pla - do - sa, glò - ria_a tu, Rei - na del
bem sem - pre con - sol en es - ta vi - da mor -

58

T

Pno.

61

Inf. cel, Glò - ria_a tu, Ma - re pla -
tal. En tu tro - bem sem - pre con -

62

T

Pno.

63

Inf. do - sa, glò - ria_a tu, Rei - na del
sol en es - ta vi - da mor -

63

T

Pno.

65

Inf. 1. cel, Do 2. Glò - ria_a tu! Glò - ria_a
tal. tal.

65

T

Pno.

CARXOFA d'Alaquàs Score -6-

The image shows a musical score for 'CARXOFA d'Alaquàs'. It consists of three staves: 'Inf.' (Soprano), 'T.' (Tenor), and 'Pno.' (Piano). The 'Inf.' staff has lyrics 'tu, Glò - ria_a tu!'. The 'T.' staff has lyrics 'tu, Glò - ria_a tu!'. The 'Pno.' staff shows piano accompaniment with triplets and dynamic markings like 'sfz'.

Figura 23. Reducció partitura piano del *Cant de la Carxofa a la Mare de Dèu de l'Olivar*.
Elaboració pròpia

Y, en la siguiente imagen (Figura 24), la primera y última página de la reducción al piano de la partitura del *Cant de la Carxofa al Crist de la Bona Mort*⁵. La claridad que aporta la reducción de piano ayuda a ver de forma general tanto la forma como los elementos rítmicos, melódicos y armónicos.

⁵ La partitura completa para piano se puede consultar en el Anexo 4.

Score

CARXOFA d'Alaquàs

al Crist de la Bona Mort

Rigoberto Cortina

reduccióm para Piano

Revisió i Instrumentació.- Enric PARREÑO

Adagio, quassl andantino

Infantillo

Piano

mp

Inf.

Pno.

creac.

f

9

Glò - ri - a a Déu en les al - tu - res, a - ci'en la te - rra pro - cla -

9

Xea. *

Xea. *

Xea. *

Xea. *

© Enric PARREÑO 2023

CARXOFA d'Alaquàs Score -5-

The musical score is for a piece titled "CARXOFA d'Alaquàs". It consists of a vocal line (labeled "Inf.") and a piano accompaniment (labeled "Pno."). The score is divided into four systems, each with measures 61-63, 64-66, 67-69, and 70-72. The vocal line includes lyrics in Catalan, and the piano accompaniment features complex rhythmic patterns with triplets and chords. The score ends with a double bar line at measure 72.

System 1 (Measures 61-63):

Inf. 61 taf. El nos - tre front hu - mi - lle - da - vant

Pno. 61

System 2 (Measures 64-66):

Inf. 64 tan - ta ma - jes - taf. Oh! la taf. Ma - jes -

Pno. 64

System 3 (Measures 67-69):

Inf. 67 taf, ma - jes - taf, ma - jes taf!

Pno. 67

System 4 (Measures 70-72):

Inf. 70

Pno. 70 *sfz* *sfz*

Figura 24. Fragmento de la reducción para piano del *Cant de la Carxofa al Crist de la Bona Mort*. Elaboración propia

Con la intención de ofrecer una experiencia a un mayor número de alumnado, hemos realizado otra adaptación pianística. Aunque en este caso se trata de una versión simplificada, con la intención de que los alumnos de piano o cualquier músico con conocimientos pianísticos, pero sin dominar el instrumento a un gran nivel, puedan interpretar una versión fácil y sencilla. Esta opción nos da la posibilidad de utilizarla en el aula de piano de la escuela de música y del conservatorio.

La versión anterior para un pianista profesional estaba diseñada para un acompañamiento a la voz solista manteniendo la fidelidad del estilo. Esta requería de un dominio técnico y buen hacer interpretativo para poder equilibrar la reducción orquestal y la parte vocal.

En esta nueva versión adaptada para el alumnado de piano de la escuela de música, ha sido simplificada en ritmo, digitación y textura, pensando en un perfil de alumno de nivel básico o elemental. Nos ofrece la posibilidad de que gran parte del alumnado pueda participar en la interpretación pianística del *Cant de la Carxofa*, aportando también así nuevo repertorio para el aula donde fomentar las habilidades básicas de acompañamiento.

Al disponer de dos versiones pianísticas ofrecemos una visión progresiva e inclusiva de esta reducción, democratiza el acceso al *Cant de la Carxofa* favoreciendo la continuidad pedagógica desde el principiante hasta el profesional y conseguimos acercar las distancias existentes entre la música tradicional y la práctica educativa instrumental, respetando el valor patrimonial y adaptándola a las necesidades del aula de piano.

En la imagen que acompaña el texto (Figura 25), se muestra la reducción a piano adaptada a un nivel técnico básico de la partitura del *Cant de la Carxofa*. Se trata de la partitura instrumental con la melodía, pero en este caso sin el texto, con la intención de poder utilizar esta versión para cualquiera de las dos *Carxofas*, así

como solamente con el piano. Pudiendo convertirse también en una pieza instrumental para uso particular, de aprendizaje en el aula de piano o incluso para poder ser programada en audiciones.

Score

CARXOFA d'Alaquàs

a la Mare de Dèu de l'Olivar

reducció para Piano

Rigoberto Cortina

Revisión.- Enric PARREÑO

Adagio, quasi andantino

Infantillo

Piano

mp

6 9

Inf.

T

Pno.

cresc.

f

11

Inf.

T

Pno.

The musical score is written for three parts: Infantillo (voice), Piano (piano), and a reduced piano part (Pno.). The tempo is marked 'Adagio, quasi andantino'. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes measure numbers 6 and 9, with a crescendo marking and a forte (f) dynamic. The third system starts at measure 11. The piano part features a steady accompaniment of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

© Enric PARREÑO 2023

CARXOFA d'Alaquàs Score -2-

The musical score is written for three parts: Inf. (Inferno), T. (Tenor), and Pno. (Piano). The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system starts at measure 16 and ends at measure 18. The second system starts at measure 20 and ends at measure 22. The third system starts at measure 24 and ends at measure 26. The fourth system starts at measure 27 and ends at measure 30. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (sfz, mf, mp, f).

CARXOFA d'Alaquàs Score -3-

Inf. 31

T. 31

Pno. *mf*

Inf. 35 38

T. 35 38

Pno. *f*

Inf. 39 42 *poco rall.* *a tempo*

T. 39 42 *poco rall.* *a tempo*

Pno.

Inf. 44

T. 44

Pno.

CARXOFA d'Alaquàs Score -4-

The musical score is presented in four systems, each containing staves for Infants (Inf.), Tenors (T.), and Piano (Pno.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure numbers 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, and 62 are indicated at the beginning of their respective systems. The piano part includes a forte (*f*) dynamic marking in the first system. The score is titled 'CARXOFA d'Alaquàs Score -4-'.

CARXOFA d'Alaquàs Score -5-

The image displays two systems of a musical score for piano. The first system covers measures 64 to 67, and the second system covers measures 68 to 71. Each system includes staves for Soprano (Inf.), Tenor (T.), and Piano (Pno.).

System 1 (Measures 64-67):

- Measure 64:** Soprano and Tenor parts begin with a half note G4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a half-note chord in the right hand.
- Measure 65:** The vocal parts continue with a half note A4. The piano accompaniment remains consistent.
- Measure 66:** The vocal parts have a half rest. The piano accompaniment continues with the same pattern.
- Measure 67:** The vocal parts enter with a half note G4. The piano accompaniment continues.

System 2 (Measures 68-71):

- Measure 68:** The vocal parts have a half rest. The piano accompaniment continues.
- Measure 69:** The vocal parts have a half rest. The piano accompaniment continues.
- Measure 70:** The vocal parts have a half rest. The piano accompaniment continues.
- Measure 71:** The vocal parts enter with a half note G4. The piano accompaniment continues.

The score includes first and second endings for the vocal parts in measure 67. The piano part features a consistent eighth-note bass line throughout the system.

Figura 25. Reducción fácil para piano del *Cant de la Carxofa*. Elaboración propia

4.2.3.2.- Adaptación a flauta dulce e instrumental Orff

La siguiente propuesta consiste en la adaptación de la partitura orquestal del *Cant de la Carxofa* para flauta dulce e instrumental Orff. La posibilidad de aprender el tradicional canto a nivel instrumental es una herramienta muy útil tanto para trabajar en primaria como en secundaria. Gracias a ésta no solamente interiorizaremos y trabajaremos el canto, también aprovecharemos para trabajar la práctica instrumental con instrumentos presentes en la mayoría de los centros educativos, independientemente del nivel musical (Swanwick, 2001). Por lo tanto, la accesibilidad y la participación como principio fundamental estará presente con el trabajo de la siguiente adaptación.

Gracias a la adaptación del repertorio tradicional nos centramos en el aprendizaje significativo, ofreciendo al alumnado una conexión con su entorno cultural, ayudando a la construcción de identidad y sentido de pertenencia (Campbell, 2004; Prats, 2011).

Con el uso de la flauta para el trabajo de la melodía y el instrumental Orff para el acompañamiento, nos acercamos a muchos de los objetivos didácticos planteados en las aulas. Fomentando la escucha activa, la creatividad y comprensión de elementos musicales, como armonía, ritmo y forma, así como la coordinación en grupo.

También gracias a estos materiales podemos trabajar y vincular todo lo aprendido en áreas como la historia, la lengua, valores, aportando un aprendizaje global e interdisciplinar, que acompañe al aprendizaje de la parte musical. Esta adaptación musical nos permite ajustar las dificultades técnicas al nivel de todo el alumnado, facilitando la inclusión y la diversidad, y ajustando el ritmo de aprendizaje a todo el alumnado.

A través de este recurso didáctico musical concreto, se puede desarrollar una Unidad Didáctica para trabajar el *Cant de la Carxofa* dirigida al segundo y tercer ciclo (3º, 4º y 5º y 6º) de Educación Primaria dentro del área de Educación Artística, a través de la asignatura de Música.

La enseñanza de la música en Educación Primaria, según el *Decret 106/2022, de 5 de d'agost*, se articula en torno a un currículum competencial, inclusivo y contextualizado, que promueve el desarrollo integral del alumnado a través de situaciones de aprendizaje significativas. En esta línea el área de Educación Artística debe contribuir al desarrollo de las competencias clave y específicas mediante la exploración de lenguajes artísticos diversos, entre ellos el musical, y la valoración del patrimonio cultural.

La Unidad Didáctica se basa en el decreto mencionado, que regula el currículum de Educación Primaria en la *Comunitat Valenciana*. La música tradicional permite trabajar los saberes básicos, competencias específicas y criterios de evaluación del área de Música, promoviendo el desarrollo de la conciencia y expresión culturales (CCEC), la competencia personal y social (CPSAA) y la competencia digital (CD). Alineándose, además, en los principios pedagógicos del decreto: inclusión, contextualización, aprendizaje competencial, y uso de situaciones de aprendizaje significativas.

El *Cant de la Carxofa* se convierte en una herramienta pedagógica idónea para alcanzar las competencias clave y específicas, ya que gracias al trabajo del canto podemos:

- a) Fomentar la conciencia y expresión cultural.
- b) Desarrollar la competencia personal, social y de aprender a aprender.
- c) Aplicar la competencia digital mediante el uso de recurso como *genially*, karaoke y grabaciones.

La inclusión de este y otros materiales presentados en el presente trabajo se alinea con lo reflejado en el Decreto sobre la importancia de la autonomía pedagógica de los centros y docentes para adaptar los elementos curriculares a la realidad sociocultural del alumnado (Art. 22 y 23).

Las **competencias específicas** según el Decreto 106/2022, permiten:

- a) Identificar y valorar manifestaciones musicales del entorno y de otras culturas (CE.MUS.1).
- b) Interpretar piezas musicales vocales e instrumentales con expresividad (CE.MUS.2).
- c) Crear producciones musicales individuales y colectivas (CE.MUS.3).
- d) Utilizar herramientas digitales para la creación y difusión musical (CE.MUS.4).

Respecto a los **saberes básicos**, a través de la presente adaptación y del resto de recursos presentados en esta investigación, aprendemos:

- a) Elementos del lenguaje musical: ritmo, melodía, timbre, forma.
- b) Técnicas básicas de interpretación vocal e instrumental.
- c) Música tradicional valenciana: características, contexto, función.
- d) Recursos digitales aplicados a la música: *Genially*, karaoke, grabaciones.
- e) Valoración del patrimonio cultural y artístico.

Sobre los **criterios de evaluación**:

- a) Reconoce y describe elementos del *Cant de la Carxofa* en su contexto cultural.
- b) Participa activamente en la interpretación vocal e instrumental.
- c) Utiliza recursos digitales para presentar contenidos musicales.
- d) Colabora en la creación de una versión adaptada del canto.

- e) Reflexiona sobre el valor del patrimonio musical valenciano.

Con relación a los **objetivos didácticos**:

- a) Conocer el origen y significado del *Cant de la Carxofa*.
- b) Interpretar fragmentos vocales e instrumentales con diferentes formatos (canto, instrumental Orff, flauta, piano).
- c) Crear una presentación digital colaborativa con *Genially*.
- d) Valorar la música tradicional como parte del patrimonio cultural.
- e) Desarrollar habilidades de escucha, análisis, interpretación y creación musical.

Finalmente, sobre la **metodología**: esta se basa en situaciones de aprendizaje contextualizadas, Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP), Diseño Universal de Aprendizaje (DUA), trabajo cooperativo y uso de TAC y evaluación formativa con rúbricas y autoevaluación.

La adaptación a flauta e instrumental Orff del *Cant de la Carxofa al Crist de la Bona Mort* mostrada en la siguiente imagen (Figura 26) es una herramienta para el trabajo instrumental que se puede usar también por el alumnado de secundaria. Se han utilizado tres pautas para el instrumental Orff (soprano, alto, bajo), con la posibilidad de adaptar al instrumental disponible en cada una de las aulas.

Score

CARXOFA d'Alaquàs

a la Mare de Dèu de l'Olivar

reducción instrumental Orff

Rigoberto Cortina

Revisión.- Enric PARREÑO

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Infante, Alto, Tenor, Bass, Flauta Dolça, and Soprano Mallets. The second system includes staves for Alto Mallets, Bass Mallets, Inf., A., T., B., Fl., SM., T., and BM.

First System:

- Infante:** Treble clef, key signature of one flat, common time. Staff is mostly empty.
- Alto:** Treble clef, key signature of one flat, common time. Staff is mostly empty.
- Tenor:** Treble clef, key signature of one flat, common time. Staff is mostly empty.
- Bass:** Bass clef, key signature of one flat, common time. Staff is mostly empty.
- Flauta Dolça:** Treble clef, key signature of one flat, common time. Staff is mostly empty.
- Soprano Mallets:** Treble clef, key signature of one flat, common time. Staff is mostly empty.

Second System:

- Alto Mallets:** Treble clef, key signature of one flat, common time. Starts with a melodic line marked *mp*.
- Bass Mallets:** Bass clef, key signature of one flat, common time. Starts with a rhythmic pattern marked *mp*.
- Inf., A., T., B., Fl., SM., T., BM.:** These staves show various rhythmic patterns and melodic lines, often marked with *cresc.* (crescendo) and *mf* (mezzo-forte).

The tempo/mood is indicated as "Adagio, quasi andantino".

© Enric PARREÑO 2023

CARXOFA d'Alaquàs Score -2-

9

8

Inf.

Gló - ri - a, a tu, Ma - re pia - do - sa, gló - ria a tu, Rei - na del

A

T

B

9

8

Fl.

f

SM

f

pp

T

f

pp

BM

f

pp

13

Inf.

cel, en tu tro - bem - sem - pre con - sol - en es - ta vi - da mor - tal.

A

T

B

13

Fl.

sfz

mf

SM

sfz

T

sfz

BM

sfz

CARXOFA d'Alaquàs Score -3-

18

Inf.

A

T

B

18

Fl.

18

SM

T

BM

grà - cia be - ne - fac - to - ra i pel teu in - flux so - bi - rà ens a -
neu - nos sem - pre, Ma - re be - lla, amb l'a mor ne - ta cons - cien - cia, i en

22

Inf.

A

T

B

22

Fl.

22

SM

T

BM

CARXOFA d'Alaquàs Score -4-

26 30

Inf. ma - gues del pe - cat, del in - fern i de tot mal. Per ta grà - cia be - ne - fac -
l'à - ni - ma pu - ra es - sen - cia, de vir - tuts gran quan - ti - tat. Do - neu nos sem - pre, Ma - re

A

T

B

Fl. 26 30

SM 26 30

T 26 30

BM 26 30

f *mp* *f* *mp* *f* *mp*

31

Inf. to - ra i pel teu in - flux so - bi - rà, ens a - ma - gues del pe - cat de l'in -
be - lla, amb l'a - mor ne - ta - cons - cien - cia i en l'à - ni - ma pu - ra - es - sen - cia, de vir -

A

T

B

Fl. 31

SM 31

T 31

BM 31

mf *mf* *mp* *mp*

CARXOFA d'Alaquàs Score -5-

36 38 *poco rall.*

Inf. ferna i de tot mal. En els di es luc tu o sos en què tot de fa lleix... Ah!
tuts gran quan ti taf. Men tres tant en es ta vi la on pas sem la nos tra vi da... Ah!

A

T

B

FL. 36 38 *f* *mp* *poco rall.*

SM 36 38 *f* *mf* *mp* *poco rall.*

T

BM

42 *a tempo*

Inf. En ta j. mat ge a pa reix el gran re mei ce les tial el gran re me i ce les
To fe rim. Oh Ma ri li giòs fes ti val re li giòs fes ti

A

T

B

FL. 42 *mp* *a tempo*

SM 42 *mp* *a tempo*

T

BM

CARXOFA d'Alaquàs Score -6-

47 50

Inf. fial, el gran re - mei gran re - mei ce - les - tial. Glò - ria, a tu, Ma - re pia - do - sa. Glò - ria, a
val, re - li - gios - re - li - gios - fes - ti - val.

A Glò - ria, a tu, Ma - re pia - do - sa. Glò - ria, a

T Glò - ria, a tu, Ma - re pia - do - sa. Glò - ria, a

B Glò - ria, a tu, Ma - re pia - do - sa. Glò - ria, a

Fl. 50

SM 50

T 50

BM 50

fz *f* *fz* *f* *fz* *f*

52

Inf. tu, Rei - na del cel, en tu tro - bem sem - pre con sol en es -

A tu, Rei - na del cel, en tu tro - bem sem - pre con - sol

T tu, Rei - na del cel, en tu tro - bem sem - pre con - sol

B tu, Rei - na del cel, en tu tro - bem sem - pre con - sol

Fl. 52

SM 52

T 52

BM 52

CARXOFA d'Alaquàs Score -7-

56

58

Inf.

A

T

B

Fl.

SM

T

BM

ta vi - da mor - tal. Gló - ria_a tu, Ma - re pia -
En tu tro - bem sem - pre con -

en es - ta vi - da mor - tal. Gló - ria_a tu, Ma - re pia -
En tu tro - bem sem - pre con -

en es - ta vi - da mor - tal. Gló - ria_a tu, Ma - re pia -
En tu tro - bem sem - pre con -

en es - ta vi - da mor - tal. Gló - ria_a tu, Ma - re pia -
En tu tro - bem sem - pre con -

56

58

59

Inf.

A

T

B

Fl.

SM

T

BM

do - sa, gló - ria_a tu, Rei - na del cel, Gló - ria_a tu, Ma - re pia -
sol en es - ta vi - da mor - tal. En tu tro - bem sem - pre con -

do - sa, gló - ria_a tu, Rei - na del cel, Gló - ria_a tu, Ma - re pia -
sol en es - ta vi - da mor - tal. En tu tro - bem sem - pre con -

do - sa, gló - ria_a tu, Rei - na del cel, Gló - ria_a tu, Ma - re pia -
sol en es - ta vi - da mor - tal. En tu tro - bem sem - pre con -

do - sa, gló - ria_a tu, Rei - na del cel, Gló - ria_a tu, Ma - re pia -
sol en es - ta vi - da mor - tal. En tu tro - bem sem - pre con -

59

CARXOFA d'Alaquàs Score -8-

The musical score is for the piece "CARXOFA d'Alaquàs". It is a score for a choir and instrumental ensemble. The vocal parts are labeled Inf (Infants), A (Alts), T (Tenors), and B (Bassos). The instrumental parts are labeled Fl (Flauta), SM (Sintetitzador), T (Tambor), and BM (Bateria). The score is divided into two systems. The first system contains measures 63 to 72, and the second system contains measures 73 to 78. The vocal parts have lyrics in Catalan. The instrumental parts include a flute (Fl) and Orff instruments (SM, T, BM). The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

System 1 (Measures 63-72):

- Inf:** do - sa, glò - ria_a tu, Rei - na del cel, Do Glò - ria_a tu! Glò - ria_a
- A:** do - sa, glò - ria_a tu, Rei - na del cel, tal.
- T:** do - sa, glò - ria_a tu, Rei - na del cel, tal.
- B:** do - sa, glò - ria_a tu, Rei - na del cel, tal.
- Fl:** (Melodic line with triplets and a *mp* dynamic marking)
- SM:** (Percussive accompaniment)
- T:** (Percussive accompaniment)
- BM:** (Percussive accompaniment)

System 2 (Measures 73-78):

- Inf:** tu, Glò - ria_a tu!
- A:** (Empty staff)
- T:** (Empty staff)
- B:** (Empty staff)
- Fl:** (Continuation of the melodic line with triplets and *sfz* dynamics)
- SM:** (Continuation of the percussive accompaniment with *sfz* dynamics)
- T:** (Continuation of the percussive accompaniment with *sfz* dynamics)
- BM:** (Continuation of the percussive accompaniment with *sfz* dynamics)

Figura 26. Reducció flauta e instrumental Orff del *Cant de la Carxofa a la Mare de Dèu de l'Olivar*. Elaboració pròpia

Todos estos materiales instrumentales han sido realizados en el contexto de la investigación por el propio autor. En la siguiente imagen (Figura 27) se muestra el inicio y el final de la adaptación a flauta e instrumental Orff del *Cant de la Carxofa al Crist de la Bona Mort*⁶.

⁶ La partitura completa de la adaptación para flauta e instrumental orff se puede consultar en el Anexo 5.

CARXOFA d'Alaquàs

Rigoberto Cortina

Revisión.- Enric PARREÑO

reducción instrumental Orff

Adagio, quasi andantino

Infanteria

Alto

Tenor

Bass

Flauta Doçã

Soprano Mallets

Alto Mallets

Bass Mallets

Adagio, quasi andantino

mp

mp

Inf.

A.

T.

B.

Fl.

SM.

T.

BM.

mf

Cresc.

Cresc.

Cresc.

Cresc.

© Enric PARREÑO 2023

CARXOFA d'Alaquàs Score -2-

9

Inf. *f* Glò - ri - a a Déu en les al - fu - res a - ci en la te - rra pro - cla -

A

T

B

Fl. *f* 9

SM *f* 9 *pp*

T *f* *pp*

BM *f* *pp*

13

Inf. men, el nos - tre front hu - mi - llem da - vant tan - ta ma - jes - tat.

A

T

B

Fl. 13 *sfz* *mf*

SM 13 *sfz*

T *sfz*

BM *sfz*

CARXOFA d'Alaquàs Score -3-

18

Inf.

A

T

B

18

Fl.

18

SM

T

BM

Per la
Oh! la

22

Inf.

A

T

B

22

Fl.

22

SM

T

BM

te - ua more tan cruel, per to - ta - la sang - ves - sa - da en u -
vos - tra llum di - vi - na, que en - llu - er - na els nos - tres cors, per po -

CARXOFA d'Alaquàs Score -4-

26 30

Inf. na vic - tò - ria cla - ra, de l'ho - me la re - demp - ció. Per la teu a mort tan der - veu - re fins els dons de la vos - tra gran po - tes - tat. Oh! la vos tra llum di -

A

T

B

Fl. 26 30

SM 26 30

T

BM

f *mp* *f* *mp*

31

Inf. cruel, per to ta la sang - ves - sa - da, en u na vic - to - ria cla - ra de vi - na que en llu er - na nos - tres cors per po der ven re fins els do - ns de la

A

T

B

Fl. 31

SM 31

T

BM

mf *mf* *mp* *mp*

CARXOFA d'Alaquàs Score -5-

36 38 *poco rall.*

Inf. l'ho - lle la re - demp - ciò... Ob - ser - veu el vos - tre po - ble qui - na - a - le - gri - a per tot a - rreu Ah!
vos - tra gran po - tes - tat. I tots els ho - mena - ger ma - nats la jus - ti - cia pro - cla - mant Ah!

A

T

B

Fl. 36 38 *poco rall.*
f *mp* *mp*

SM 36 38 *poco rall.*
f *mf* *mp*

T

BM

42 *a tempo*

Inf. És la vic - tò - ria de Déu de l'in - fern la hu - mi - lia - cxi, de l'in - fern la hu - mi - lia -
I l'el teu sant nom ce - le - bran gran font de fe - li - ci - tat gran font de fe - li - ci -

A

T

B

Fl. 42 *a tempo*
mp

SM 42 *a tempo*
mp

T

BM

CARXOFA d'Alaquàs Score -6-

47 50

Inf. *ció, de l'in - fren - de l'in - fer - ra l'hu - mi - li - ció. Glò - ria Déu en les al - tu - res a - ci en la*
tat, gran font - font gran font de fe - li - ci - tat.

A *Glò - ria Déu en les al - tu - res a - ci en la*

T *Glò - ria Déu en les al - tu - res a - ci en la*

B *Glò - ria Déu en les al - tu - res a - ci en la*

Fl. 50 *f*

SM 50 *f*

T *f*

BM *f*

52

Inf. *te - rra pro - da - mem - el nos - tre front hu - mi - liem da - vant*

A *te - rra pro - da - mem - el nos - tre front hu - mi - liem*

T *te - rra pro - da - mem - el nos - tre front hu - mi - liem*

B *te - rra pro - da - mem - el nos - tre front hu - mi - liem*

Fl. 52

SM 52

T

BM

CARXOFA d'Alaquàs Score -7-

56

58

Inf.

A

T

B

Fl.

SM

T

BM

tan - ta - ma - jes - tat. El nos - tre front hu - mi -

da - vant fan - ta ma - jes - tat. El nos - tre front hu - mi -

da - vant fan - ta ma - jes - tat. El nos - tre front hu - mi -

da - vant fan - ta ma - jes - tat. El nos - tre front hu - mi -

56

58

56

58

59

Inf.

A

T

B

Fl.

SM

T

BM

hem da - vant fan - ta ma - jes - tat. El nos - tre front hu - mi -

hem da - vant fan - ta ma - jes - tat. El nos - tre front hu - mi -

hem da - vant fan - ta ma - jes - tat. El nos - tre front hu - mi -

hem da - vant fan - ta ma - jes - tat. El nos - tre front hu - mi -

59

59

59

59

CARXOFA d'Alaquàs Score -8-

The image displays a musical score for the piece 'CARXOFA d'Alaquàs'. It is divided into two systems. The first system (measures 63-72) includes vocal parts for Infants (Inf.), Adults (A.), Tenors (T.), and Basses (B.), along with instrumental parts for Flute (Fl.), Saxophone (SM), Trombone (T.), and Bassoon (BM). The vocal parts have lyrics in Catalan: 'hem da-vant fan-fa ma-jes - tat. Oh! la tat. Ma-jes - tat, ma-jes -'. The instrumental parts feature various musical notations, including triplets and dynamic markings like *mp*. The second system (measures 73-78) continues the vocal parts with the lyrics 'tat, ma-jes - tat, ma-jes -' and shows the instrumental parts with more complex rhythmic patterns and dynamic markings like *sfz*.

Figura 27. Reducció flauta e instrumental Orff del *Cant de la Carxofa al Crist de la Bona Mort*. Elaboració pròpia

4.2.3.3.- Grabaciones musicales

La grabación en estudio del *Cant de la Carxofa* tiene un gran valor artístico y documental, así como pedagógico, tanto para la orquesta y sus músicos como para los niños y todos los interesados en aprender el tradicional canto.

Esta grabación se convierte en un documento referencial así como una herramienta de aprendizaje, ya que disponemos de una grabación con la voz del ángel, la cual nos permite tener un modelo interpretativo en el que poder fijarnos y trabajar los matices, la dicción, las dinámicas, el equilibrio entre voz y orquesta, las articulaciones y muchos otros elementos. Sirve como referencia para el estudio tanto colectivo como individual, y nos ayuda a interiorizar y memorizar el canto con todos sus elementos, tales como la pronunciación, el estilo y la expresividad del repertorio.

La grabación orquestal con la voz del solista facilita el trabajo de aula, y nos ayuda a promover el ensayo tanto individual como colectivo, además es una herramienta también para el trabajo del canto fuera del aula ya que numerosas familias y amigos hacen uso de este en un entorno familiar. El aprendizaje por imitación es muy importante en las primeras etapas formativas y el uso de esta grabación estimula el trabajo y la creación de hábitos y rutinas tan importantes en esas etapas.

Por otra parte, la grabación instrumental sin la voz solista, nos ofrece la posibilidad de practicar sobre la sonoridad de la orquesta en una versión lo más parecida posible a un ensayo real lo que nos aporta confianza y desarrolla la autonomía del ángel. Las entradas, el fraseo, la afinación son elementos con los que podemos practicar con la versión orquestal. También merece una mención importante la posibilidad de la formación técnica y escénica que el niño o niña necesitan para finalmente conseguir que sus actuaciones tengan esa preparación tan necesaria.

Las grabaciones realizadas se convierten en un elemento motivador para el estudio del canto. Por otra parte, ayuda a la mejora continua dentro del proceso de aprendizaje y aporta autonomía al niño o niña ya que dispone del material en cualquier momento. Otro elemento clave es la facilidad de acceder a este material ya que está disponible en línea, democratizando así el acceso a un material sonoro de buena calidad sobre el que fundamentar el trabajo de aprendizaje del *Cant de la Carxofa*.

Esta grabación realizada por técnicos ayuda también a la difusión del patrimonio, así como la preservación de este. Hasta este momento era la transmisión oral la que predominaba y no se disponían de registros sonoros de calidad. Tenemos la oportunidad de facilitar el acceso al patrimonio, ofreciendo tanto a docentes y público en general, como a intérpretes, la posibilidad de conocer y disfrutar de la tradición musical local convirtiéndose en una pasarela entre la tradición y la innovación.

En definitiva, el uso de grabaciones queda demostrado en el estudio de Brittin (2000), el cual nos demuestra como estas grabaciones mejoran la implicación del alumnado, mejorando también su respuesta emocional con la música tradicional.

Para finalizar y sobre la importancia de las grabaciones y el uso de estas para el estudio de una canción, se convierten en un recurso fundamental para la enseñanza de la música y favorecemos la conservación del patrimonio y de la música tradicional.

Son un instrumento de gran valor pedagógico. Para Campbell y Scott-Kassner (1995), la audición activa de grabaciones facilita la adquisición de repertorio, mejorando el resultado de la interpretación.

En el siguiente enlace podemos acceder a las diferentes grabaciones en formato mp3:<https://www.alaquas.org/monografies/cantdelacarxofa/so.asp>

4.2.3.4.- Karaoke

El uso del karaoke a nivel didáctico aporta al alumnado una herramienta de gran valor para el aprendizaje de canciones desde un punto de vista lúdico. Este posee la capacidad de enriquecer la educación musical y potenciar la motivación por el canto. Aunque debe de ser utilizado de manera complementaria a otras formas de aprendizaje, gracias a éste podemos potenciar la motivación, el desarrollo de habilidades comunicativas y musicales, así como la confianza en el alumnado.

También nos aporta comprensión auditiva, lectura y expresión oral. Además, su trabajo en el aula entre otras aportaciones nos ayuda a:

- a) Motivar y dar confianza al alumnado.
- b) Fomentar la participación activa del alumnado, siendo el protagonista del proceso.
- c) Desarrollar habilidades musicales y comunicativas.
- d) Desarrollar la autonomía interpretativa, pudiéndose enfrentar a la obra sin ninguna guía vocal.
- e) Mejorar la afinación, el ritmo y el fraseo, ya que posibilita una escucha atenta y una interpretación ajustada y precisa.
- f) Integrar las TIC y autonomía.

El uso de grabaciones adaptadas como el karaoke mejoran la implicación emocional del alumnado y su preferencia por el repertorio tradicional Brittin (2000).

Gracias al uso del karaoke, podemos recrear contextos interpretativos reales donde el alumnado puede sentirse dentro del resultado sonoro, facilitando así el trabajo de memorización del texto y melodía, así como la interiorización de estos.

Para Christian Spencer-Espinosa (2021), la música tradicional necesita de la participación activa, del movimiento y la corporalidad comunitaria, y su enseñanza

ha de favorecer estos elementos a través de las prácticas vivenciales como el canto colectivo.

El uso en el aula del karaoke nos permite medir el progreso del alumnado, aportándonos la posibilidad de realizar una evaluación formativa. Y puesto que este es cercano al entorno del alumnado, incrementa el interés por el canto y favorece un aprendizaje dinámico y más significativo.

Puede llegar a ser, por lo tanto, un instrumento de revitalización de repertorio, fomentando la práctica vocal en un repertorio tradicional que en ocasiones no es demasiado conocido, como pueda ser el *Cant de la Carxofa*.

Enlace al video karaoke del *Cant de la Carxofa a la Mare de Déu de l'Olivar*:

<https://www.youtube.com/watch?v=qiOwzliTmPw>

Enlace al video karaoke del *Cant de la Carxofa al Crist de la Bona Mort*:

<https://www.youtube.com/watch?v=H84aXsoFvVY>

4.2.3.5.- Otros materiales (*Dossier*, Auca, Recortable, *GENIALLY*)

El dossier informativo⁷ sobre el *Cant de la Carxofa* es un documento realizado conjuntamente por el *Ajuntament d'Alaquàs*, la *Associació d'Amics i Amigues del Cant de la Carxofa* y la *Unió Musical d'Alaquàs*. Este documento (adjunto en el apartado de anexos) parte de una introducción etnológica y tiene como objetivo principal dejar constancia de los hechos que ocurren en Alaquàs cada año los días 8 y 9 de septiembre, siendo estos hechos una expresión de sus ciudadanos y ciudadanas en los que se cultiva la memoria colectiva como forma de conservar el patrimonio inmaterial. La intención es la de dejar constancia de cómo es la fiesta hoy para ver la evolución en el futuro.

⁷ El dossier informativo se puede consultar en el Anexo 12.

En la primera parte del informe se describe la preparación de la fiesta y en la segunda parte se describe la fiesta a partir de imágenes e información detallada de estas. En la tercera y última parte del dossier se pretende relacionar con otras fiestas próximas con elementos similares y origen común. A partir de este análisis el documento pretende profundizar en otros estudios posteriores y continuar estudiando para extraer conclusiones sobre los motivos (documento en anexos).

El Auca se convierte en otra herramienta didáctica en el ámbito de la educación patrimonial. Se trata de una secuencia de dibujos acompañadas de textos en prosa que nos ofrecen de forma accesible y atractiva los elementos históricos, religiosos y culturales del *Cant de la Carxofa*. Es un documento que facilita la comprensión de la fiesta a todo el alumnado.

A nivel pedagógico el auca nos ofrece diferentes beneficios:

- a) Facilita la inclusión ya que podemos adaptar a los diferentes niveles educativos.
- b) Promueve la interdisciplinariedad. Integra historia, lengua, religión, artes visuales y música.
- c) Estimula la memoria y la comprensión de la historia al presentar los hechos de forma cronológica y contextualizada.
- d) Favorece la alfabetización visual y simbólica, ya que combina texto e imagen con un hilo narrativo claro y coherente.
- e) En las siguientes imágenes (Figura 28) se presenta el Auca que se realizó para el trabajo de aula del *Cant de la Carxofa*. Las ilustraciones son de Gerard Miquel y el texto de Benet Burriel.



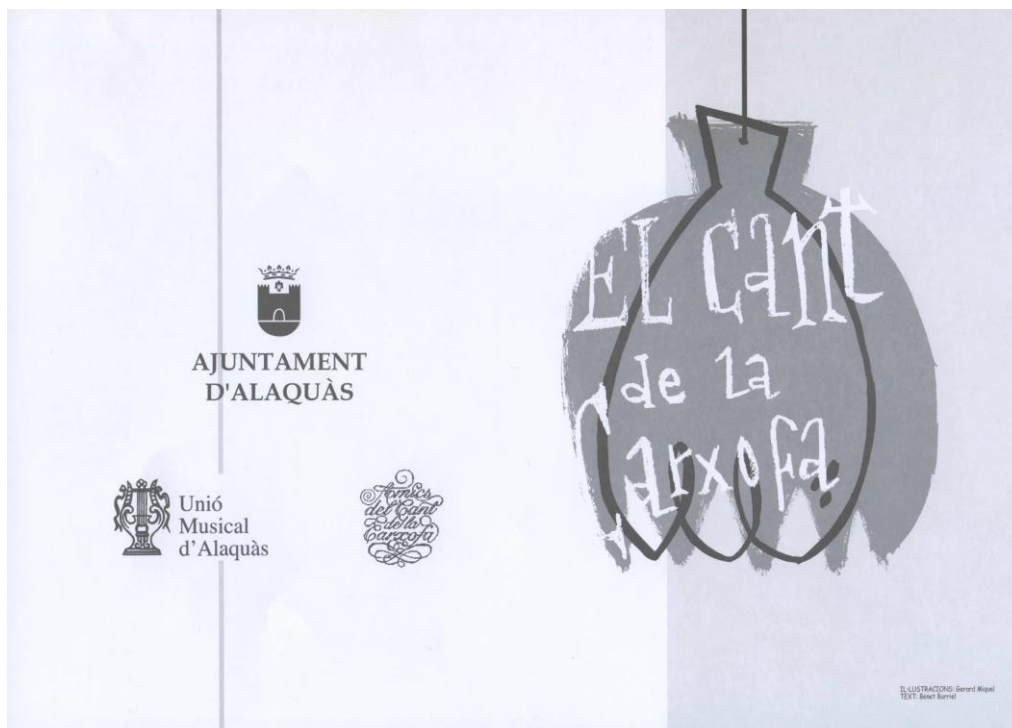
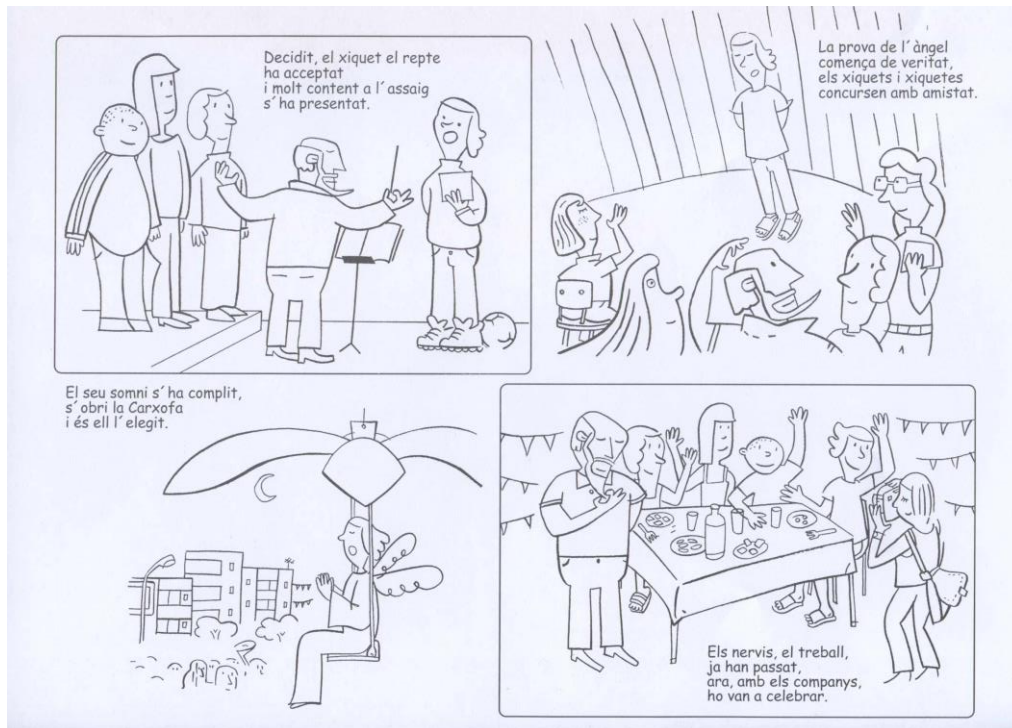


Figura 28. Auca sobre el *Cant de la Carxofa*. Ajuntament d'Alauquàs

El recortable del artefacto escénico (alcachofa) en el que el ángel interpreta el *Cant de la Carxofa*, es otra herramienta de valor pedagógico. Se trata de un recurso que

permite al alumnado visualizar, comprender y construir el contexto escénico en el que transcurre el tradicional canto, favoreciendo la conexión emocional. Es un recurso manipulativo en tres dimensiones, siendo estos materiales vinculados al patrimonio cultural una oportunidad de interactuar desde una dimensión emocional, cognitiva y social, facilitando la construcción de identidad cultural (Fernández Casildo, 2008).

A nivel didáctico, el material también nos ofrece la posibilidad de favorecer la comprensión espacial y simbólica del ritual del canto ya que el alumnado manipula y monta el artefacto con una visión constructiva. Fernández-Marín et al. (2023) destaca las posibilidades de los recortables con reconstrucciones escénicas por su posibilidad de estimular la imaginación, la creatividad y la participación activa del alumnado, siendo una herramienta clave para la educación patrimonial en el aula.

El recortable del artefacto ofrece la posibilidad de activar procesos de narración, dramatización y reflexión sobre el significado litúrgico y cultural del canto. Ramos (2022) subraya en esta línea que los recursos visuales y manipulativos como los recortables favorecen la comprensión del patrimonio artístico y su contextualización histórica. Todo esto refuerza la capacidad de este recurso para la comprensión del valor patrimonial inmaterial como vehículo de transmisión de valores, creencias y memoria colectiva.

Finalmente, este recortable tiene la capacidad de conectar lo tangible con lo intangible, lo visual con lo sonoro y lo individual con lo colectivo. Empodera al alumnado como participante activo en la conservación y reinterpretación de nuestro patrimonio. El recortable que se puede ver en la imagen (Figura 29) que vemos a continuación, también nos ofrece la posibilidad de ser pintado por el alumnado, tanto en un ejercicio de recrear el artefacto original como en un ejercicio de creatividad en el que el alumnado reinterprete y muestre su versión original de este.

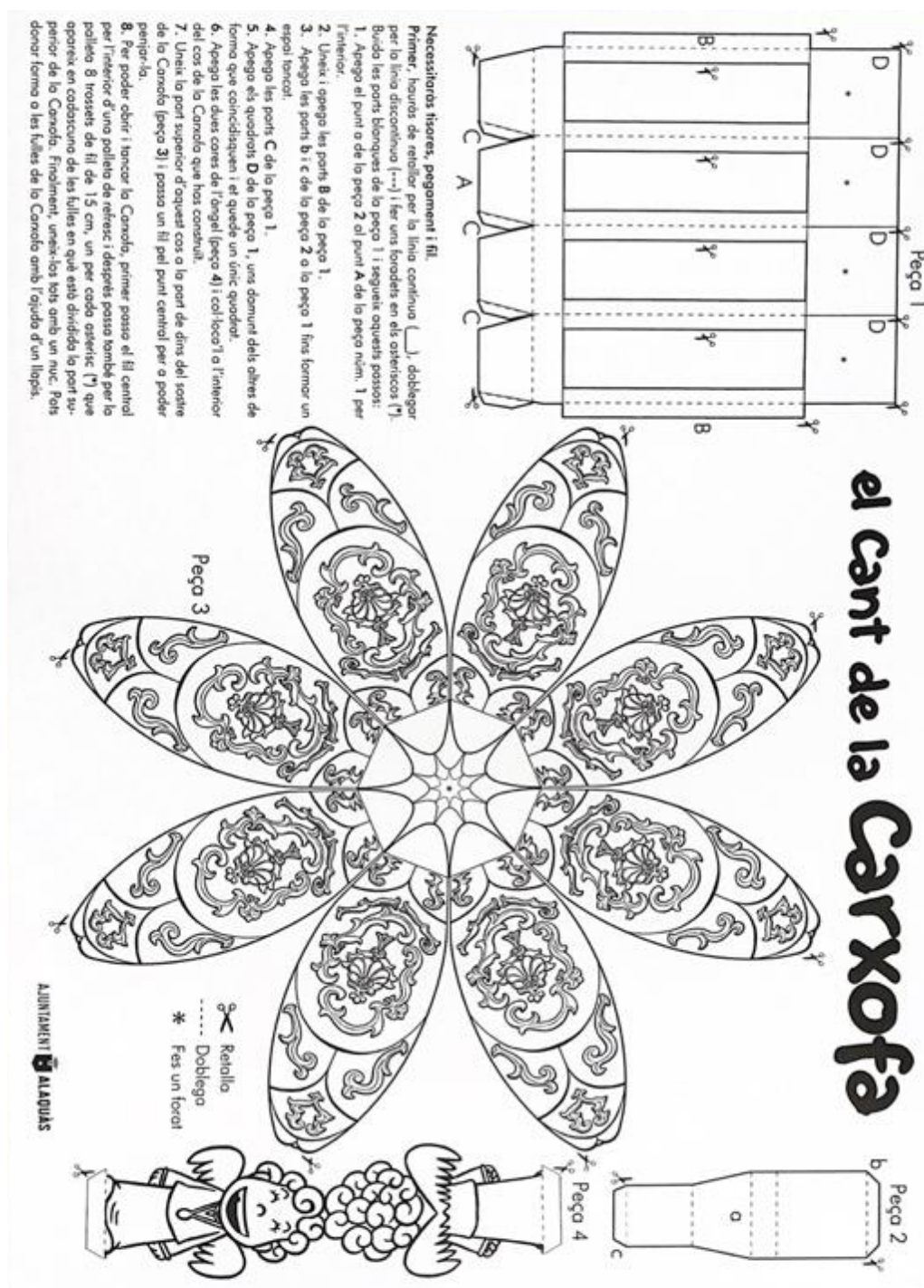


Figura 29. Recortable del artefacto en el que se canta el *Cant de la Carxofa*. *Ajuntament d'Alaquàs*

El *Genially* se trata de una herramienta online en la que poder mostrar todo tipo de contenidos visuales, auditivos e interactivos de forma sencilla y rápida. Es una

opción de gran valor didáctico ya que crea contenido interactivos y multimedia atractivos para dar a conocer el *Cant de la Carxofa*.

En la siguiente herramienta hemos integrado contenidos musicales con información histórica dentro de un entorno digital e interactivo. El recurso nos permite múltiples posibilidades didácticas, tales como:

- a) Visualizar las partituras junto a las grabaciones musicales de las diferentes adaptaciones. A través de una video-partitura podemos seguir la partitura general al tiempo que escuchamos la grabación.
- b) Acceso a grabaciones y vídeos explicativos que enriquecen la escucha de las diferentes versiones.
- c) Conocimiento de todos los niños y niñas que han cantado el *Cant de la Carxofa* y con acceso a su nombre completo, una fotografía, así como las grabaciones tanto de audio como de video de aquellos ángeles de los que disponíamos materiales de archivo.

El uso de herramientas digitales e interactivas para la educación musical, como es el caso de este *Genially* facilita el aprendizaje significativo y la construcción de conocimientos musicales desde una perspectiva activa y contextualizada (Freitas de Torres, 2023). También señala como estos recursos tecnológicos nos acercan el arte musical a la realidad del alumnado, y promueven la motivación y la autonomía en el proceso de aprendizaje.

Seguidamente, se muestra la portada y los créditos del *Genially* en la imagen (Figura 30) siguiente.

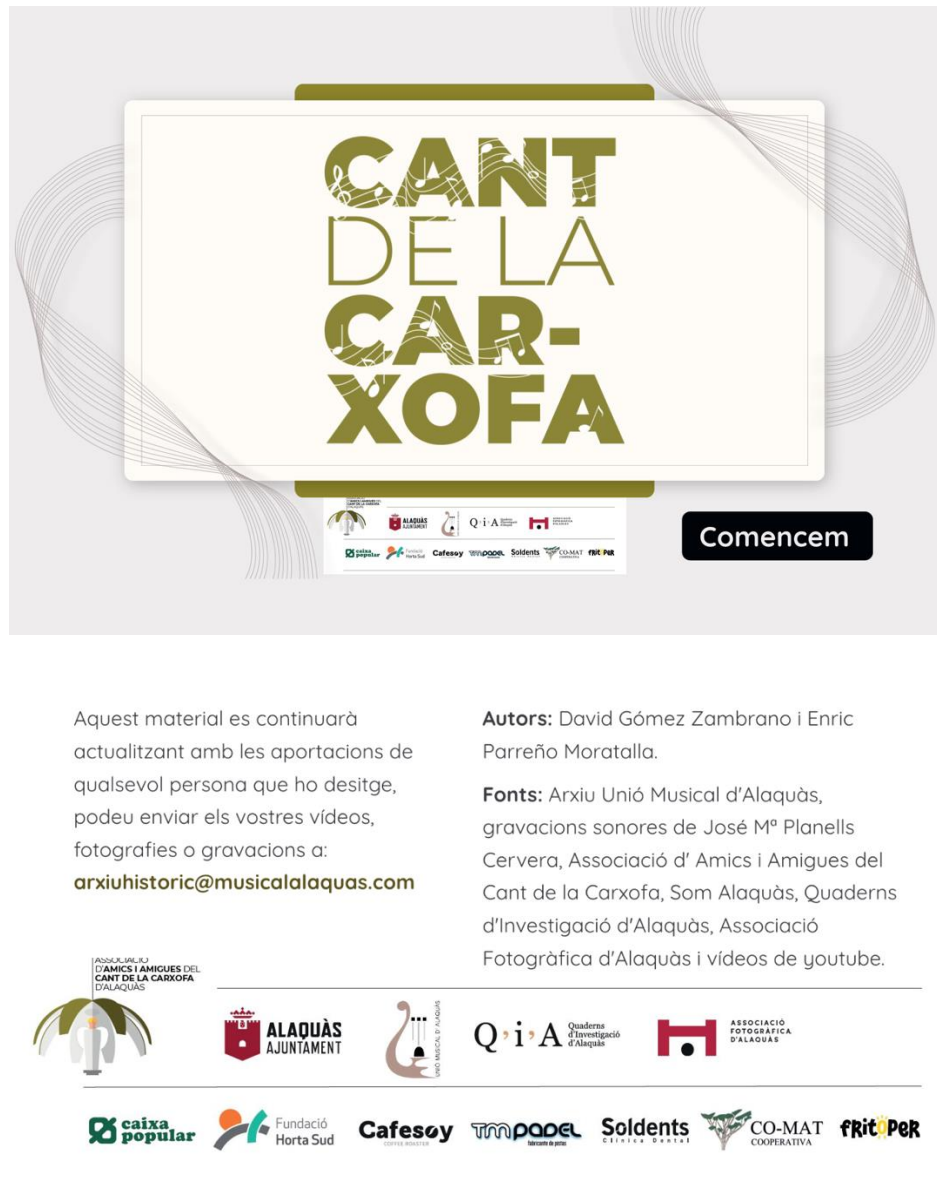


Figura 30. Portada y créditos del *Genially* sobre la Historia del *Cant de la Carxofa*.
Elaboración David Gómez Zambrano y Enrique Parreño Moratalla

En el pie de página se puede acceder al enlace al *Genially* sobre el *Cant de la Carxofa* d'Alaquàs⁸.

La presente investigación se enmarca en el estudio del *Cant de la Carxofa*, una manifestación musical tradicional valenciana que, además de su valor artístico y

⁸ <https://view.genially.com/6870c46548b522bc028f4f11>

patrimonial, ofrece un amplio potencial educativo en el contexto de la enseñanza musical actual. En línea con los principios de la *LOMLOE (Ley Orgánica 3/2020)*, junto con el *Real Decreto 157/2022* y del *Decret 106/2022*, que establecen que la Educación Artística en Música y Danza, debe fomentar la creatividad, la expresión emocional, el respeto por la diversidad y la comprensión del patrimonio cultural.

La música tradicional del *Cant de la Carxofa*, se convierte por tanto en un recurso pedagógico de alto valor, ya que permite trabajar competencias específicas como la recepción activa, la investigación cultural, la expresión creativa y la producción artística colectiva. Estas competencias están directamente vinculadas con el desarrollo de la Conciencia y expresión culturales (CCEC), una de las ocho competencias clave para el alumnado.

Además, el uso de metodologías activas está contemplado en la LOMLOE. La audición activa, la interpretación vocal e instrumental, la composición, el uso de medios digitales y la valoración del patrimonio cultural presentes en la investigación de Morataraz (2024), están presentes en las propuestas didácticas presentadas en este estudio.

Estas propuestas tienen la finalidad de aportar materiales a la escasa presencia de música tradicional valenciana en los libros de texto, a pesar de su relevancia cultural y pedagógica (Botella, Blasco y Aleixandre, 2025).

Capítulo V.

ANÁLISIS Y RESULTADOS



5.- ANÁLISIS Y RESULTADOS

El análisis realizado permite comprender el *Cant de la Carxofa* como expresión musical, práctica social cargada de simbolismo y como manifestación cultural capaz de integrarse en propuestas didácticas. Se trata de una manifestación popular que combina música y ritual, y que, además de su valor artístico, constituye un patrimonio cultural vivo. Su complejidad radica en la interacción de elementos sonoros, escénicos, materiales y espaciales, lo que le confiere una dimensión más allá de lo puramente musical.

En respuesta a las preguntas de investigación, los datos del estudio se sometieron a un proceso interpretativo sistemático que incluyó fases de transformación, reflexión y validación. Este procedimiento permitió extraer significados relevantes y ofrecer un enfoque consistente del *Cant de la Carxofa*.

La investigación ha permitido reconstruir el origen y trayectoria del canto, analizar su incorporación en la práctica educativa y recoger las experiencias de quienes participan en esta manifestación. Todo ello contribuye a situar el *Cant de la Carxofa* como un recurso pedagógico y patrimonial capaz de generar aprendizajes significativos y fortalecer la identidad cultural.

Los resultados, obtenidos mediante técnicas cualitativas, se organizaron en tres dimensiones complementarias: documental, musical y pedagógica. Esta estructura facilita una lectura integral del *Cant de la Carxofa* como manifestación cultural, educativa y artística. Asimismo, se abordan aspectos esenciales como su evolución histórica, su significado actual y el enorme potencial didáctico en contextos de aprendizaje.

Ha sido necesario adoptar una mirada interdisciplinar que no se limite a describir la práctica del canto, sino que la interprete como una manifestación cultural dinámica. El *Cant de la Carxofa* no solo es música, se convierte en un instrumento

pedagógico y social gracias al cual se articula identidad, memoria y participación comunitaria, todo esto alineado con los enfoques de patrimonio cultural inmaterial.

Los enfoques teóricos sobre música tradicional, patrimonio cultural inmaterial y educación musical dan respuesta al diseño interpretativo con elementos etnográficos descritos en el marco metodológico. A partir del análisis documental, el análisis musical, la observación participante, la entrevista semiestructurada y el estudio y creación de recursos interactivos, se presentan los hitos más relevantes desde el siglo XIX hasta la actualidad:

- a) Siglo XIX: Inicio documentado del *Cant de la Carxofa* como práctica ritual participativa.
- b) Hasta 1995: Transmisión oral como principal vía de aprendizaje.
- c) Desde 1995: Digitalización del repertorio y creación de materiales didácticos.
- d) Desde 2020: uso de recursos digitales interactivos y fortalecimiento colectivo.

Los resultados se sustentan en tres frentes de análisis, documental-histórico, musical-textual y etnográfico (entrevistas/observación), con convergencia de fuentes y procedimientos, conforme a criterios de credibilidad, transferibilidad y confirmabilidad en investigación cualitativa interpretativa. Además del corpus documental, el estudio musical está apoyado en el análisis de partituras y registros sonoros. Para el análisis etnográfico, se emplearon entrevistas semiestructuradas realizadas a intérpretes, familias y docentes, complementadas con observación participante. La siguiente imagen (Figura 31) muestra la validación cruzada de métodos y fuentes:



Figura 31. Zona de convergencia que sustenta credibilidad y confirmabilidad (Denzin y Lincoln, 2017). Elaboración propia

La elección del enfoque cualitativo con elementos etnográficos responde a la necesidad de captar los significados que los propios participantes atribuyen al canto, así como las dinámicas culturales de las que se rodea. Este planteamiento permite una aproximación sensible y contextualizada, incorporando la dimensión vivencial de los agentes implicados en la práctica del *Cant de la Carxofa*.

Los distintos niveles de análisis desarrollados en esta investigación se alinean con los objetivos planteados. El análisis documental muestra la evolución histórica del canto, el análisis musical ayuda a comprender su estructura y capacidad de adaptación, y el análisis didáctico pone en relieve su potencial como recurso educativo.

Los hitos objeto de estudio ponen de manifiesto la evolución del *Cant de la Carxofa*, su progresiva institucionalización y su incorporación en el ámbito escolar, hasta situarse como aspirante a patrimonio cultural inmaterial. Este recorrido evidencia

cómo una práctica tradicional ha logrado adaptarse y mantenerse vigente en Alaquàs y en la comarca de *l'Horta Sud*, fundamentalmente.

El capítulo presenta el análisis y los resultados obtenidos a partir de un diseño interpretativo que combina tres enfoques complementarios: documental, musical y etnográfico. La triangulación de estos análisis, junto con la convergencia de diversas fuentes, aporta rigor y profundidad a la investigación, ofreciendo una visión integral del *Cant de la Carxofa* como expresión artística, práctica educativa y fenómeno social.

La revitalización del *Cant de la Carxofa* en las últimas décadas en Alaquàs, ha generado nuevas formas de participación cultural. Hoy, esta manifestación trasciende su condición de objeto de estudio musical para convertirse en un símbolo de identidad colectiva, capaz de unir generaciones y reforzar el vínculo entre la escuela y la comunidad.

5.1.- Análisis documental

El análisis documental en el marco metodológico es una herramienta clave para comprender el fenómeno del canto. Esta técnica permite una aproximación crítica y sistemática a las fuentes disponibles vinculadas al *Cant de la Carxofa*, tanto escritas como sonoras y audiovisuales.

Se han analizado partituras, programas de fiestas, estudios etnomusicológicos, registros sonoros y materiales didácticos empleados en el ámbito educativo. La selección de materiales se realizó siguiendo criterios de relevancia, representatividad y diversidad. Gracias a esta técnica, fue posible identificar patrones narrativos, simbólicos y musicales que configuran la práctica del canto en tres planos: histórico, litúrgico y pedagógico.

El proceso analítico se desarrolló también en tres fases complementarias que garantizan la coherencia y profundidad del estudio, permitiendo extraer significados y establecer relaciones entre los distintos elementos que conforman el *Cant de la Carxofa*:

- a) Localización y recopilación de fuentes: en esta primera etapa se identificaron y recopilaron documentos relevantes aplicando criterios de relevancia y representatividad.
- b) Lectura crítica y codificación temática: una vez recopiladas las fuentes, se procedió a su categorización según naturaleza y función, orientada a la identificación de categorías significativas.
- c) Análisis e interpretación cualitativa: la última fase consistió en el examen de los contenidos, atendiendo a aspectos musicales, simbólicos y narrativos.

Las fuentes primarias y secundarias analizadas abarcan programas de fiestas, crónicas locales, publicaciones municipales, estudios previos como el de Dols (1988) y Roca (2016), y testimonios orales. Toda la documentación en conjunto aporta una base sólida para el conocimiento en profundidad y posterior interpretación, del *Cant de la Carxofa* como fenómeno cultural y educativo.

Este corpus documental ha posibilitado la reconstrucción histórica del canto desde el siglo XIX hasta la actualidad, evidenciando su función ritual, su vinculación con la festividad religiosa y su papel como símbolo de identidad comunitaria. Entre los hallazgos más relevantes destacan:

- a) La persistencia del canto como práctica colectiva, con participación coral infantil desde edades tempranas.
- b) La transmisión oral como vía principal de aprendizaje hasta mediados de la década de 1990.

- c) La digitalización del repertorio, impulsada por entidades locales como la *Associació d'amics i amigues del Cant de la Carxofa*, la *Unió Musical d'Alaquàs* y el *Ajuntament d'Alaquàs*, que ha dado lugar a materiales didácticos como karaokes, partituras, aucas, recortables, recursos interactivos y grabaciones de audio.
- d) El estudio confirma que el canto constituye una práctica músico-ritual de fuerte arraigo comunitario en la comarca de l'Horta Sud (en la localidad de Alaquàs concretamente), en la que un niño o niña, vestido/a de ángel y situado/a en el interior de un artefacto en forma de alcachofa que descende y se abre, interpreta un motete acompañado por orquesta y coro infantil. Su representación se realiza tradicionalmente los días 8 (*Carxofa a la Mare de Déu de l'Olivar*) y 9 (*Carxofa al Crist de la Bona Mort*) de septiembre. Esta definición performativa, su periodicidad y el protagonismo infantil quedan acreditadas en la ficha oficial de protección (BIRL) de la Generalitat Valenciana.

A partir del reconocimiento BIRL y de Fiesta de Interés Turístico Provincial, en los últimos años ha sido reforzado el trabajo de transmisión a través de diferentes colectivos locales. Desde el 1995 la *Prova de Veu de l'Àngel*, se ha convertido en un proceso abierto de aprendizaje y selección, un proceso impulsado por la *Associació d'amics i amigues del Cant de la Carxofa*, la *Unió Musical d'Alaquàs* y l'*Ajuntament d'Alaquàs*.

Al mismo tiempo, la difusión del canto en un territorio más amplio (la comarca de l'Horta Sud y la ciudad de Valencia, fundamentalmente), muestran una expansión más allá de su núcleo originario, lo que confirma su valor identitario a escala comarcal, así como su proyección en buena parte del territorio valenciano.

Desde el punto de vista histórico-documental, los orígenes son más profundos y complejos de lo que sostiene la tradición que atribuye la música y letra a Rigoberto Cortina hacia el 1854. La historiografía reciente sitúa antecedentes escénicos y

textuales en los siglos XVIII y XIX (como el caso del encargo de 1740 en Sueca para construir una alcachofa mecánica que alberga el ángel), en similitud con el teatro sacro medieval valenciano y la *Magrana* del *Misteri d'Elx* (Roca, 2016).

El análisis se ha sustentado en la técnica de codificación temática, a través de la cual se han identificado categorías como: origen litúrgico, estructura musical, función ritual, transmisión oral, referentes musicales (como el *Misteri d'Elx* y el *Cant de la Sibil·la*), y adaptación didáctica. Esta codificación ha permitido establecer vínculos entre los documentos y los objetivos de investigación, así como la posibilidad de detectar patrones de continuidad y transformación en la práctica del canto.

El análisis documental ha permitido comprender cómo el *Cant de la Carxofa* ha sido narrado, representado y transferido a lo largo del tiempo. Las fuentes consultadas evidencian que la presencia de referentes musicales responde a una intención clara: situar el canto dentro de una tradición más amplia de música sacra mediterránea, reforzando así su legitimidad y valor patrimonial.

Este examen crítico revela la progresiva institucionalización del canto, visible en la aparición de materiales didácticos, la inclusión en actividades culturales y su promoción como símbolo identitario en políticas culturales de carácter local. Sin perder su esencia tradicional, este proceso ha ayudado a su revitalización, ampliando los espacios de circulación y resignificando su función social.

La documentación analizada pone de manifiesto una formalización gradual del *Cant de la Carxofa*. Por otra parte, se presentan tensiones entre la tradición oral y su integración en soportes escritos y digitales. En este sentido surgen interrogantes sobre los procesos de patrimonialización y sobre el papel que desempeñan las instituciones en su conservación, reinterpretación y difusión del canto.

Lejos de suponer una ruptura con la tradición, la institucionalización del *Cant de la Carxofa* ha impulsado su dinamización, ampliando los espacios de transmisión y

renovación simbólica. La creciente institucionalización ha propiciado una mirada interdisciplinar que conecta la etnomusicología, la educación musical y los estudios culturales, consolidando así su interpretación como fenómeno musical, didáctico y patrimonial.

Para garantizar la fiabilidad del estudio, se priorizaron fuentes contrastables, testimonios directos y perspectivas de voces expertas. Gracias a todo ello, el análisis documental permitió reconstruir la trayectoria histórica del canto, y evidenciar su potencial como recurso didáctico y como patrimonio cultural vivo.

A través de la investigación se han contextualizado los hallazgos derivados tanto del análisis musical como del narrativo. Ambos han aportado una base sólida para la interpretación de los significados atribuidos al canto por sus protagonistas. La técnica documental en su conjunto ha reforzado el carácter interdisciplinar de la investigación y sus posibilidades en el ámbito de la educación musical, consolidando una visión holística del fenómeno: el *Cant de la Carxofa* se entiende no solo como una práctica musical, sino también como soporte pedagógico, ritual y comunitario.

El análisis documental confirma la continuidad histórica del canto y su institucionalización progresiva, que ha favorecido su salvaguarda y el diálogo constante entre tradición y presente. Esta revisión crítica ha ayudado a la reconstrucción de su función ritual, su relación con la festividad religiosa y su valor como símbolo de identidad local. Los resultados están vinculados directamente con los objetivos de la investigación, ya que evidencian la reinterpretación del canto en contextos educativos, así como su papel en la construcción de identidad cultural.

5.2.- Análisis musical

El análisis musical⁹ se aplicó a los materiales musicales encontrados, partituras históricas, transcripciones, grabaciones y adaptaciones del *Cant de la Carxofa*, siguiendo criterios tanto musicológicos como pedagógicos. Se estudiaron también los principales elementos musicales y su relación con su origen en la forma motete, así como su relación con celebraciones como el *Misteri d'Elx* y el *Cant de la Sibila*. Entre los documentos musicales analizados se incluyen:

- a) Partituras manuscritas y transcripciones próximas del *Cant de la Carxofa*.
- b) Grabaciones históricas y actuales (audio y vídeo) de interpretaciones.
- c) Adaptaciones escolares del canto en formato karaoke e instrumental Orff, así como reducciones para piano y partituras simplificadas.

El análisis musical ha mostrado la coexistencia de elementos tradicionales y adaptaciones contemporáneas, evidenciando la capacidad del *Cant de la Carxofa* para mantenerse de forma vigente en diferentes entornos educativos. Al mismo tiempo ha facilitado la elaboración de propuestas didácticas que integran el canto como recurso para el aprendizaje musical, la expresión vocal y el conocimiento del patrimonio cultural.

Se han analizado diversos aspectos musicales del *Cant de la Carxofa*, comenzando por su estructura formal, que adopta una forma tripartita, con reminiscencias cercanas al motete polifónico. La estructura se compone de una introducción solemne, un desarrollo melódico central y una coda conclusiva. La organización favorece la recepción emocional del mensaje religioso y facilita su integración en el contexto litúrgico.

⁹ Este análisis se vincula directamente con el Capítulo IV. La música del *Cant de la Carxofa*.

La melodía presenta un perfil claro, con movimientos interválicos sencillos, claramente préstamo del motete y de la música litúrgica con intención de prevalencia del texto sobre la música. La ornamentación vocal y los reposos melódicos a modo de cadencia revelan influencias tanto del legado medieval como de la música popular valenciana.

La alternancia entre voz solista y coro sitúa a la orquesta en el rol de acompañante cediendo por completo el protagonismo a la melodía una vez presentada la introducción instrumental. La textura de melodía acompañada muestra una línea vocal en la que predomina el modo mayor, enriquecida por pequeños préstamos modales que le aportan variedad.

El timbre está caracterizado por el énfasis en la proyección vocal infantil, así como en la articulación sencilla y clara para la comprensión del texto, aspectos que refuerzan su función transmisora de mensaje devocional en el marco ritual y religioso. La flexibilidad rítmica, así como la repetición de patrones a nivel métrico muestra la facilidad de adaptación al texto litúrgico.

En lo relativo a la dinámica y la expresión, los matices utilizados subrayan el contenido emocional del texto, contribuyendo a una interpretación más profunda y significativa. Las principales conclusiones en referencia a la parte musical del estudio son las siguientes:

- a) Melodía: de carácter silábico, con intervalos sencillos que favorecen la interpretación vocal infantil. Predomina la tonalidad mayor, con cadencias conclusivas que refuerzan el carácter solemne del canto. La línea melódica se caracteriza por su sencillez y continuidad, lo que facilita su interpretación por parte del niño o niña, así como la interpretación instrumental. Facilitando las adaptaciones como las realizadas para instrumental Orff y flauta dulce.

- b) Ritmo: regular, con compases simples (binarios) que ayudan a la memorización e interpretación. Uso del ternario (tresillos), en la introducción y en la parte final del canto. El uso de patrones rítmicos recurrentes ha permitido su adaptación a instrumentos escolares de láminas.
- c) Armonía: sencilla, basada en progresiones tonales básicas (I-IV-V-I), lo que permite su armonización para piano, flauta y orquesta escolar.
- d) Forma: estructura estrofa-estribillo, con repeticiones que facilitan la participación colectiva.

La sencillez melódica del canto, junto con la clara función coral, facilita el acceso al repertorio y permite su integración en prácticas educativas inclusivas. Asimismo, la alternancia entre intervenciones solistas y participación grupal refuerza el carácter de diálogo y de comunidad del canto, potenciando su ámbito formativo tanto en el plano musical como en el social. Esta estructura facilita la apropiación colectiva del repertorio y promueve experiencias a través del aprendizaje musical en contextos amateurs.

Las adaptaciones realizadas respetan la esencia del canto y permiten su uso didáctico en el aula, favoreciendo la inclusión y la creatividad, en línea con los principios de la educación musical patrimonial (Peñalver, 2020). Las adaptaciones realizadas para instrumental Orff y flauta dulce y piano tienen una intención fundamentalmente didáctica y se adaptan a los diferentes niveles educativos.

Esta aproximación permite comprender tanto la estructura como el estilo y las características del canto, al tiempo que explora y se muestra su gran valor pedagógico en contextos escolares diversos. El análisis musical de la investigación tiene un doble propósito, el de realizar un estudio musicológico del *Cant de la Carxofa* y, el de elaborar propuestas de adaptaciones musicales para distintos niveles educativos.

La metodología utilizada se sustenta en los principios básicos del análisis musical cualitativo, tal y como se utiliza en la literatura especializada. No obstante, el estudio no se limita a una lectura técnica; se ha priorizado una aproximación interpretativa y contextualizada que permita comprender la obra en su conjunto. Esta perspectiva trasciende el análisis musical tradicional, e integra dimensiones formales, expresivas y culturales, con el objetivo de ofrecer una visión profunda del canto como fenómeno artístico y como recurso educativo.

Uno de los aspectos más reveladores del análisis es la capacidad del canto para mantenerse en equilibrio entre tradición e innovación. Este rasgo confirma la presencia de estructuras vinculadas al motete, lo que refuerza la hipótesis de que la música patrimonial puede convertirse en una herramienta pedagógica coherente con los principios de la educación musical situada.

Desde el punto de vista estilístico, la identificación de elementos propios del motete pone de manifiesto la continuidad con las tradiciones polifónicas históricas. Sin embargo, estas estructuras no permanecen inalteradas, ya que han sido adaptadas en respuesta a las necesidades interpretativas del contexto contemporáneo, especialmente en ámbitos escolares y festivos.

La revisión minuciosa de partituras, textos y registros sonoros confirma la persistencia de un lenguaje devocional basado en la forma motete, con un marcado carácter de alabanza mariana y cristológica. Aunque se interpreta fuera del espacio litúrgico, mantiene protocolos rituales y una disposición escénica que evocan la ceremonia religiosa. La interpretación por voces blancas, solista infantil y acompañamiento orquestal refuerza esta dimensión simbólica.

La convergencia entre etnomusicología, estudios patrimoniales y educación musical evidencia la vigencia del *Cant de la Carxofa* como expresión cultural en transformación. Se trata de una práctica compleja donde sonido, espacio, artefactos y comunidad se articulan para generar identidad, memoria colectiva y emoción

compartida. En este sentido, tanto el análisis documental como el musical han constituido pilares esenciales para una aproximación rigurosa y sensible al fenómeno estudiado.

El análisis documental ha permitido reconstruir el marco simbólico, social y educativo en el que se inscribe el canto, revelando su evolución histórica, su articulación comunitaria y su valor patrimonial. Por su parte, el estudio musical ha desentrañado las características estructurales, melódicas y expresivas, aportando una lectura técnica y estética que complementa la dimensión narrativa y ritual. Esta mirada resulta imprescindible para comprender cómo la música articula significados, emociones y vínculos identitarios, y cómo puede integrarse en propuestas didácticas que respeten su autenticidad y favorezcan su transmisión.

Los resultados obtenidos se alinean con los objetivos planteados, mostrando que la música tradicional puede incorporarse al aula como herramienta para el aprendizaje significativo y la valorización del patrimonio cultural. El análisis musical ha permitido establecer conexiones entre tradición e innovación, evidenciando cómo el *Cant de la Carxofa* conserva rasgos propios de la música devocional antigua mientras se adapta a nuevos escenarios educativos.

La combinación de ambos enfoques, documental y musical ha enriquecido la perspectiva cualitativa del estudio, ofreciendo una visión integral que conecta lo histórico con lo sonoro y lo académico con lo vivencial. Esta integración abre la puerta a futuras investigaciones orientadas a consolidar la presencia del patrimonio musical en la educación, garantizando su preservación y su actualización en contextos contemporáneos. En definitiva, ambos análisis combinados han contribuido a consolidar el *Cant de la Carxofa* como objeto de estudio relevante, tanto para la etnomusicología como para la enseñanza musical.

A partir de estos análisis, la siguiente tabla comparativa (Tabla 5) relaciona las manifestaciones del *Cant de la Carxofa* con manifestaciones como el *Misteri d'Elx* y el *Cant de la Sibil·la*.

ELEMENTO	<i>Cant de la Carxofa</i>	<i>Misteri d'Elx</i>	<i>Cant de la Sibil·la</i>
Función ritual	Canto vinculado a la Virgen del Olivar y el Cristo de la Buena Muerte. Participación infantil y colaboración social.	Drama sacro medieval sobre la Asunción de la Virgen. Representación teatral y coral.	Profecía cantada en la Misa de Navidad. Ritual litúrgico con solista.
Contexto	Fiesta local en Alaquàs y municipios de l'Horta Sud y la ciudad de València principalmente. Se celebra en el exterior del templo.	Interior de la Basílica de Santa María, Elche.	Iglesias de Mallorca, otras zonas de influencia catalana y Toledo.
Estructura musical	Estrofa-Estribillo. Melodía silábica, tonalidad mayor, armonía sencilla.	Recitativos, arias y coros. Modalidad gregoriana y polifonía.	Melodía modal, ritmo libre, canto solista con acompañamiento de órgano.
Participación	Solista (ángel), coro infantil-juvenil y orquesta.	Solistas, coro y actores.	Solista (niño o niña) con acompañamiento instrumental.
Transmisión	Oral y en la actualidad recuperación, digitalización y difusión entre los escolares de Alaquàs.	Tradición escénica documentada.	Oral y litúrgica, con recuperación moderna.

Tabla 5. Tabla comparativa entre el *Cant de la Carxofa*, el *Misteri d'Elx* y el *Cant de la Sibil·la*. Elaboración propia

5.3.- Entrevistas semiestructuradas

Las entrevistas semiestructuradas¹⁰ realizadas a docentes, músicos, alumnado y familias, junto con la observación participante del investigador constituyen una fuente de información especialmente valiosa para este estudio. Gracias a ellas, se

¹⁰ En los Anexos 7,8,9,10 se pueden consultar las transcripciones de las entrevistas realizadas a los principales agentes participantes en el *Cant de la Carxofa*.

han recogido percepciones, experiencias y valoraciones que permiten comprender el *Cant de la Carxofa* desde una perspectiva interna, es decir, desde quienes lo viven y lo transmiten.

Este enfoque cualitativo aporta una riqueza difícil de obtener mediante otros métodos, ya que las respuestas no se limitan a datos cerrados, sino que revelan matices, emociones y significados que configuran la práctica musical en su contexto real. La flexibilidad en las intervenciones y la profundidad de los testimonios ofrecen al investigador una visión más completa, capaz de conectar la dimensión artística con la educativa y social.

En definitiva, tanto la diversidad de voces como la interacción directa en el entorno de la práctica han permitido construir un corpus de información que no solo describe el fenómeno, sino que lo interpreta desde la experiencia vivida. Este material se convierte, por tanto, en un recurso esencial para comprender cómo el *Cant de la Carxofa* puede integrarse en propuestas pedagógicas que respeten su autenticidad y favorezcan su transmisión. Por otra parte, estas entrevistas permiten una comprensión émica del canto, aportando profundidad contextual y explicativa del análisis educativo y musical.

Una vez realizadas las transcripciones de las entrevistas, el análisis de los datos obtenidos presentó ciertos desafíos metodológicos. No obstante, permitió obtener una descripción detallada y cercana del contexto en el que se desarrolla todo el proceso de formación del canto, así como de las distintas formas de representación.

A continuación, se presentan los principales hallazgos agrupados por tipo de agente participante, lo que permite contrastar perspectiva y detectar patrones comunes en torno al *Cant de la Carxofa*. En el caso de los principales protagonistas del canto, los ángeles que cantan el tradicional motete, los hallazgos se centran en:

- a) Motivación del alumnado: el uso de repertorio local genera entusiasmo y sentido de pertenencia. Algunos docentes señalaban como los niños y niñas se sienten que están haciendo algo importante para su pueblo cuando cantan la *Carxofa*. Por otra parte, las interpretes solistas en el año 2022 decidieron presentarse porque les gusta mucho la fiesta de la *Carxofa*, la consideran muy atractiva y querían vivir la experiencia.
- b) Uso de recursos digitales: el karaoke y las presentaciones interactivas en *Genially* han facilitado el aprendizaje musical. Cantar con el karaoke permite seguir la música y la letra al mismo tiempo y eso facilita su aprendizaje. Por otra parte, interactuar con las presentaciones interactivas ayuda a conocer la historia y los protagonistas del canto en los últimos años. Las niñas que cantaron en el año 2022 se refieren a los instrumentos de aprendizaje y como les ayudaron a practicar en casa y, repetir y aprender por imitación con las grabaciones. El karaoke que les facilitó la memorización.
- c) Fortalecimiento colectivo: la colaboración con músicos locales ha fortalecido el vínculo entre escuela y comunidad. En este sentido las interpretes entrevistadas expresaron inicialmente una preferencia por el acompañamiento de piano por ser un entorno más íntimo, aunque cuando descubrieron la sonoridad envolvente y la ayuda del director, se decantan por el acompañamiento orquestal.
- d) Educación en valores: el canto se ha utilizado como herramienta para trabajar la convivencia, el respeto por la tradición y la identidad cultural. En la actividad interdisciplinar, se relaciona el canto con la historia local y la lengua, promoviendo el aprendizaje significativo.
- e) El sentido de pertenencia a un grupo o comunidad: se refuerza con la participación en el coro del *Cant de la Carxofa*, y genera un espacio de convivencia lleno de experiencias enriquecedoras para todos los participantes.
- f) La competitividad del proceso de selección: no les hizo sentir rivalidad, las participantes describieron el proceso como una experiencia

compartida entre compañeras, caracterizada por la ausencia de rivalidad y una vivencia emocional positiva.

- g) Recomendación a futuros niñas y niños: todas las entrevistadas inciden en que han hecho nuevos amigos y amigas, que el proceso fue divertido y enriquecedor, disfrutaron del ambiente del coro (incluso sin ser solistas), y todas coinciden en que recomendarían la experiencia de participar en el proceso a todas sus amigas y amigos.

La ordenación de categorías (devoción, infancia, rigurosidad musical, performatividad) visibles en las prácticas llevadas a cabo, ofrece un sólido argumento para entender cómo se vive la forma motete hoy, y la tensión entre tradición, resignificación y proyección turística, sin separarla de la experiencia de los actores participantes.

Otros elementos comunes extraídos de las entrevistas a los ángeles¹¹ que cantaron el *Cant de la Carxofa* en los años 2022 y 2023, giran en referencia a la motivación para participar, las dificultades durante la preparación, el aprendizaje musical, la experiencia emocional (día de la prueba fundamentalmente), el uso de los materiales de aula, y compartir la experiencia en un entorno familiar y recreativo.

Estas percepciones revelan que la integración del canto en el aula no solo favorece el aprendizaje musical, sino que actúa como catalizador de identidad y cohesión social. La experiencia de los participantes confirma que la música tradicional, cuando se resignifica en contextos educativos, genera espacios de convivencia y aprendizaje significativo, en consonancia con los planteamientos de la educación patrimonial.

¹¹ La transcripción de la entrevista realizada a los ángeles que cantaron el *Cant de la Carxofa* del 2022 y 2023 el 6 y el 19 de septiembre de 2023 en la *Unió Musical d'Alaquàs* se pueden consultar en el Anexo 7.

Tras las entrevistas realizadas a las familias de las niñas que cantaron el *Cant de la Carxofa* en los años 2022 y 2023, todas las familias coinciden en aspectos resaltables como:

- a) Reacción inicial al conocer la noticia por parte de sus hijas que querían presentarse al proceso de selección del canto: recibieron la noticia con mucha ilusión, sorpresa y responsabilidad.
- b) El acompañamiento familiar durante la preparación: fue bonito recorrer todo el proceso apoyando a sus hijas, aunque también sacrificaron parte de sus vacaciones para asistir a los ensayos previos.
- c) Vivencia de la *prova de veu*: todos coinciden que es el momento de más nervios, aunque la emoción y la responsabilidad, así como otros sentimientos les envolvían durante la elección.
- d) Los recursos didácticos: el uso del karaoke y sobre todo las grabaciones fueron los recursos más valorados por las familias, ya que ellas también podían hacer uso de estas y compartían momentos divertidos en la preparación y aprendizaje del canto.
- e) La competitividad en los niños y niñas: las familias muestran como intentaron quitarle importancia al concepto de competencia. No vivieron tal competitividad entre las niñas, pero realmente el proceso finalmente les muestra que o ganas o pierdes. En este sentido todas las familias coinciden en la importancia del aprendizaje y la oportunidad para trabajar desde la familia conceptos como éxito y fracaso.

En consecuencia, y para finalizar con los resultados extraídos de las entrevistas a las familias, todas coinciden en la reflexión que se llevaron sobre la música como elemento integrador. Estos resultados consolidan la propuesta de inclusión del *Cant de la Carxofa* como eje vertebrador de proyectos educativos que promuevan el vínculo comunitario, la convivencia cultural y el aprendizaje significativo.

De entre las entrevistas realizadas, resultan especialmente interesantes, por su contenido y por ser actores participantes, las narraciones de los preparadores y

preparadoras de los ángeles. Por orden cronológico la preparación de los ángeles que han cantado el *Cant de la Carxofa* en Alaquàs han sido: Pepa Cervera (1985-1995), Paco Serrano (1996-1999), José Lara (2000-2002), David Gómez (2003-2004) y Ruth García (2005-2025).

Pepa Cervera¹² comenta que en los primeros años no se realizaba la *prova de veu* y que la participación estaba limitada al entorno del Musical. Los ensayos para el aprendizaje del canto se llevaban a cabo por las tardes, entre julio y principios de septiembre. La selección de ángeles se hacía por afinidad y talento, sin la actual selección popular. Destaca también que, en varias ediciones, eran niños y niñas mayores quienes repetían durante años. Según Pepa, existía una clara preferencia por el *Cant de la Carxofa del Crist de la Bona Mort*, tanto por parte de las familias como por los propios ángeles participantes. Un punto de inflexión importante fue una actuación en la Iglesia del Olivar el año 1996, que causó gran expectación: la iglesia estaba completamente llena y el público aplaudía con entusiasmo. A partir de ese año, hubo un antes y un después en la forma de elegir a los intérpretes. Finalmente, sobre las vivencias personales, Pepa recuerda con cariño su etapa como preparadora, destacando el vínculo emocional con la localidad y las amistades de aquella época, que aún conserva.

José Lara¹³ vivió su rol como preparador con ilusión y sentido de responsabilidad. Se esforzaba por garantizar la calidad vocal y la seguridad del ángel en la actuación, especialmente en los ensayos con orquesta. La preparación se realizaba durante el verano, lo que implicaba coordinación con las familias y ajustes en las vacaciones. Para Lara, el *Cant de la Carxofa* es una tradición profundamente arraigada en el pueblo, recuerda como durante las fiestas los jóvenes cantaban espontáneamente en la calle, reflejando su integración cultural. El día de la actuación, aunque hubiera

¹² La transcripción de la entrevista realizada a Pepa Cervera el 15 de mayo de 2024 en el IES Faustí Barberà de Alaquàs se puede consultar en el Anexo 8.

¹³ La transcripción de la entrevista realizada a José Lara Navarrete el 6 de febrero de 2024 en la *Unió Musical d'Alaquàs* se puede consultar en el Anexo 9.

errores, el público siempre mostraba apoyo y emoción, lo que convierte el momento en una experiencia gratificante.

David Gómez¹⁴ organizaba sus ensayos desde mayo a agosto, una o dos veces por semana. En ellos se trabajaba la técnica vocal, la respiración y el aprendizaje de la letra. En su caso, los candidatos elegían libremente y de forma voluntaria si querían cantar a la Virgen o al Cristo. Recuerda algunos candidatos talentosos como el caso de Josu. En su relato también se refiere a la democratización del canto y al impacto social del *Cant de la Carxofa* en el municipio.

También es relevante el testimonio de Miguel Ángel Lino¹⁵, director de la *Jove Orquestra de la Unió Musical d'Alaquàs*, de 2001 a 20018. Miguel Ángel destaca la evolución de la orquesta como agrupación de cuerda gracias a la participación en el acto, consolidando la participación como un espacio destacado, por ser el momento de encuentro tras el verano. Entre las anécdotas que comparte, menciona actuaciones bajo la lluvia, en una ocasión, dirigió la *prova de veu* mientras le sujetaban un paraguas para resguardarse de la lluvia, mientras los músicos estaban bajo los soportales del claustro del Castillo de Alaquàs. La implicación emocional y social del acto es notable, y lo recuerda como uno de los eventos más apreciados por el pueblo de Alaquàs.

La información aportada por Pepa Cervera resulta clave para comprender la evolución en la selección de los ángeles del *Cant de la Carxofa*. Su etapa como preparadora, durante la década anterior a 1995, constituye un periodo de transición hacia un modelo más técnico en la elección de los intérpretes infantiles. Este cambio marcó un punto de inflexión en la organización del canto, al consolidar criterios pedagógicos y musicales más definidos.

¹⁴ La transcripción de la entrevista realizada a David Gómez Zambrano el 15 de marzo de 2024 en la *Unió Musical d'Alaquàs* se puede consultar en el Anexo 9.

¹⁵ La transcripción de la entrevista realizada a Miguel Ángel Lino Sorlí el 6 de septiembre de 2024 en la *Unió Musical d'Alaquàs* se puede consultar en el Anexo 9.

En el ámbito musical, la figura de Paco Serrano representa el momento de mayor transformación. Su vocación docente y su labor como director musical permitieron introducir transformaciones sustanciales, como la consolidación de la preparación técnica de los ángeles, la incorporación de la orquesta en la interpretación y el establecimiento de una estructura organizativa que se mantiene hasta hoy. Durante su etapa se reforzó la elección popular de los niños y niñas participantes, apoyada por un trabajo previo de sensibilización entre el profesorado de música de los centros educativos de Alaquàs.

La contribución de José Lara, aunque breve, se inscribe en la continuidad del trabajo iniciado por sus predecesores. Su experiencia en dirección coral y su dominio técnico-vocal supusieron un avance notable en la preparación de los ángeles y del coro, elevando la calidad interpretativa y fortaleciendo la formación vocal de los aspirantes.

Por otro lado, David Gómez destacó por su capacidad para generar motivación entre los niños y niñas, promoviendo no solo el disfrute del proceso musical, sino también la cohesión social entre los participantes. Su enfoque lúdico y participativo creó un ambiente propicio que incrementó el interés por formar parte del *Cant de la Carxofa*, consolidando el valor emocional y comunitario de esta práctica tanto en el aprendizaje como en las representaciones.

Las entrevistas realizadas a quienes han participado en la preparación y dirección musical del *Cant de la Carxofa* aportan una visión experta y comprometida con la transmisión del canto, desde la fase de ensayo hasta la puesta en escena en contextos festivos y educativos. Los testimonios coinciden en subrayar la necesidad de preservar la autenticidad del canto, respetando sus estructuras melódicas y su carga simbólica. Al mismo tiempo, los entrevistados se han convertido en mediadores entre tradición e innovación, incorporando recursos didácticos y metodologías activas en los procesos formativos.

Asimismo, estas entrevistas ponen de relieve la importancia de una formación específica para los docentes implicados en la preparación del canto, así como la necesidad de reforzar los vínculos entre los centros educativos y los especialistas en música. Este trabajo colaborativo se presenta como condición indispensable para garantizar la continuidad y sostenibilidad de esta práctica cultural.

Un rasgo común entre todos los preparadores y directores del *Cant de la Carxofa* en Alaquàs, desde 1985 hasta la actualidad, es su marcada vocación pedagógica. Los relatos que abarcan desde Pepa Cervera hasta Ruth García permiten reconstruir la evolución tanto musical como educativa del canto, evidenciando una progresiva profesionalización del proceso formativo y una adaptación constante a las demandas del contexto contemporáneo. Sus conocimientos musicales y su compromiso educativo han sido fundamentales para el desarrollo del canto. Gracias a esta doble faceta, numerosas generaciones de niños y niñas han recibido una formación musical de calidad y han vivido la experiencia de participar activamente en una tradición que forma parte del patrimonio cultural de Alaquàs.

La importancia de las entrevistas a los preparadores y formadores en la perspectiva experiencial, constituyen una fuente de información de gran valor. Estos testimonios no solo aportan datos sobre la evolución del proceso de selección, los métodos de preparación o los cambios organizativos, sino que también permiten acceder a una dimensión todavía más profunda: la vivencia personal, emocional y social de quienes han acompañado a los protagonistas en su camino hacia la representación del *Cant de la Carxofa*.

Otro encuentro en forma de entrevista¹⁶ fundamental para entender la historia reciente del *Cant de la Carxofa* y su impacto en la sociedad de Alaquàs, es la realizada a Enric Juan Redal, historiador y director de *Quaderns d'Investigació*

¹⁶ La transcripción de la entrevista realizada a Enric Juan Redal el 13 de marzo de 2024 en el Castell-Palau de Alaquàs se puede consultar en el Anexo 10.

d'Alaquàs. En esta Enric, desglosa de manera rigurosa diferentes claves contextuales y plantea cómo, en el proceso de recuperación, estudio y valorización del canto han intervenido docentes, investigadores locales y movimientos culturales. Todos ellos han contribuido a consolidar esta manifestación como parte del patrimonio identitario de la localidad. Las aportaciones de Enric Juan se han organizado en torno a cinco bloques temáticas:

a) Educación y papel del profesorado:

Desde la década de 1980, el impulso del *Cant de la Carxofa* ha estado estrechamente vinculado al trabajo de maestros y profesores. El concepto de arraigo al entorno como base pedagógica ha sido esencial para integrar la cultura local en las aulas. La renovación pedagógica permitió incorporar la tradición y el patrimonio en los centros educativos mediante iniciativas como los libros comarcales y los proyectos didácticos interdisciplinarios.

b) Perspectiva musical:

El canto se configura como un motete con raíces en la tradición musical religiosa. En el caso de Alaquàs, presenta particularidades respecto a otros municipios: se interpreta en valenciano, está dedicado tanto a la Virgen como al Cristo, y posee rasgos estilísticos propios que lo distinguen dentro del repertorio litúrgico popular.

c) Investigación histórica:

Juan plantea la hipótesis de que el origen del canto está vinculado a la iglesia asuncionista y a su mitología. Aunque la documentación histórica es limitada, se han localizado sermones del siglo XVI y referencias a celebraciones religiosas que podrían estar relacionadas con esta práctica. Asimismo, se destaca cómo procesos como la desamortización y los cambios sociales del siglo XIX afectaron la visibilidad pública de esta y otras manifestaciones religiosas.

d) Evolución social y cultural en Alaquàs:

A partir de los años 80 se produce una eclosión cultural en el municipio, que incluye la creación de *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, el fortalecimiento

del movimiento cooperativo, la consolidación de asociaciones locales y la revitalización de tradiciones. En este contexto, se subraya el papel de la *Unió Musical d'Alaquàs*, el Instituto de Bachillerato, y el movimiento cooperativista como pilares del desarrollo local del municipio.

e) Proyección patrimonial:

En los últimos años se han desarrollado iniciativas para que el *Cant de la Carxofa* sea reconocido como Patrimonio de la Humanidad, con respaldo institucional y académico. Enric propone una idea interesante: construir una red de manifestaciones musicales con elementos comunes que refuercen la candidatura. Asimismo, sugiere investigar cantos similares en otros pueblos de la Comunidad Valenciana, España y Latinoamérica, con el fin de establecer vínculos que fortalezcan su valor patrimonial

A partir de las entrevistas realizadas a los participantes, se reconstruye la historia reciente de una tradición viva, se identifican hitos significativos y se visibiliza el papel fundamental de la comunidad educativa y musical en el todo el proceso de transmisión del canto. Además, estas entrevistas permiten comprender el impacto del acceso al canto desde la educación y su democratización. Como consecuencia se ha reforzado el vínculo entre escuela y patrimonio, y ha consolidado un sentimiento de pertenencia en torno al *Cant de la Carxofa*.

Desde la perspectiva metodológica, las entrevistas enriquecen el análisis ya que ofrecen una mirada longitudinal, comparativa y contextualizada. Permiten contrastar discursos, detectar patrones, identificar tensiones y valorar transformaciones. Por todo ello, constituyen un pilar fundamental para comprender el qué y el cómo del *Cant de la Carxofa*, además del por qué y el para qué de su permanencia y evolución en el tiempo.

En conjunto, las entrevistas constituyen un corpus narrativo que documenta la evolución del *Cant de la Carxofa*, y que valida su potencial como eje vertebrador de proyectos educativos centrados en la identidad cultural y el aprendizaje

significativo. Los hallazgos están en línea con los objetivos de investigación ya que muestran cómo el canto actúa de catalizador de procesos educativos, sociales y culturales, fortaleciendo así la identidad local y la participación del alumnado en todo lo relacionado con el canto.

5.4.- Recursos didácticos

La evaluación de los recursos didácticos planteados para la enseñanza del *Cant de la Carxofa* (karaokes, partituras, aucas, presentaciones interactivas en *Genially*, grabaciones, dossier pedagógico) ha sido valorada de forma positiva por el profesorado. Desde la posición de docente y tras conocer y utilizar los diferentes materiales, coinciden en destacar su accesibilidad, versatilidad y capacidad de adaptación a distintos niveles educativos. El uso de estos recursos ha demostrado:

- a) Una mejora en la comprensión musical de los elementos del lenguaje musical (ritmo, melodía, forma).
- b) Un incremento en la participación activa del alumnado.
- c) Un fortalecimiento del sentido de pertenencia y la identidad territorial.

Los alcances proyectados con la elaboración de recursos educativos, la evaluación de su eficacia pedagógica y la propuesta de estrategias de inclusión curricular, se fundamentan en los principios de la investigación cualitativa aplicada a la educación musical (Creswell y Gutterman, 2019). En este sentido y, tal y como se recoge en el marco metodológico, el uso de entrevistas y la observación para captar los significados atribuidos por los participantes, constituye un pilar importante en la presente investigación.

En la siguiente tabla (Tabla 6), se presenta un resumen de los recursos didácticos utilizados y su evaluación cualitativa:

RECURSO DIDÁCTICO	EVALUACIÓN CUALITATIVA
Karaokes	Facilitan la memorización y práctica autónoma. Muy valorados por el alumnado y por las familias.
Partituras	Permiten la interpretación instrumental y vocal. Adaptadas a distintos niveles.
Auca	Recurso visual que conecta historia y música. Favorece el aprendizaje interdisciplinar.
Recortables	Estimulan la creatividad y el juego simbólico. Muy útiles en aprendizaje musical infantil.
Presentación <i>Genially</i>	Interactivas y atractivas. Refuerzan el aprendizaje histórico y musical.
Grabaciones de audio	Permiten la imitación y práctica en casa. Recurso clave para el aprendizaje.
Dossier pedagógico	Ofrece estructura y guía para docentes. Proporciona información histórica y contextual relevante de la celebración en Alaquàs.

Tabla 6. Recursos didácticos y su evaluación cualitativa. Elaboración propia

La incorporación de recursos digitales y la actualización del repertorio no se reduce a un mero soporte técnico; constituye, en realidad, una estrategia pedagógica que amplía la accesibilidad y fomenta la autonomía del alumnado. Este resultado confirma que las herramientas tecnológicas actuales pueden convertirse en aliadas para la transmisión del patrimonio cultural, siempre que se integren en metodologías activas y participativas.

El análisis cualitativo evidencia que los recursos didácticos han funcionado como instrumentos clave para interpretar, contextualizar y transferir el conocimiento musical y cultural generado en torno al *Cant de la Carxofa*. Su aplicación en el aula, a través de partituras, grabaciones, materiales interactivos y karaoke escolar, ha permitido validar los resultados y demostrar su impacto pedagógico en situaciones reales.

Estos materiales han facilitado la conexión entre el enfoque educativo y el entramado simbólico del canto, ofreciendo al alumnado la oportunidad de experimentar y comprender sus dimensiones melódicas, rituales y patrimoniales. Además, la combinación de enfoques ha aportado evidencias complementarias que refuerzan la interpretación de los datos obtenidos mediante entrevistas, observación directa y análisis documental.

Los recursos se han implementado en talleres escolares y actividades extracurriculares, mostrando su valor pedagógico y su capacidad para generar experiencias de aprendizaje significativas. Su uso en distintos contextos formativos contribuye a sensibilizar al alumnado sobre la importancia del patrimonio inmaterial y a fortalecer la identidad cultural compartida.

La incorporación de estos materiales en el aula permite complementar los contenidos curriculares con vivencias culturales, favoreciendo una educación musical contextualizada, participativa y emocionalmente enriquecedora. El análisis confirma que el *Cant de la Carxofa* no solo es objeto de estudio musical, sino también un potente instrumento pedagógico con gran potencial para la revalorización de la música tradicional.

Finalmente, los soportes diseñados para la enseñanza del canto se relacionan directamente con el desarrollo de diversas competencias clave establecidas en el marco normativo vigente¹⁷, consolidando su papel como recurso educativo integral. A continuación, se detallan las competencias que orientan el desarrollo del proceso educativo:

- a) Competencia cultural y artística: La interpretación del canto permite al alumnado conocer, valorar y participar activamente una manifestación

¹⁷ En base a la *Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre*, por la que se modifica la *Ley Orgánica 2/2006, de Educación (LOMLOE)*.

cultural propia de su entorno. El uso de partituras, grabaciones y actividades interdisciplinarias fomenta la apreciación estética, la expresión artística y el respeto por el patrimonio inmaterial.

- b) Competencia digital: El empleo de karaokes, presentaciones interactivas en *Genially* y grabaciones accesibles en línea promueve el uso responsable y creativo de las tecnologías digitales. El alumnado desarrolla habilidades para buscar, seleccionar y utilizar recursos digitales en contextos de aprendizaje musical.
- c) Competencia ciudadana: La participación en el coro, los ensayos colectivos y las actividades vinculadas al canto refuerzan valores como la cooperación, el respeto, la empatía y la convivencia. El canto se convierte en una experiencia compartida que fortalece el sentido de pertenencia y la identidad colectiva.
- d) Competencia personal, social y de aprender a aprender: El uso de recursos didácticos fomenta la autonomía en el aprendizaje musical. El alumnado desarrolla estrategias personales para ensayar, memorizar y mejorar su interpretación, lo que potencia su capacidad de autorregulación y reflexión sobre el propio proceso de aprendizaje.
- e) Competencia en comunicación lingüística: Las actividades que vinculan el canto con la historia local y la lengua permiten trabajar la comprensión oral, la expresión verbal y la ampliación del vocabulario en contextos significativos.
- f) Competencia plurilingüe: El canto se interpreta en valenciano, lo que permite al alumnado vivenciar la lengua en un contexto real, emocional y patrimonial. La experiencia favorece la competencia oral, la pronunciación, la ampliación del vocabulario y el uso expresivo del idioma, integrando la lengua en una práctica artística.
- g) Competencia en conciencia y expresiones culturales: El canto se convierte en una herramienta para explorar la diversidad cultural, comprender el valor de las tradiciones y reflexionar sobre la identidad propia y colectiva. La participación activa en el *Cant de la Carxofa* permite al alumnado vivenciar el patrimonio como parte de su formación integral.

- h) Competencia en sentido de iniciativa y espíritu emprendedor: La preparación del canto, la organización de actividades y la implicación en proyectos musicales promueven la toma de decisiones, la planificación y la creatividad, especialmente en contextos colaborativos.

Los materiales diseñados para el uso en el aula no solo enriquecen el análisis cualitativo, sino que consolidan la relevancia del *Cant de la Carxofa* como herramienta pedagógica. Su incorporación contribuye al desarrollo integral del alumnado, en coherencia con los principios de una educación inclusiva, contextualizada y orientada por competencias.

La evaluación de estas experiencias confirma su eficacia más allá del conocimiento histórico, favoreciendo la comprensión musical, la participación activa y el fortalecimiento de la identidad cultural. La flexibilidad de los contenidos elaborados ha permitido su aplicación en distintos niveles educativos, situando el *Cant de la Carxofa* como eje vertebrador de proyectos que promueven el aprendizaje significativo, la creatividad y la transmisión del patrimonio inmaterial.

El protagonismo infantil y la carga simbólica del repertorio convierten el canto en un auténtico laboratorio didáctico para la educación musical. Estas evidencias recogidas demuestran su valor como recurso para proyectos interdisciplinares y para generar aprendizajes con sentido. Su implementación permite trabajar competencias clave como:

- a) Educación vocal (técnica de voces blancas, dicción).
- b) Alfabetización musical (análisis formal, relación texto-música).
- c) Competencia cultural y cívica (patrimonio y memoria local).
- d) Competencia digital (uso de recursos interactivos y grabaciones).

Los resultados obtenidos permiten plantear una serie de recomendaciones orientadas a incorporar el *Cant de la Carxofa* en el currículo escolar, en coherencia con el enfoque competencial vigente. Entre las principales sugerencias se incluyen:

- a) Integración en proyectos interdisciplinares, vinculando áreas como música, lengua, historia y patrimonio.
- b) Adaptación vocal y cuidado del bienestar infantil, mediante materiales ajustados a la tesitura y edad del alumnado.
- c) Uso de recursos digitales, karaokes, presentaciones interactivas, para favorecer el aprendizaje autónomo y cooperativo.
- d) Promoción de la inclusión y diversidad cultural, garantizando la participación equitativa y el respeto por el patrimonio vivo.
- e) Fortalecimiento de la relación escuela-comunidad, a través de convenios con asociaciones culturales y talleres colaborativos.
- f) Evaluación formativa y reflexiva, apoyada en rúbricas que valoren ejecución, comprensión patrimonial y creatividad.

Estas recomendaciones consolidan el *Cant de la Carxofa* como recurso pedagógico capaz de generar aprendizajes significativos y reforzar la identidad cultural en el ámbito escolar. Los resultados evidencian la relación entre patrimonio y educación, proyectando el canto como referente para la innovación pedagógica y la sostenibilidad cultural tanto en la escuela como en la comunidad.

Asimismo, la educación musical vinculada al territorio se presenta como herramienta transformadora que impulsa la cohesión social, favorece la transmisión intergeneracional y contribuye a la construcción de una ciudadanía más rica en diversidad cultural.

5.5.- Observación participante

A través de la observación directa y la participación activa en los espacios donde el *Cant de la Carxofa* tiene presencia, se analizó el impacto social y comunitario del canto. Esta manifestación musical trasciende su dimensión artística para convertirse en un elemento que refuerza la identidad local, fomenta la participación ciudadana y asegura la transmisión intergeneracional de una tradición festiva profundamente arraigada.

La práctica del canto reúne a niños, jóvenes, adultos y personas mayores, creando espacios de encuentro entre generaciones. Las entrevistas realizadas revelan cómo muchos participantes asocian esta tradición con recuerdos familiares, experiencias escolares y celebraciones religiosas. Esta dimensión emocional refuerza el carácter simbólico del canto como vehículo de memoria colectiva, en línea con los principios del patrimonio cultural inmaterial (UNESCO, 2003). La evocación de cómo vivían la fiesta los abuelos, transmitida a sus nietas y nietos, genera un vínculo profundo y significativo entre generaciones.

Un ejemplo significativo se produjo en septiembre de 2023, cuando Karen Gamboa, recién llegada de Venezuela, interpretó el canto junto a Ainhoa Santiago, nacida en Alaquàs. Este hecho ilustra cómo una práctica ritual puede transformarse en un espacio de inclusión y construcción intercultural, donde la implicación activa del alumnado migrante favorece la creación de vínculos afectivos, el sentido de pertenencia y la experiencia compartida del patrimonio.

Este caso confirma que el *Cant de la Carxofa* no solo preserva el patrimonio cultural, sino que lo redefine como herramienta pedagógica y social capaz de integrar nuevos espacios bajo un marco simbólico común. En el ámbito educativo, la música actúa como lenguaje universal que conecta historias personales con memorias colectivas, promueve la empatía entre generaciones y culturas, y facilita el diálogo entre tradición y diversidad.

La incorporación del *Cant de la Carxofa* en el ámbito escolar ha fortalecido la relación entre los centros educativos y las entidades culturales locales. En numerosos casos, músicos de Alaquàs han colaborado en talleres, ensayos, grabaciones y conciertos, favoreciendo el reconocimiento mutuo entre escuela y comunidad. Los objetivos de inclusión curricular y participación comunitaria planteados en el marco metodológico se evidencian mediante el enfoque adoptado en la investigación.

El *Cant de la Carxofa* se ha utilizado como recurso pedagógico para trabajar valores esenciales como el respeto por la tradición, la cooperación, la diversidad cultural y el sentido de pertenencia. Las actividades diseñadas han impulsado una ciudadanía activa, en la que el alumnado no solo aprende música, sino que participa en la construcción y difusión del patrimonio local.

La observación participante confirma que la práctica del canto trasciende lo puramente musical y se convierte en un catalizador de cohesión social, memoria colectiva y participación comunitaria. La implicación de participantes de distintos orígenes genera espacios de convivencia donde la diversidad se celebra y el vínculo comunitario se fortalece.

La inmersión del investigador en el proceso ha sido determinante. Su participación activa en ensayos, celebraciones y actividades permitió captar no solo los elementos musicales y performativos, sino también los significados simbólicos, emocionales y sociales que rodean al canto. Esta aproximación enriqueció la interpretación etnomusicológica y pedagógica, aportando datos contextualizados sobre dinámicas de transmisión oral, relaciones intergeneracionales y procesos de apropiación identitaria.

Lejos de adoptar una posición externa, el investigador se convirtió en participante reflexivo, viviendo la experiencia junto a la comunidad. Uno de los momentos más relevantes a sido la participación en la *prova de veu* como director musical, donde

se evidencia la carga emocional del proceso y la espontaneidad del alumnado. Los ensayos con orquesta y coro mostraron la dimensión colaborativa del proyecto, en el que cada agente aporta saberes y emociones, generando aprendizajes compartidos.

Esta implicación confirma que la música tradicional, cuando se integra en el contexto educativo, no solo transmite conocimientos, sino que construye identidad, pertenencia y memoria colectiva. La cercanía con los protagonistas del *Cant de la Carxofa* ha permitido observar, sentir y comprender desde dentro, consolidando una mirada sensible y comprometida con la comunidad de Alaquàs.

La inmersión en el entorno festivo y educativo ha permitido mostrar los elementos musicales y simbólicos del canto, así como su capacidad para articular emociones, vínculos y procesos de aprendizaje. Participar de forma activa en todo el proceso ha generado para el investigador una experiencia profundamente transformadora. De manera concluyente, el investigador se ha convertido en mediador entre la experiencia vivida y su estructuración académica, validando y complementando los resultados obtenidos con entrevistas y análisis documental.

La observación participante permitió recoger testimonios que evidencian su impacto emocional, social y educativa, ofreciendo datos cualitativos que complementan la interpretación del canto. La dimensión simbólica y afectiva del *Cant de la Carxofa* refuerza el valor como recurso pedagógico y cultural.

Algunos de estos testimonios, una madre entrevistada expresó: “Cuando mi hija me dijo que quería presentarse, sentí una mezcla de orgullo y nervios. Para nosotros, el canto siempre ha sido parte de la fiesta, y vivirlo desde dentro fue muy especial”. Una de las niñas participantes en el año 2022 compartió: “Me gustó mucho cantar con mis amigas. Al principio tenía miedo, pero cuando subí a la *Carxofa* y vi a toda la gente, me sentí feliz y contenta”. Otro testimonio recogido durante los ensayos que refleja el valor comunitario: “Aquí no hay rivalidad, todas las niñas se ayudan”.

Desde la perspectiva de los músicos colaboradores de la *Unió Musical d'Alaquàs*, se destaca el vínculo entre escuela y comunidad: “Cuando los niños cantan el Cant de la Carxofa, no solo aprenden música, aprenden a formar parte de algo más grande y a participar en una de las fiestas más importantes de Alaquàs”. Un docente participante en la preparación del canto en uno de los colegios de la localidad: “Este proyecto ha cambiado la forma en que enseñamos música. El alumnado se implica más porque siente que está haciendo algo importante en su pueblo”.

El *Cant de la Carxofa* asume un papel dentro de una dramaturgia urbana celebrada con carácter anual que reconfigura simbólicamente el espacio público del municipio. La triangulación entre fuentes patrimoniales y literatura local y comarcal confirma el carácter festivo del espacio, en el que música, movimiento, teatralidad, indumentaria y artes efímeras, convergen para producir un sentido de conjunto. En este contexto, la cultura popular se manifiesta como un espacio participativo de gran calado.

La psicología de la música muestra como la práctica del *Cant de la Carxofa* se convierte en una experiencia compartida que fomenta la empatía, refuerza los vínculos intergeneracionales y contribuye al bienestar afectivo. La práctica ritual que lo acompaña despierta emociones profundas y ligadas a la memoria y a la identidad social. Más allá de la transmisión de contenidos devocionales: el canto se convierte en un vehículo de emociones colectivas que refuerzan el sentido de pertenencia.

Tal como señala Turner (1969), los rituales festivos crean espacios donde se reconfiguran las relaciones sociales y se negocian significados culturales. El *Cant de la Carxofa* actúa en este sentido, como mediador entre tradición, emoción y transformación social. Desde la antropología simbólica, el canto puede interpretarse como un sistema de signos en el que el artefacto escénico, la figura del ángel y la teatralidad ritual adquieren valor articulando lo sagrado y lo comunitario.

El estudio también confirma, como desde la perspectiva patrimonial, el canto, tanto en su dimensión espectacular como ritual, refleja la riqueza de la cultura festiva valenciana. La continuidad de esta práctica depende de la implicación vecinal, la transmisión de saberes y la preservación de los dispositivos simbólicos presentes en el microecosistema del *Cant de la Carxofa*.

Preservar la tradición, fortalecer la identidad y proyectarla hacia el futuro son principios que guían esta investigación sobre el *Cant de la Carxofa*. El estudio está orientado a incorporar la música patrimonial en el aula como recurso para el aprendizaje significativo y la innovación educativa. Los resultados obtenidos muestran que el canto trasciende su dimensión artística y actúa como catalizador de participación ciudadana y cohesión social. La sostenibilidad cultural depende en gran medida de su práctica, así como de su inclusión educativa.

La experiencia desarrollada en Alaquàs se perfila, además, como modelo replicable en otros territorios, donde la música tradicional puede impulsar procesos educativos inclusivos y culturalmente arraigados. En lo social, el *Cant de la Carxofa* se configura como un espacio de encuentro en el que redes intergeneracionales visibilizan la diversidad y ofrecen un marco de participación accesible. La pedagogía comunitaria, articulada mediante asociaciones, orquesta, coro, parroquias y administración local, junto con la organización festiva, explica la resiliencia del rito y su capacidad de adaptación sin perder su carga simbólica.

A través de las técnicas cualitativas aplicadas en la investigación, se han interpretado los datos de manera contextualizada, reforzando la validez de esta y aportando una base sólida para la discusión final. El análisis ofrece una aproximación rigurosa y multidimensional a la práctica del canto, integrando perspectivas etnomusicológicas, documentales y didácticas. Los hallazgos revelan la complejidad estructural y simbólica del *Cant de la Carxofa*, así como su potencial pedagógico en contextos educativos de primaria, secundaria y enseñanza musical.

Los resultados del estudio confirman que el *Cant de la Carxofa* no solo conserva elementos de la tradición litúrgica y musical valenciana, sino que ha sido resignificado en el ámbito escolar como una herramienta pedagógica inclusiva, emocional y participativa. La implicación activa de docentes, familias, intérpretes y entidades culturales ha resultado decisiva para su revitalización, consolidando un modelo de educación musical arraigado en el territorio.

La incorporación del *Cant de la Carxofa* en contextos escolares y comunitarios confirma su vigencia como práctica viva, capaz de generar vínculos, de fortalecer el sentido de pertenencia y enriquecer el currículo desde lo tradicional, poniendo en relieve el papel del canto como eje vertebrador de identidad cultural, memoria intergeneracional y aprendizaje significativo. La triangulación metodológica ha conectado los datos con los objetivos de investigación, aportando solidez a los resultados y abriendo nuevas líneas para futuras investigaciones.

La combinación de los tres tipos de análisis, documental, musical y didáctico ofrece una visión global, reforzando su valor tanto en el contexto educativo como en el comunitario, y consolidando su papel como recurso pedagógico y patrimonial. En definitiva, el estudio pone de manifiesto la relevancia del *Cant de la Carxofa* como práctica cultural y su capacidad para generar aprendizajes significativos y cohesión social.

Capítulo VI.

CONCLUSIONES, LIMITACIONES Y PROSPECTIVA



6.- CONCLUSIONES, LIMITACIONES Y PROSPECTIVA

Este capítulo muestra los hallazgos más relevantes y ofrece una síntesis crítica en tres apartados: conclusiones, limitaciones y propuestas para el futuro. Las conclusiones responden al objetivo general de revalorizar el *Cant de la Carxofa* y a los objetivos específicos planteados en la introducción de la investigación.

Se han organizado en torno a tres ejes: la dimensión cultural del canto, el potencial didáctico y el papel como catalizador de identidad e integración social. El *Cant de la Carxofa* como práctica musical, articula tradición y creatividad, convirtiéndose en un elemento capaz de conectar escuela y comunidad. A través del canto se fortalece la memoria colectiva y se proyecta el patrimonio en escenarios actuales. Entre las principales conclusiones de la investigación destacan:

- a) El *Cant de la Carxofa* es una práctica musical y ritual que articula tradición, educación y comunidad, consolidándose como patrimonio cultural activo.
- b) La inclusión curricular del canto favorece aprendizajes significativos, cohesión social y transmisión entre generaciones.
- c) La investigación confirma la necesidad de estrategias colaborativas entre escuela, familias y agentes culturales, garantizando así su sostenibilidad.
- d) La práctica activa y adaptada del canto es clave para su continuidad, evitando la conservación meramente pasiva.
- e) El modelo propuesto es transferible a otros contextos patrimoniales de características similares y, propone criterios que integran la música tradicional en proyectos educativos.
- f) La dimensión emocional y simbólica del canto refuerza la identidad colectiva y la memoria compartida, y lo convierte en un recurso pedagógico de gran utilidad.
- g) La educación musical vinculada al territorio posee la capacidad de transformar la ciudadanía en el ámbito musical y cultural.

El objetivo principal de esta investigación es analizar, contextualizar y revalorizar el *Cant de la Carxofa* como expresión musical patrimonial, con el fin de convertirlo en recurso cultural, educativo y artístico. A través del enfoque cualitativo que integra los diferentes análisis: documental, musicológico y didáctico, se orienta a su inclusión en el ámbito escolar.

El análisis y la revalorización del *Cant de la Carxofa* permiten comprenderlo como patrimonio sonoro de gran relevancia cultural, reforzando su función identitaria gracias a la permanencia en la memoria colectiva. La investigación evidencia que, además de su valor histórico y musicológico, el canto posee potencial pedagógico para articular tradición y educación contemporánea.

La investigación contribuye a la preservación del patrimonio musical valenciano y lo proyecta como herramienta educativa y transformadora. La incorporación de recursos didácticos y estrategias curriculares consolidan el trabajo como modelo para futuras investigaciones sobre música tradicional y patrimonio. Con el enfoque interdisciplinar planteado en el estudio del *Cant de la Carxofa* abordamos los siguientes objetivos específicos:

- a) Contextualizar históricamente el *Cant de la Carxofa*, identificando sus orígenes, evolución y función dentro de las festividades religiosas, a partir de fuentes documentales y testimonios locales. A través del análisis documental y de testimonios, han permitido reconstruir el origen y trayectoria histórica del *Cant de la Carxofa*, evidenciando su origen vinculado a festividades religiosas y su evolución como símbolo identitario. Esta contextualización confirma el significado cultural que posee el canto, y justifica su preservación histórica como parte del legado cultural local y comarcal.
- b) Analizar musicológicamente el canto a través del estudio de su estructura melódica, armónica y rítmica, así como sus variaciones y adaptaciones aplicando criterios estilísticos y pedagógicos. El estudio de la parte

musical ha revelado la singularidad del *Cant de la Carxofa*. Las variaciones detectadas en diferentes momentos de la historia y en otras localidades, demuestran su adaptabilidad y riqueza estilística, lo que refuerza su potencial como recurso didáctico.

- c) Diseñar arreglos y adaptaciones musicales para diferentes niveles educativos, utilizando instrumentos como piano, flauta, instrumental Orff y orquesta sinfónica. Las adaptaciones para piano, flauta e instrumental orff y orquesta sinfónica demuestran que se puede integrar el repertorio tradicional en la práctica educativa sin perder su esencia. La elaboración de materiales musicales para distintos niveles educativos da a conocer el canto en contextos educativos.
- d) Elaborar y analizar recursos didácticos (grabaciones, karaokes, aucas, *genially*) que faciliten la enseñanza del *Cant de la Carxofa* en el aula, fomentando la motivación, creatividad e inclusión. Estos recursos se consolidan como herramientas eficaces para la enseñanza patrimonial. La creación de materiales interactivos (karaokes, grabaciones, aucas, *genially*) ha potenciado la motivación y participación del alumnado, ayudando a la comprensión del canto, así como al contexto cultural e histórico que lo envuelve.
- e) Aplicar técnicas cualitativas de recogida de datos para conocer la percepción de docentes, músicos y alumnado sobre el uso del canto en contextos educativos. Los datos confirman su valor didáctico, motivador y como elemento que une tradición y educación. Las entrevistas y la observación participante han evidenciado una valoración positiva por parte de docentes, músicos y estudiantes respecto a la incorporación del *Cant de la Carxofa* en el aula.
- f) Proponer estrategias de inclusión curricular del *Cant de la Carxofa* en proyectos de educación musical patrimonial, interdisciplinar y comunitaria, fortaleciendo el vínculo entre escuela y territorio.

Las diferentes estrategias contribuyen a la revitalización del canto y fomentan una ciudadanía culturalmente más consciente e implicada en las tradiciones locales. Las propuestas diseñadas permiten integrar el *Cant de la Carxofa* en proyectos de educación musical patrimonial, fomentando así la interdisciplinariedad y la vinculación entre escuela y comunidad.

Más allá de lo cultural, el canto se convierte en un espacio simbólico que promueve inclusión, diálogo entre culturas y participación comunitaria, consolidando su valor como patrimonio vivo. El *Cant de la Carxofa* demuestra la relación entre música, identidad y cohesión social. Su práctica activa refuerza la memoria colectiva y actúa como potente recurso educativo.

La incorporación en proyectos escolares fortalece la conexión entre escuela y territorio, proyectando el patrimonio hacia escenarios contemporáneos. En el aspecto social del *Cant de la Carxofa* amplía su impacto, sobre todo cuando se considera su potencial generando espacios participativos y aprendizajes significativos.

La investigación también ha puesto de relieve la importancia de la colaboración entre agentes culturales, docentes e instituciones garantizando así la consolidación del canto como patrimonio activo. Las conclusiones alcanzadas ponen de relieve que el valor del *Cant de la Carxofa* no reside únicamente en su dimensión artística o devocional, sino en su capacidad para generar procesos de transmisión intergeneracional, participación comunitaria y construcción de identidad.

La dimensión simbólica y emocional del rito, con protagonismo infantil y carga devocional, activa vínculos de afecto que refuerzan la identidad colectiva y la memoria compartida. Desde la visión etnomusicológica, el canto conserva estructuras formales heredadas, así como las resignifica en contextos actuales a través de las adaptaciones pedagógicas, escénicas y comunitarias. Por todo esto, el

Cant de la Carxofa se configura como un espacio de expresión cultural que trasciende lo artístico convirtiéndose en agente de integración comunitaria.

Esta investigación ha evidenciado su valor como recurso pedagógico, expresión cultural y motor de integración social. Como resultado, el estudio aporta un modelo transferible para su integración en contextos escolares y comunitarios. El *Cant de la Carxofa* conecta tradición, participación y educación dentro de un espacio simbólico. El canto se conserva mediante su práctica activa, su capacidad de adaptación lo convierte en una herramienta educativa y cultural que fortalece la identidad del colectivo y promueve la inclusión en escenarios actuales.

La sostenibilidad del canto depende de la capacidad de mantener la manifestación como práctica activa y comunitaria. Al mismo tiempo lo convierte en recurso educativo y cultural que fortalece identidad y cohesión social. Su continuidad exige procesos participativos con sentido para la comunidad. El estudio aporta criterios para documentar, enseñar y preservar repertorios tradicionales en el aula y fuera de ella, condicionando su futuro al valor educativo y social: si se comparte y se vive en comunidad, se mantiene vivo.

A través de la educación y la cultura popular, el movimiento ciudadano se fortalece gracias a el *Cant de la Carxofa*. El conocimiento de la historia, la recuperación de las tradiciones y el cuidado y sensibilidad, ayudan de forma clara a que la ciudadanía valore en mayor medida la importancia de la cultura popular. Las asociaciones culturales, familias y entidades locales implicadas en la preparación y representación del canto refuerzan la idea de que el patrimonio inmaterial no es un objeto estático, sino una práctica en transformación que se resignifica en contextos contemporáneos.

La música es capaz de activar procesos de transformación social que involucran a toda la comunidad educativa. Cuando el alumnado se aproxima al patrimonio musical, se genera un vínculo emocional y cultural capaz de fortalecer tanto la

memoria colectiva como la conciencia histórica. La implicación de las familias en el proceso, integrándose a través de las experiencias educativas y participando activamente en este tipo de manifestaciones culturales, contribuye a la creación de redes entre generaciones y espacios de convivencia.

La práctica del canto activa emociones compartidas que refuerzan el sentido de pertenencia y la identidad comunitaria, convirtiéndose en un espacio de expresión afectiva y de construcción simbólica del territorio. El aspecto emocional y simbólico del *Cant de la Carxofa* se observa en la vivencia colectiva del rito. La música actúa como catalizador de afectos, memorias y vínculos intergeneracionales. El protagonismo infantil, la escenografía ritual y la carga devocional del canto generan una experiencia estética más allá de lo musical.

La práctica del canto preserva el repertorio musical y utiliza dinámicas participativas que favorecen la equidad y la integración social. El *Cant de la Carxofa* se confirma como un potente vehículo pedagógico, a través de cual se promueven valores esenciales para la sociedad actual: cooperación entre los actores participantes y entre agentes educativos y culturales, respeto por la tradición, diversidad como riqueza y la inclusión de forma destacada durante la interpretación del canto.

Los recursos (karaokes, partituras adaptadas, presentaciones interactivas, recortables y otros materiales), han permitido que el canto tenga presencia en proyectos educativos, fortaleciendo así la conexión entre escuela y comunidad. A nivel académico, el análisis histórico, musicológico y etnográfico ha permitido consolidar su valor patrimonial. Al mismo tiempo y, desde la dimensión educativa, se han desarrollado recursos didácticos que favorecen su apropiación por parte de las nuevas generaciones.

El impacto social y comunitario del *Cant de la Carxofa* constata su valor como práctica cultural viva, siendo capaz de generar vínculos, aprendizajes y

participación activa. Su estudio desde la perspectiva cualitativa y educativa no solo permite comprender su significado, sino que pone en marcha la activación de procesos de transformación social con la música como pretexto, en línea con la etnomusicología y la educación basada en el patrimonio.

Los resultados obtenidos y los fundamentos teóricos y metodológicos ponen en valor a la propuesta de inclusión del canto en proyectos educativos, sobre todo en aquellos en los que el contenido interdisciplinar y el trabajo comunitario estén presentes. La música tradicional se plantea como una práctica dinámica, vinculada a procesos de resignificación y adaptación al contexto en el que se realiza.

El enfoque educativo y social de la investigación tiene la capacidad de transformar realidades, generar vínculos entre las personas y fortalecer la identidad cultural en un mundo cada vez más globalizado. Con la presente investigación se aporta conocimiento sobre el canto, se plantea una forma de entender la educación musical desde el patrimonio, la participación y el respeto por la diferenciación cultural. Este enfoque abre nuevas posibilidades para el diseño de proyectos educativos que reconozcan el valor del patrimonio inmaterial como herramienta de inclusión, creatividad y construcción colectiva.

La tradición se mantiene y cobra sentido mediante procesos dinámicos de adaptación e innovación que facilitan el diálogo con las nuevas generaciones, sin perder su carácter originario. La flexibilidad se refleja en las adaptaciones musicales, la formación de intérpretes y la incorporación de recursos didácticos, garantizando la vigencia del *Cant de la Carxofa* en la actualidad.

Las limitaciones del estudio se presentan para situar el alcance real de los resultados y ofrecer una lectura crítica que oriente futuras investigaciones sobre el *Cant de la Carxofa*. La investigación cualitativa tiene factores delimitadores y está sujeto a restricciones que condicionan el alcance, así como la transferibilidad de los hallazgos. Es necesario reconocer los aspectos que acotan el alcance, estos

responden a un criterio de transparencia científica y permite situar los resultados en su contexto, así como orientar futuras líneas de indagación.

Los sesgos potenciales del estudio radican en factores metodológicos, como la naturaleza interpretativa y el tamaño de la muestra; y en condicionantes contextuales como la disponibilidad de fuentes documentales y la especificidad territorial del fenómeno analizado. Estas consideraciones se muestran a continuación con la finalidad de ofrecer una lectura crítica y reflexiva, en consonancia con los estándares de rigor cualitativo.

Las limitaciones del estudio se centran en tres aspectos, alcance geográfico, evidencia documental fragmentaria, sesgo de memoria e identidad y escasez de recursos y tiempo:

- a) Alcance geográfico. El foco en Alaquàs y localidades próximas limita la generalización a otros contextos donde existe la misma tradición. Reduce la transferibilidad de los hallazgos a otros contextos con la misma tradición. Sería recomendable un muestreo comparativo en profundidad con otros municipios como Silla, Picassent, Aldaia, Manises, Vila-Real o Valencia, en los que hay evidencias históricas y activas.
- b) Evidencia documental fragmentaria. Aunque con avances, los orígenes continúan parcialmente velados en archivos locales. Limita la reconstrucción completa de los orígenes del canto. Sería necesario continuar la prospección hemerográfica y archivística en espacios en los que la documentación puede ofrecer nuevos hallazgos.
- c) Sesgo de memoria e identidad. Al igual que en muchas otras representaciones etnográfico y festivas, el relato comunitario tiende a la autoafirmación, por ese motivo la reflexividad y la triangulación (criterios centrales en la tradición cualitativa) siguen siendo indispensables. La escasez de fuentes documentales limita la reconstrucción completa de los orígenes del canto, y abre nuevas posibilidades de investigación. Este

sesgo puede influir en la interpretación de los datos, por lo que se aplicaron estrategias de triangulación y reflexividad para mitigar su impacto.

La disponibilidad de recursos y tiempo constituye otra limitación relevante. La investigación se ha desarrollado en un marco temporal, lo que condicionó la posibilidad de realizar estudios longitudinales o incorporar técnicas complementarias que permitan observar la evolución del canto en el tiempo.

Las limitaciones condicionan el alcance y la transferibilidad de los resultados. El estudio centrado en el municipio de Alaquàs restringe la generalización a otros contextos, y sitúa los hallazgos en un marco local. La falta de documentación por una parte y el sesgo de memoria por la otra, limitan la profundidad de la interpretación. Estas restricciones no invalidan los hallazgos, pero condicionan su transferibilidad y abren oportunidades para ampliar el alcance geográfico, reforzar la documentación y consolidar la sostenibilidad metodológica en investigaciones posteriores.

En el plano educativo, se sugiere el desarrollo de unidades didácticas que incorporen el canto como eje transversal en áreas como música, lengua, historia y educación en valores. Los resultados obtenidos posibilitan abrir diferentes líneas de investigación acción. En el ámbito académico, sería pertinente profundizar en el estudio comparativo entre el *Cant de la Carxofa* y otras manifestaciones musicales rituales del Mediterráneo, explorando así genealogías y diferencias entre estas.

Futuras investigaciones deberían profundizar en comparativas con otras manifestaciones rituales, en estrategias de patrimonialización y en el diseño de recursos educativos que aseguren la transmisión intergeneracional. Desde la perspectiva patrimonial, se recomienda la consolidación de estrategias de documentación, difusión y participación comunitaria que aseguren la

sostenibilidad del canto como manifestación activa, fomentando su transmisión intergeneracional y su reconocimiento institucional.

Al mismo tiempo, es conveniente analizar las tensiones entre la patrimonialización institucional y la vivencia comunitaria del canto, explorando cómo se viven e interpretan los significados entre actores locales e institucionales. Estas propuestas están fundamentadas en la evidencia empírica y en marcos teóricos en línea con la educación musical situada y la sostenibilidad cultural.

La prospectiva de la investigación nos muestra cuatro caminos con los que dar continuidad:

- a) Comparativa histórico y musical entre las variaciones en cada una de las celebraciones del *Cant de la Carxofa* (textos, tonalidades, instrumentación, tratamiento de la parte coral), así como su relación con otras manifestaciones sacras valencianas próximas al canto.
- b) Etnografía longitudinal de procesos de selección, entrenamientos y acompañamiento de los ángeles participantes, mostrando especial atención a pedagogías para el aprendizaje del canto.
- c) Cartografías patrimoniales que conecten el *Cant de la Carxofa* con otras manifestaciones no solamente musicales, y analizar su circulación en el ciclo festivo valenciano, así como en procesos de patrimonialización.
- d) Transferencia educativa: diseño y evaluación de situaciones de aprendizaje basadas en prácticas musicales locales (con rúbricas de aprendizaje, materiales digitales abiertos y bancos de recursos sonoros), en línea con enfoques y criterios de aprendizaje de investigación-acción escolar.

Otras futuras líneas de investigación a partir de los resultados obtenidos podrían ampliar y profundizar el conocimiento sobre el *Cant de la Carxofa* y su contexto:

- a) Investigación académica y comparativa. El *Cant de la Carxofa* ofrece un campo amplio para futuras investigaciones que profundicen en su dimensión ritual, histórica y musicológica. Una primera línea consiste en el estudio comparado con otras manifestaciones músico-rituales del ámbito mediterráneo, como la *Magrana del Misteri d'Elx* o los autos sacramentales valencianos, con el fin de identificar genealogías comunes, préstamos culturales y procesos de recontextualización. Estas investigaciones permitirán comprender mejor la dinámica entre tradición y cambio, así como los mecanismos de transmisión cultural necesarios en contextos locales. Se plantea una etnografía longitudinal que documente la evolución de los procesos formativos y de selección de los ángeles, mostrando especial atención a la parte pedagógica y a las transformaciones de cada una de las generaciones participantes.
- b) Innovación educativa y transferencia didáctica. Las propuestas deben fundamentarse en metodologías activas (ABP, ApS) y en base a la educación musical situada, promoviendo aprendizajes significativos y contextualizados. En el plano educativo, se plantea el diseño, aplicación y evaluación de unidades didácticas que incorporen el *Cant de la Carxofa* como eje transversal en áreas como música, lengua, historia y educación en valores. La creación de recursos digitales accesibles (karaokes, partituras adaptadas, itinerarios interactivos, bancos sonoros) junto con la elaboración de rúbricas de evaluación permitirán facilitar su integración en el currículo.
- c) Proyección social, patrimonialización y sostenibilidad cultural. En lo referente a la gestión cultural y la patrimonialización, se sugiere consolidar acciones que faciliten el acceso a la documentación, la difusión y la participación comunitaria. Estos parámetros serán clave para asegurar la sostenibilidad del *Cant de la Carxofa*. Analizar el papel de las administraciones locales, asociaciones culturales y centros escolares en la institucionalización del canto, así como los discursos y políticas que configuran su valor patrimonial. Las tensiones entre la vivencia

comunitaria y la formalización institucional, y cómo se negocian los significados entre los distintos actores participantes es clave también en este sentido. En consecuencia, se plantea explorar la recepción del canto en contextos no locales como vía para fomentar la interculturalidad, la cohesión social y la actualización patrimonial. La patrimonialización del *Cant de la Carxofa* constituye una importante línea de investigación especialmente relevante para comprender los procesos mediante los cuales una práctica musical tradicional se transforma en objeto de interés institucional, educativo y cultural. La comparación y exploración de procesos similares en otras manifestaciones musicales tradicionales, permitiría identificar patrones y modelos de gestión patrimonial comunes, así como desafíos compartidos en línea con la preservación de la música tradicional. La riqueza del *Cant de la Carxofa* reside en su capacidad para activar proceso de transmisión cultural, fomentar la participación ciudadana y contribuir a la construcción de identidad, más allá de su valor musical o histórico. El estudio ha contribuido a visibilizar cómo una tradición local puede convertirse en motor de transformación educativa, en puente entre generaciones y en espacio de encuentro entre escuela y sociedad.

Esta tesis propone un modelo replicable para integrar la música tradicional en contextos escolares, articulando tradición, participación y sostenibilidad cultural, sentido de pertenencia y construcción de ciudadanía. La educación musical, cuando se vincula con el territorio y la comunidad, se convierte en una herramienta transformadora que fortalece la ciudadanía y preserva el patrimonio vivo. La investigación confirma que el *Cant de la Carxofa* constituye una práctica músico-ritual profundamente arraigada, con alto valor educativo, patrimonial y social. Su análisis multidimensional permite comprender sus funciones culturales, su aplicabilidad didáctica y su capacidad de generar cohesión comunitaria.

La tradición y la creatividad se vinculan y, muestran la capacidad del canto para dialogar con todas las generaciones sin perder su esencia. Las prácticas de transmisión de experiencias, las adaptaciones musicales, la incorporación de tecnologías educativas y la participación ciudadana evidencian un proceso abierto y en continua evolución. El análisis desarrollado ha permitido integrar los hallazgos de la investigación en una reflexión transversal que articula dimensiones culturales, educativas, patrimoniales y sociales del *Cant de la Carxofa*. Esta práctica musical y ritual celebrada en Alaquàs integra tradición, creatividad y participación.

El papel del investigador ha sido el de un agente implicado, que desde una posición reflexiva ha contribuido a la construcción del conocimiento en diálogo con la comunidad. Su participación en cada una de las etapas del *Cant de la Carxofa* ha permitido una lectura situada del fenómeno. En este sentido se ha aportado a la investigación la sensibilidad, escucha activa y compromiso ético que la música tradicional requiere.

El estudio confirma que el *Cant de la Carxofa* reúne funciones educativas, rituales y colectivas convirtiéndolo en un eje vertebrador de proyectos escolares y culturales. Y como consecuencia, se propone una estrategia reproducible para la integración de la música tradicional en contextos educativos y comunitarios.

La investigación aporta conocimiento sobre el canto y sitúa a la educación musical como una herramienta estratégica de transformación cultural y social. A modo de reflexión final, el capítulo consolida el vínculo evidente entre patrimonio y educación, y proyecta el *Cant de la Carxofa* como referente para la innovación pedagógica y la sostenibilidad cultural, tanto en contextos escolares como comunitarios.

Con el propósito de visibilizar el *Cant de la Carxofa* como patrimonio cultural, resulta oportuno recuperar las palabras de Botella (2018, p. 6), quien subraya que “la música tenga el lugar privilegiado a nivel académico y científico que se merece,

como patrimonio artístico y cultural y lenguaje propio de una Fiesta.” Esta afirmación refuerza la necesidad de impulsar el estudio musicológico y su integración en contextos educativos y comunitarios, reconociendo su valor como práctica viva y como herramienta de construcción identitaria.

De la tradición al aula: música patrimonial como motor de aprendizaje y creatividad. Este trabajo propone llevar la música patrimonial, concretamente el *Cant de la Carxofa*, al aula como herramienta para el aprendizaje significativo y a través de prácticas educativas innovadoras. El *Cant de la Carxofa* une tradición, educación y comunidad, y muestra cómo el patrimonio musical puede convertirse no solo en objeto de estudio. A través de la práctica social y como recurso pedagógico ayudan a mantener la tradición, fortalecer la identidad y proyectarla hacia el futuro.

Capítulo VII.

REFERENCIAS



REFERENCIAS

- Acadèmia Valenciana de la Llengua. (2023). *El Corpus*. València: Publicacions de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- Ajuntament d'Alaquàs. (2023, 6 de febrero). Alaquàs homenaja el Cant de la Carxofa con la inauguración de una escultura. Ajuntament Alaquàs.
https://www.alaquas.org/noticia/21105/1/alaquas_homenajea_cant_carxofa_inauguracion
- Alabau, J. (1980). Los alcaldes de Aldaia y Silla, presentes en la Carxofa, hacia una coordinación de esfuerzos para revitalizar las tradiciones populares. L'Ajuntament informa, núm. 8, p. 16. Alaquàs.
- Aldea Hernández, Á. (2003). *La procesión valenciana del Corpus según las representaciones iconográficas de fray Bernat Juaneda*. En F. J. Campos y Fdez. de Sevilla, *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium (II) 1/4-IX-2003* (pp. 753-773). San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses.
- Alejos Morán, A. (2002). *Figuras, símbolos, alegorías y monstruos en el Corpus valenciano*. En *Actas del Congreso sobre el Corpus en Valencia* (pp. 669–709). Universitat de València.
- Angrosino, M. V. (2005). Recontextualizing observation: Ethnography, pedagogy, and the prospects for a progressive political agenda. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research* (3rd ed., pp. 729–745). Sage Publications.
- Apel, W. (1961). *Harvard Dictionary of Music* (2nd ed.). Harvard University Press.
- Ariño, A. (1992). *L'Horta en festes*. Fundació para el Desenvolupament Caixa Torrent.

Atlas, A. W. (1998). *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400–1600*. W. Norton & Company.

Baile Rodríguez, A. (2000). *The “Fiesta” of Elche: A symbolic-identifying mark*. *Gazeta de Antropologia*, 16(13). Universidad de Granada.
<http://hdl.handle.net/10481/7508>

Baucells i Reig, J. (1981). El Cant de la Sibila a la Catedral de Barcelona (Edició dels textos i estudi de la segona època de la representació: ss. XV-XVI). *Revista Catalana de Teologia*, 6, 175-208. Facultat de Teologia de Barcelona.

Benítez Sánchez, J. M. (2009). *El canto de la Sibila en Mallorca*. Colegio de San Agustín, Palma de Mallorca.

Berlanga Fernández, M. Á. (2025). Cambios de paradigma en el estudio de las músicas tradicionales en España. *Revista PH*, (116).
<https://doi.org/10.33349/2025.116.5922>

Besó Ros, A. (1995). La festa del Santíssim Crist de la Bona Mort a Alaquàs. *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, 100–107.

Besó Ros, A. (1995). *La festa del Santíssim Crist de la Bona Mort a Alaquàs*. *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, 14, 87–108.

Bolívar, A. (2002). La investigación biográfico-narrativa en educación: El enfoque biográfico-narrativo en los estudios de formación. Madrid: La Muralla.

Botella Nicolás, A. M. (2018). La riqueza de la música de Moros y Cristianos como patrimonio artístico y cultural. En F. C. Bueno Camejo & J. S. Blasco Magraner (Eds.), *Cuadernos de Bellas Artes – Colección Música* (n.º 61). Sociedad Latina de Comunicación Social.

- Botella Nicolás, A. M., Ramos Ramos, P. (2019). Investigación-acción y aprendizaje basado en proyectos: Una revisión bibliográfica. *Perfiles Educativos*, 41(163), 127-144.
- Botella-Nicolás, A. M., Blasco Magraner, J. S., & Aleixandre Badenes, M. (2025). Análisis de la música tradicional valenciana en los libros de texto de educación primaria. *Revista Colombiana de Educación*, (96), 1–20.
<https://doi.org/10.17227/rce.num96-20347>
- Bowen, G. A. (2009). *Document analysis as a qualitative research method*. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27–40.
<https://doi.org/10.3316/QRJ0902027>
- Bresler, L. (2009). Metodología de investigación cualitativa: Prestando atención a la música escolar como género en sus micro y macro contextos. University of Illinois at Urbana-Champaign.
https://www.researchgate.net/publication/26423390_Metodologia_de_investigacion_cualitativa_Prestando_atencion_a_la_musica_escolar_como_genero_en_sus_micro_y_macro_contextos
- Brittin, R. V. (2000). *Children's preference of sequenced accompaniments: The influence of style and perceived tempo*. *Journal of Research in Music Education*, 48, 237–248
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. W. W. Norton & Company.
- Calahorra Martínez, P. (2004). *Liturgia y música: Una historia cuatro veces quebrada. El Concilio Vaticano II*. En VIII Jornadas de Canto Gregoriano. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico». ISBN: 84-7820-758-9.
- Campbell, P. S. (2004). *Teaching Music Globally: Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford University Press.

- Campbell, P. S. (2010). *Songs in Their Heads: Music and Its Meaning in Children's Lives* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Campos y Fdez. de Sevilla, F. J. (2003). *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium (II) 1/4-IX-2003* (Tomo II). San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses.
- Cárdenas Soler, R. N., & Cremades-Andreu, R. (2022). Retos y oportunidades de la investigación en educación musical. *Praxis & Saber*, 13.
https://www.scielo.org/co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2216-01592022000100100
- Carrillo, J., & Vilar, M. (2009). El conjunto instrumental Orff como recurso didáctico en secundaria. *Revista de Educación Musical*, 12, 45-58.
- Castaño García, J. (1984). Aparatos escénicos de la "Festa d'Elx": "Lo Núvol" o "Mangrana". *Festa d'Elx*, 49-58.
- Castaño García, J. (2017). *La Festa o Misteri d'Elx a l'edat moderna: Plets sobre la carnisseria del clergat*. En J. L. Canet, M. Haro, J. London & B. Sansano (Eds.), *Teatro hispánico y su puesta en escena: Estudios en homenaje a Josep Lluís Sirera Turó* (pp. 121-134). Valencia: Publicacions de la Universitat de València. ISBN: 978-84-9134-074-4.
- Castaño i García, J. (1993). Documentació eclesiàstica per a l'estudi del teatre religiós medieval: La Festa o Misteri d'Elx. En R. Alemany, A. Ferrando & Ll. B. Meseguer (Eds.), *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant/Elx, 9-14-IX-1991)* (pp. 377-387). Abadia de Montserrat.
- Castaño i García, J. (2008). *La Festa d'Elx, la festa de tots: Del passat al futur d'un Patrimoni de la Humanitat valencià*. València: Biblioteca Valenciana / Generalitat Valenciana.

- Castell d'Alaquàs (2022). Proceso de aprendizaje y selección del Cant de la Carxofa. 13
- Castro Caridad, E. M. (1996). *Del tropo al drama litúrgico: Tropos, secuencias, teatro litúrgico medieval*. En II Jornadas de Canto Gregoriano. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" (CSIC).
- Cohen, L., Manion, L., & Morrison, K. (2011). *Research Methods in Education* (7th ed.). Routledge.
- Connelly, F. M., & Clandinin, D. J. (1990). Stories of experience and narrative inquiry. *Educational Researcher*, 19, 2–14.
<https://doi.org/10.3102/0013189X019005002>
- Consell de la Generalitat Valenciana. (2010, 28 de mayo). *Decreto 92/2010, por el que se declara Bien de Interés Cultural Inmaterial la Solemnidad del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*. Boletín Oficial del Estado, (147), 52049–52055. Recuperado de <http://www.boe.es>
- Consell de la Generalitat Valenciana. (2010, mayo 28). *Decreto 92/2010, por el que se declara Bien de Interés Cultural Inmaterial la Solemnidad del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*. Boletín Oficial del Estado, (147), 52049–52055. <https://www.boe.es/boe/dias/2010/06/17/pdfs/BOE-A-2010-9635.pdf>
- Conselleria de Educació, Cultura i Esport. (2022). Cant de la Carxofa [ficha inmaterial protegida]. <https://ceice.gva.es/patrimonio-cultural/ficha-inmaterial.php?id=24418&lang=es>
- Cortina Pérez, J. M. (1929). La Carxofa de Silla. *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 4, 189–192. Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=2444280>

- Cortina Pérez, J. M. (2015). *Un músico y pequeño industrial en el Alaquàs de principios de este siglo. Quaderns d'Investigació d'Alaquàs* (1992), p. 57.
- Creswell, J. W. (2014). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (4th ed.). SAGE Publications.
- Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2018). *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches* (4th ed.). SAGE.
- Cutillas Sánchez, V. (2023). El teatro asuncionista: Celebración simbólica de una identidad integradora (Tesis doctoral). Universidad Católica San Antonio de Murcia.
<https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=2501664>
- Daros, W. R. (2002). ¿Qué es un marco teórico? *Enfoques*, 14 (1-2), 73–112.
Recuperado de Dialnet:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7352840>
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (Eds.). (2017). *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (5.ª ed.). SAGE.
- Díaz-Bravo, L., Torruco-García, U., Martínez-Hernández, M., & Varela-Ruiz, M. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en Educación Médica*, 2, 162–167.
- Díaz, J., & Giráldez, A. (2013). *Investigación en educación musical: Métodos y técnicas*. Graó.
- Díez Borque, J. M. (1987). *Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI*. Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica, (6), 485–499. Madrid: Editorial Universidad Complutense.
- Dols i Ruiz, J. F. (1988). La Carxofa. Història d'una tradició. *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, 93–109.

- El Periòdic (2025, 5 de julio). Vila-real apoya la iniciativa para conservar el Cant de la Carxofa como Bien de Interés Cultural Inmaterial.
- Elliott, D. J. (1995). *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*. Oxford University Press.
- Elliott, J. (1990). *La investigación-acción en educación*. EDICIONES Morata.
- Escartí, V. J. (2025, 20 de julio). El cant de la carxofa. Levante-EMV. (Reseña del libro de R. Roca).
- Escrivà Fort, J. B., y García Barberà, F. (1981). *Festes populars d'Alaquàs*. Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, 8, 109–127.
- Esteve Forriol, J. (1992). *Un músico y pequeño industrial en el Alaquàs de principios de este siglo*. Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, 11, 53–66.
- Ferrer Llueca, R. (2015). *Rigoberto Cortina Gallego (1843–1920): Vida y obra a la luz de las fuentes documentales*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- Gaceta del Turismo (Comunidad Valenciana). (2025, 20 de febrero). La VII Festa de la Carxofa de Alaquàs: el cor d'un poble, que late con fuerza.
<https://gacetadelturismo.com/.../festa-de-la-carxofa-de-alaquas/>
- García Martínez, R. M. (2006). Memoria y vivencia actual de una fiesta religiosa. La Carxofa d'Alaquàs (trabajo inedito).
- Generalitat Valenciana. (2010, 1 de abril). Resolución de 9 de marzo de 2010 por la que se declara el Cant de la Carxofa de Alaquàs Fiesta de Interés Turístico Provincial. *Diari Oficial de la Comunitat Valenciana*, Núm. 6238, p. 13115.
https://dogv.gva.es/datos/2010/04/01/pdf/2010_3154.pdf

- Generalitat Valenciana. (2022). Decret 106/2022, de 5 d'agost, d'ordenació i currículum de l'etapa d'Educació Primària. Diari Oficial de la Generalitat Valenciana. https://dogv.gva.es/datos/2022/08/10/pdf/2022_7572.pdf
- Gómez Bayarri, J. V. (2005). *El "Corpus Christi" en la Valencia bajomedieval*. En J. F. Ballester-Olmos y Anguís (Coord.), *El Corpus en la Valencia bajomedieval* (pp. 4–17). Ajuntament de València. ISBN: 84-8484-151-0.
- Gómez Muntané, M. (2015). *El Misteri d'Elx, el Cant de la Sibila i els problemes que planteja la conservació del patrimoni oral de la UNESCO*. Mot so razo, 14, 53-61.
- Gómez Muntané, M. (2019). La música en la liturgia y el teatro religioso medieval: del drama litúrgico al Misteri d'Elx. *Revista de Musicología*, 42, 45–68. <https://revistas.sociedadsm.es/index.php/revistadelasm/article/view/123>
- Gómez Zambrano, D. (2021). *Alaquàs, de banda a banda*. Diputació de València.
- Gómez, M. (1957). *El drama litúrgico*. En obra colectiva sobre música medieval (pp. 77-124).
- Gómez, M. (2007). *Del Iudicii signum al Canto de la Sibila: primeros testimonios*. En S. Zapke (Ed.), *Hispania Vetus: Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)* (pp. 163-196). Fundación BBVA.
- González, A., & García, M. (2022). Recursos digitales en educación musical: El uso de Genially en el aula. *Revista de Tecnología Educativa*, 18, 33-47.
- Green, L. (2002). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Ashgate.

- Hathaway, R. (2022). *Choral Music and Social Justice: Contemporary Perspectives*. Oxford University Press.
- Hernández-de la Cruz, J., Pérez, L., & Sánchez, R. (2023). La música como recurso didáctico para la enseñanza del patrimonio en la formación docente. *Revista de Investigación Educativa*, 41, 89-104.
- Hoppin, R. H. (1978). *Medieval Music*. W. W. Norton & Company.
- Huillipan Rain, J., & Ángel-Alvarado, R. (2020). Arreglos musicales en el aula: Factores pedagógicos en la Educación Primaria. *Revista Electrónica de LEEME*, 45. <https://revistas.uv.es/index.php/LEEME/article/view/16527>
- Ibarra-Sáiz, M. S., González-Elorza, A., & Rodríguez Gómez, G. (2023). Aportaciones metodológicas para el uso de la entrevista semiestructurada en la investigación educativa. *Revista de Investigación Educativa*, 41. <https://doi.org/10.6018/rie.546401>
- Isusi Fagoaga, R., & Olson, G. (2007). Hacia un catálogo colectivo del patrimonio musical valenciano: el Real Colegio Seminario de Corpus Christi como primer paso. *Boletín DM AEDOM*, 11, 92–97.
- Jiménez Rueda, R. (2024). Metodología para estudiar las variantes melódicas de los repertorios de música tradicional en España. *Música Oral del Sur*, 21, 445–474. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14906318>
- Juan García, J. M. (1908). La festa de les fadrines. *El Cuento del Diumenche*, 20, 15.
- Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (2001). Psychological perspectives on music and emotion. En P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and Emotion: Theory and Research* (pp. 71–104). Oxford University Press.
- Kemmis, S., & McTaggart, R. (2005). Participatory Action Research: Communicative Action and the Public Sphere. In N. K. Denzin & Y. S.

Lincoln (Eds.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (pp. 559–603). SAGE.

Levante-EMV. (2021, 24 de abril). Un libro cataloga el tesoro cultural del “Cant de la Carxofa” de Castellar-l’Oliveral. <https://www.levante-emv.com/valencia/2021/04/24/libro-cataloga-tesoro-cultural-cant-48669684.html>

Levante-EMV. (2024, 10 de septiembre). Emoción y tradición en el Cant de la Carxofa de Alaquàs. <https://www.levante-emv.com/.../cant-carxofa-107961781.html>

Lincoln, Y. S., & Guba, E. G. (1985). *Naturalistic inquiry*. SAGE Publications.

Llop, M., & Puchades, M. (2021). *El Cant de la Carxofa de Castellar-l’Oliveral*. Associació Amics de la Carxofa de Castellar-l’Oliveral.

Llorente Olivares, T. (1889). *Valencia: sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia* (D. Cortezo, ed.). Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo. <https://bvpb.mcu.es/.../405955>

López Casanova, M., & Nadal García, J. (2024). Música tradicional y escuela: Patrimonio e identidad cultural en la Comunidad Valenciana. *Revista de Educación Patrimonial*, 7, 21-39.

López Herrero, M. P. (2022). *Una aproximació al Cant de la Carxofa d’Aldaia*. Ajuntament Aldaia. Aldaia.

MADRID, Rodrigo: *Los Infantillos del Corpus*. Valencia, 2010-2022. Valencia, Piles, 2022

Magraner, C. (2012). *La Sibila valenciana: Compendio de fuentes documentales*. Capella de Ministrers.

- Marcos Arévalo, J. (2010). Heritage as a collective representation: the immaterial cultural goods. *Gazeta de Antropología*, 26(1), Artículo 19. Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/6799>
- Marín, R. (2011). La investigación en educación artística. *Educatio siglo XXI*, 29, 211–230. Recuperado de: <https://revistas.um.es/educatio/article/download/119951/112921>
- Martí, J. (2020). La música tradicional como patrimonio cultural inmaterial: retos para su transmisión en la escuela. *Revista Electronica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 17, 89–104. <https://revistas.ucm.es/index.php/RECI/article/view/RECI2020>
- Martínez Bonanad, D. (2016). La fiesta en el Real Colegio de Corpus Christi: La herencia de una tradición en la Valencia contemporánea. En *Domus Speciosa. 400 años del Colegio del Patriarca* (pp. 278–299). Universitat de València, Servei de Publicacions.
- Martínez-Rodríguez, A. (2021). El patrimonio musical en el currículo de educación primaria. *Revista de Educación y Cultura*, 15, 55-70.
- Martínez, L. (2019). Teatro y coralidad: Nuevas formas de expresión escénica. *Revista de Artes Escénicas*, 12, 45–62.
- Massip Bonet, F. (2016). *La Sibila, un canto oracular del Mediterráneo*. En L. Ramello, A. Borio & E. Nicola (Eds.), *“Par estude ou par acoustumance”: Saggi offerti a Marco Piccat per il suo 65° compleanno* (pp. 483-502). Alessandria: Edizioni dell’Orso. ISBN: 978-88-6274-698-4.
- Matsunobu, K., & Bresler, L. (2014). “Qualitative Research in Music Education: Concepts, Goals and Characteristics.” En *The Oxford Handbook of Qualitative Research in American Music Education*.

McNiff, J., & Whitehead, J. (2011). *All You Need to Know About Action Research* (2nd ed.). SAGE.

Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.

Meza Arguello, D. M., et al. (2024). La música como vehículo cultural: Impacto de las canciones en la identidad y cohesión social. *Revista Científica Multidisciplinaria Ogma*. <https://doi.org/10.69516/xbfv6g57>

Ministerio de Cultura (España). (s. f.). *La Mare de Déu de la Salut* (expediente de candidatura UNESCO).

Miquel Juan, M. (1996-1997). *Anotaciones sobre el Misterio de Elche*. *Ars Longa*, (7-8), 291-297.

Miravalles, L. (1998). *El gran espectáculo popular de los autos sacramentales*. *Revista de Folklore*, (207), 104–108. Obra Social y Cultural de Caja España.

Molina Cuéllar, M. P. (2024). *La música en territorios rurales como medio de transformación y diálogos culturales*. Universidad Pedagógica Nacional.

Molina-Gutiérrez, T.-d.-J., Mejías-de-Parra, T., & Luzardo-Martínez, H. (2024). La cultura de investigación y el contexto de acción del investigador. *Cienciamatria*, 10, 62–79.
https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2542-30292024000100062

Montaraz Moral, I. M. (2024). El estado de la música y la danza en el territorio nacional: un estudio comparado sobre la aplicación de la LOMLOE. *Bordón: Revista de pedagogía*, 76, 111–137.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9880712>

- Moreno Royo, J. M. (1986, mayo 4). *El tradicional acto de la "Carxofa" en Manises, en el final de las XL horas*. Las Provincias, p. 4.
- Narbona Vizcaíno, R. (1999). Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia. *Revista d'Història Medieval*, 10, 371–382.
- Navarro Pérez, C. (2016). El método Orff en la educación musical: fundamentos y aplicaciones. *Revista de Pedagogía Musical*, 10, 12-29.
- Nettl, B. (2015). *The Study of Ethnomusicology* (3.^a ed.). University of Illinois Press.
- Nieto Miguel, I., Álvarez-García, F. J., Urchaga, J. D., & Guevara, R. M. (2021). Uso y valoración de la música como herramienta didáctica en Educación Primaria. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*.
<https://revistas.ucm.es/index.php/RECI/article/download/74280/4564456561448/4564456652815>
- Nieto Miguel, L., et al. (2022). Recursos digitales para la enseñanza musical en primaria. *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 25, 12–28.
- Nieto Miguel, T., Sánchez, M., & Ruiz, P. (2022). La música en el currículo escolar: percepciones del profesorado. *Revista de Investigación Educativa*, 40, 101-120.
- Odena, O. (2013). *Musical creativity revisited: Educational foundations, practices and research*. Routledge.
- Olivares Torres, E. (2023). El Cant de la Carxofa, un patrimoni de l'Horta per a tots els valencians. *Saó*, núm. 26, 26–30.

- Parreño Moratalla, E. y Pons Alfonso, P. (2024): *La prova de veu de l'àngel: el Cant de la Carxofa*, *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Ajuntament d'Alaquàs, p. 281-319.
- Pascual Arcos, J. C. (2019). *El Misteri d'Elx: Identidad cultural de un pueblo* (Trabajo de síntesis, Diploma en Ciencia, Tecnología y Sociedad). Universitat Politècnica de Catalunya, Terrassa.
- Peirats, A., & Gregori, R. (2024). Misteri d'Elx, patrimonio cultural inmaterial, identidad y tradición. En F. Calvo Gómez (Ed.), *Estudios sobre patrimonio cultural y tradición* (pp. 70-95). Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.
- Pozo, J. I. (2008). *Aprendices y maestros: La psicología cognitiva del aprendizaje*. Alianza Editorial.
- Prats, J. (2011). *Educación y patrimonio cultural*. Graó.
- Reese, G. (1959). *Music in the Renaissance*. W. W. Norton & Company.
- Rekalde, I., Vizcarra, M. T., & Macazaga, A. M. (2014). La observación como estrategia de investigación para construir contextos de aprendizaje. *Educación XX1*, 17, 199–220. <https://doi.org/10.5944/educxx1.17.1.1074>
- Rice, T. (2017). *Modeling Ethnomusicology*. Oxford University Press. (cap. 4: Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography).
- Rivera Fernández, M. L. (2014). *Música, promoción personal y acción social y comunitaria*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/4916>
- Roca Ricart, R. (1993). *El llenguatge religiós en la expressió devota del poble d'Alaquàs*. *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, 12, 101–123.

- Roca Ricart, R. (2010). El Cant de la Carxofa a Picassent. *Festes Majors. Picassent 2010*, Ajuntament de Picassent, 57–61.
- Roca Ricart, R. (2016). Aproximació a la història del cant de la Carxofa d'Alaquàs. *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, 33–64.
- Roca Ricart, R. (2022). *El Cant de la Carxofa*. En *Festa d'Elx* (pp. 222–232). Elx: Ajuntament d'Elx.
- Roca Ricart, R. (2022). El Cant de la Carxofa. *Festa d'Elx*, 63, 222–230. (Observatorio Científico – UA).
- Roca Ricart, R. (2025). *Memòria popular i patrimoni cultural: El Cant de la Carxofa* (Col·lecció Memòria popular i patrimoni cultural, núm. 5). Quaderns d'Investigació d'Alaquàs / Caixa Popular.
- Roca, R. (2023, junio 12). *La Carxofa a Manises*. Levante-EMV, sección Opinión.
- Roca, R. (2024, julio 17). *La Carxofa a Alfafar*. Levante-EMV, sección Panorama. <https://www.levante-emv.com/cultura/panorama/2024/07/17/carxofa-alf>
- Roca, R. (2024, junio 5). *La Carxofa a Russafa i Benimàmet*. Levante-EMV, sección Panorama.
- Rodrigo Zarzosa, C. (2016). *Un programa iconográfico en torno a la Eucaristía: el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia*. En F. J. Campos y Fdez. de Sevilla (Dir.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium (II) 1/4-IX-2003* (pp. 733-747). San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses.
- Rodríguez, A. (2011). El aprendizaje significativo en la educación musical. *Revista de Psicología Educativa*, 17, 23-38.

- Salazar Zagazeta, C. M. (2003). El teatro «evangelizador» y urbano en los Andes: encuentros y desencuentros. *Críticón*, 87–89, 775–786.
- Sanchis Guarner, M. (1961). *El Misteri Assumpcionista de la Catedral de Valencia*. Boletín de la Real Academia Española (BRAE), XLI, 97–112.
- Sanjuán Núñez, L. (2019). La observación participante. UOC Publishing.
- Sanjuán, P., & Fàbregues, S. (2022). Técnicas cualitativas aplicadas a la investigación educativa. UOC.
- Sena, L. (2013, 7 de julio). Las voces que han hecho historia en Alaquàs. *Levante-EMV*, p. 10. <https://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/2013/07/07/voces-han-hecho-historia-alaquas-12879917.html>
- Shehan Campbell, P. y Scott-Kassner, C. (1995): Music in childhood: from preschool through the elementary grades. New York: Schirmer Books
- Sirera, J. L. (1998). *El teatro valenciano en su contexto festivo*. Tolosa: Universitat de València. XLIV(1), 51-67.
- Smith, J. (2020). Embodied Choirs: Interdisciplinary Approaches to Choral Performance. Cambridge Scholars Publishing.
- Soriano Besó, J. M. (1981). Alaquàs en el último tercio del siglo XIX: la instalación de las religiosas Oblatas en el convento de la Virgen del Olivar. *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, 81–108.
- Spencer-Espinosa, C. (2021). Music and Social Change. Reflections on the Relationship between Sound and Society. Disponible en JSTOR.
- Spradley, J. P. (1980). Participant Observation. Holt, Rinehart and Winston.
- Stevenson, R. M. (1961). Spanish Cathedral Music in the Golden Age. University of California Press.

- Suárez de la Torre, E. (1983). *La Sibila: pervivencia literaria y proceso de dramatización*. En Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos (pp. 113-141). Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos.
- Swanwick, K. (2001). *Teaching Music Musically*. Routledge.
- Trescolí/Bordes, O., & Olivares Torres, E. (2019). *Festes, danses i processons als arxius de la Casa Insa. La Ribera del Xúquer*. Publicacions de la Universitat de València.
- Turino, T. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. University of Chicago Press.
- Turner, V. (1969). Liminality and Communitas. En *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (pp. 41–49). Cornell University Press.
- UNESCO (2011). Festivity of ‘la Mare de Déu de la Salut’ of Algemesí (Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity).
- UNESCO. (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. París: UNESCO.
- Valero Castells, A. (2000). La Carxofa de Silla. *Algudor*, 1, 211–235.
- Villa, M. (2018). Música y ritual: La función social del canto religioso. *Estudios de Etnomusicología*, 7(2), 89–104.
- Virgili Blanquet, M. A. (1995). Danza y teatro en la celebración de la fiesta del Corpus Christi. *Cuadernos de Arte y Gráfica*, 26, 15-26.
- Vitorelli Diniz Lima Fagundes, K., et al. (2014). Hablando de la observación participante en la investigación cualitativa. *Index de Enfermería*, 23, 16–25. <https://dx.doi.org/10.4321/S1132-12962014000100016>

Vives Ramiro, J. M. (2006). *La Festa o Misterio de Elche*. *Anuario Musical*, 61, 23–54. Sociedad Española de Musicología.

<https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2006.61.23>

Vives Ramiro, J. M. (2006). *La Festa o Misterio de Elche*. *Anuario Musical*, 61, 23–54. ISSN: 0211-3538.

Weakland, R. (1961). *El drama litúrgico en la Edad Media*. *Revista Musical Chilena*. Vol. 15 Núm 77

Zafra Molina, R. (2016). Los autos sacramentales en Palacio: algo más que una fiesta. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 32(3), 803–832.

<https://doi.org/10.15581/008.32.3.803-832>

Zanardo, M. J. (2014). *El drama musical litúrgico: del canto llano al siglo XX (de Bach a Penderecki)*. (Trabajo original publicado en 2004, revisado en 2014).

Capítulo VIII.

ANEXOS CD



