



LAURA PLANAGUMÀ-CLARÀ
<https://orcid.org/0000-0002-1142-8091>
lplanagu@ucm.es
Universidad Complutense de Madrid

Cantar “al tono de”: estudio y recreación musical de *contrafacta* (ca. 1700-ca. 1830)

Singing “to the Tune of”: A Study and Musical Recreation of contrafacta (ca. 1700-ca. 1830)

En este artículo analizamos *contrafacta* del siglo XVIII y primeras décadas del XIX presentes en cancioneros manuscritos catalanes con el propósito de ofrecer una recreación musical de estos textos de los que no conservamos la música escrita y comprender de qué manera se desarrollaba la técnica del *contrafactum* en este repertorio. Para ello, hemos seleccionado un corpus de cancioneros que contienen *contrafacta* y hemos estudiado en profundidad cinco de los tonos más utilizados: Marizápalos, Fantasma, Amable, Estopa y Baviera. Además de estudiar de qué escenarios musicales proceden estos tonos que acabaron popularizándose, hemos localizado sus melodías. Finalmente, un análisis métrico de los textos y un análisis formal de las melodías nos han permitido analizar la relación músico-textual en cada tono y ofrecer propuestas de correspondencia.

Palabras clave: *contrafacta*, música popular, siglo XVIII, siglo XIX, Cataluña, cancionero, recreación musical, reconstrucción musical.

This article analyses contrafacta from Catalan manuscript songbooks from the eighteenth and early decades of the nineteenth centuries. The objective of the article is to recreate the music of these texts, for which there is no extant notated music and to understand how the contrafactum technique was developed in this repertoire. To this effect, a corpus of songbooks containing contrafacta was chosen and five of the most widely used tunes were studied in detail: Marizápalos, Fantasma, Amable, Estopa and Baviera. Apart from examining the origins of the musical settings of these tunes, which ultimately became popular, I have located their melodies. Finally, a metric analysis of the texts and a formal analysis of the melodies has enabled the musical-textual relationship to be analysed in each tune and possible correlations proposed.

Keywords: *contrafacta*, popular music, 18th century, 19th century, Catalonia, songbook, musical recreation, musical reconstruction.

Si bien es cierto que el estudio de las músicas populares cada vez está más extendido en España, aún queda un gran camino por recorrer en lo que se refiere al estudio de las prácticas musicales populares históricas. En concreto, es muy poco el conocimiento que tenemos sobre las canciones populares que circulaban y se cantaban durante el siglo XVIII e inicios del XIX. Aun así, la

gran cantidad de cancioneros manuscritos que conservamos de esta época dan testimonio de que la práctica cancionística era muy viva. Pero estos cancioneros, que en su práctica totalidad solo contienen texto —no notación musical—, han pasado muy desapercibidos para la musicología, ya que principalmente se ha ocupado de las músicas académicas de tradición escrita.

Por otro lado, durante el auge del folklorismo en la segunda mitad del siglo XIX, los primeros recopiladores de canciones seleccionaron e “inventaron”¹ un canon de canción tradicional muy concreto que sigue vigente en gran medida hasta nuestros días. En Cataluña, territorio al que delimitamos nuestro estudio, este canon lo formaban canciones con textos en catalán, de carácter narrativo y que se consideraban “no contaminadas” por músicas de otros escenarios².

Consideramos que el interés del estudio de los cancioneros manuscritos del siglo XVIII y XIX recae en el hecho de que no son una recopilación de textos hecha por un folklorista, sino por alguien que participa en la práctica poético-musical. En ellos encontramos testimonios de esas otras canciones populares que no quedaron fijadas en los cancioneros publicados ni tampoco en las partituras, lo que las condenó en gran medida al olvido.

En este punto es importante hacer una aclaración terminológica. Cuando nos referimos a un repertorio de tipo *popular* no lo hacemos en el sentido de *tradicional*, puesto que nada indica que en la época este se percibiera como parte de una tradición en el sentido más romántico, es decir, con una continuidad en el tiempo y con cierto valor folklórico³. Se trataba de canciones conocidas y difundidas en sectores amplios de la sociedad catalana más allá de los círculos musicales profesionalizados.

La mayor parte de los cancioneros manuscritos —en el sentido filológico de colección de poemas o canciones de uno o varios autores, o anónimos— no contienen notación musical. Sin embargo, esto no significa que sus textos no se cantaran, ya que algunos de estos van acompañados de indicaciones “al tono de” o similares. Estas expresiones eran una manera sencilla de indicar con qué melodía se cantaba un texto, en una sociedad donde no había un acceso

¹ Eric Hobsbawm, Terence Range (eds.): *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

² Laura Planagumà-Clarà: *Amors, peregrines i ronya. Estudi d'un cançoner d'Olesa de Montserrat*, trabajo de fin de grado, Escola Superior de Música de Catalunya, 2019, pp. 63-71, <http://hdl.handle.net/2072/368021> (consulta 20-6-2021); —: “Aproximació i reconstrucció de cançonística popular dels segles XVIII i XIX: estudi de cas d'un cançoner inèdit d'Olesa de Montserrat”, *Revista Catalana de Musicologia*, 13, 2020, p. 166-170; Jaume Ayats: “Las canciones ‘olvidadas’ en los cancioneros de Catalunya: cómo se construyen las canciones de la nación imaginada”, *Jentilbaratz: Cuadernos de Folklore*, 12, 2010, pp. 83-94; —: “La cançó popular (1830-2000)”, *Història crítica de la música catalana*, Francesc Bonastre, Francesc Cortès (eds.), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 327-354.

³ Josep Martí Pérez: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Sant Cugat del Vallès, Deriva, 2000, p. 224.

generalizado a los estudios de teoría musical y en la que, por lo tanto, gran parte de la población no sabía ni leer ni escribir música. Recurrir a las melodías populares no solo facilitaba la composición de nuevo repertorio, sino que permitía una amplia difusión de este. Actualmente, ese tipo de indicaciones nos dan la oportunidad de hacer un ejercicio de recreación musical de algunas de las canciones que divertían y deleitaban al menos a una parte de la sociedad catalana del siglo XVIII.

Aunque no es el propósito de este trabajo analizar el uso histórico del término “tono”, sí son necesarias algunas aclaraciones. Según Álvaro Torrente, a principios del siglo XVII ya se utilizaba este concepto para “denominar la música con la que se cantaba un texto”⁴. A lo largo del siglo XVII se empieza a utilizar el término para hacer referencia a canciones profanas en lengua castellana de ámbito culto y de tradición musical escrita, a las que posteriormente se les añadirá el adjetivo “humano” para diferenciar composiciones similares de temática religiosa, los denominados tonos “a lo divino”⁵. En el contexto estudiado, el de las canciones presentes en cancioneros manuscritos catalanes del siglo XVIII e inicios del XIX, el término “tono” se utiliza en el primer sentido expuesto, es decir, para hacer referencia a la melodía con la que se debe cantar un texto.

Otra aclaración terminológica necesaria corresponde a la denominación utilizada para referirse a este tipo de piezas. Mayoritariamente se las presenta como “letras”, o su equivalente catalán *lletres*, en un sentido amplio de texto cantado, que no tiene por qué corresponder a la forma musical del siglo XVII descendiente del villancico denominada también letra o letrilla.

Un mismo tono podía ser empleado para cantar varios textos. Esta reutilización melódica nos acerca a la práctica del *contrafactum*. Este término puede ser un tanto ambiguo y su definición puede diferir entre autores. Aunque no es nuestro objetivo ofrecer un estado de la cuestión detallado sobre *contrafacta* —ni tampoco ofrecer una revisión histórica exhaustiva del término—, sí debemos detenernos un momento en este punto para clarificar qué entendemos nosotros por *contrafactum*.

En castellano, desde el siglo XV, en los tratados poéticos se habla de “contrahacer”, “contrahechura” o “contrahecho”⁶. Sin embargo, entre los estudiosos del fenómeno ha sido el latinismo *contrafactum* propuesto por Bruce W. Wardropper

⁴ Álvaro Torrente: “Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 3. La música en el siglo XVII*, Álvaro Torrente (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 233.

⁵ Á. Torrente: “Tonos, bailes y guitarras...”, p. 233.

⁶ Francisco Javier Sánchez Martínez: *Historia y crítica de la poesía lírica culta “a lo divino” en la España del Siglo de Oro. Tomo I. Técnicas de divinización de textos líricos y otros fundamentos teóricos*, Alicante, F. J. Sánchez Martínez-Editor, 1995, pp. 25-29.

en 1958 el que se ha impuesto⁷. Aunque en un primer momento, con este término, Wardropper se refería exclusivamente a la divinización de textos poéticos, actualmente se utiliza en un sentido amplio de transformación textual que sobrepasa el intercambio profano-religioso.

En el *Diccionario de la música española e hispanoamericana (DMEH)* Ismael Fernández de la Cuesta define el *contrafactum* como “poema que no tiene música escrita expresamente para él y que se canta con la música de otro conocido que tiene el mismo metro”⁸. En esta definición vemos que Fernández de la Cuesta se refiere, por *contrafactum*, a un objeto, no a un proceso.

En cambio, en la definición del *Grove Music Online*, se hace énfasis en la acción, no en el objeto textual en sí, al definirlo como “la sustitución de un texto por otro sin cambios sustanciales en la música”⁹. Por lo tanto, se nos presentan dos maneras distintas de entender el *contrafactum*, como un resultado o como un proceso. En realidad, en la literatura sobre *contrafacta* se utiliza el término en ambos sentidos indistintamente. En nuestro caso, para no generar confusión, por *contrafactum* –y su plural *contrafacta*–, nos referiremos al texto resultante –o letra si consideramos el conjunto músico-textual–, y, por “técnica del *contrafactum*”, al proceso compositivo. Cuando hablemos de “práctica del *contrafactum*” haremos alusión, en sentido amplio, a un fenómeno del que participan tanto creadores como receptores.

Los estudios de *contrafacta* se han centrado especialmente en el repertorio medieval, pero mucho menos en el repertorio musical de los siglos XVIII y XIX. Esto tiene cierta lógica si tenemos en cuenta, como dice Robert Falck, que “la constante reutilización de melodías antiguas, particularmente sagradas, es tan fundamental, tanto en la técnica como en el espíritu medieval, que no constituye un uso especial”¹⁰ y, en cambio, como apunta Martin Picker, esta reutilización musical cada vez será peor vista en la práctica de la música académica, especialmente hacia los siglos XIX y XX, porque adquirieron valor la originalidad y la expresión individual del artista¹¹. Nos gusta que Picker añada el matiz de “música académica”, porque los *contrafacta*, en un sentido amplio de transformación textual que sobrepasa el concreto intercambio

⁷ Bruce W. Wardropper: *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, pp. 5-6

⁸ Ismael Fernández de la Cuesta: “Contrafactum”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 3, 1999, p. 921.

⁹ Robert Falck, Martin Picker: “Contrafactum”, *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06361> (consulta 4-12-2020): “The substitution of one text for another without substantial change to the music”. Salvo indicación contraria, todas las traducciones son de la autora.

¹⁰ R. Falck: “Contrafactum. Before 1450”...: “The constant re-use of older, particularly sacred, melodies is so fundamental to both the technique and spirit of medieval music that it does not constitute a special usage”.

¹¹ Martin Picker: “Contrafactum. After 1450”, *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06361> (consulta 4-12-2020).

profano-religioso, siguieron estando muy presentes en las prácticas populares¹² y lo siguen estando hoy día¹³, especialmente en los medios de comunicación, en las manifestaciones colectivas¹⁴ y en las redes sociales, donde las parodias musicales se hacen, a menudo, virales.

Son más cercanos a la época que nos interesa los trabajos de Carmelo Caballero Fernández-Rufete dedicados al repertorio musical barroco. Este autor se ha centrado en el estudio de los diferentes procedimientos paródicos —entre los cuales está la técnica del *contrafactum*— en villancicos y de las relaciones de estos con los tonos humanos y el repertorio músico-teatral del Siglo de Oro¹⁵.

Siguiendo la línea de Caballero Fernández-Rufete, el término *contrafactum* se usa frecuentemente de tal manera que lleva implícita la interacción entre los escenarios profanos y religiosos. Pero coincidimos con Falck cuando afirma que:

En la manera en que se usa el término en un sentido moderno, no se perciben límites en la designación de una canción o composición como *contrafactum*. No existe un acuerdo general respecto a si el término debería restringirse a la adaptación “a lo divino” de melodías profanas, al grado de correspondencia necesario antes de que un *contrafactum* se convierta en una adaptación libre, o cuándo la adaptación intencional pasa a ser similitud fortuita¹⁶.

¹² Una McIlvenna: “The Power of Music: The Significance of Contrafactum in Execution Ballads”, *Past & Present*, 229, 1, 2015, pp. 47-89, <https://doi.org/10.1093/pastj/gtv032> (consulta 4-12-2020); José Manuel Pedrosa: “Las canciones contrahechas: hacia una poética de la intertextualidad oral”, *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar “in Memoriam” (actas del Congreso Internacional “Lyra Minima Oral III”, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, Sevilla, Fundación Machado / Universidad de Sevilla, 2004, pp. 449-469.

¹³ Mercedes Carpintero Gómez: *Aproximación al análisis del “contrafactum” musical mediante el estudio instrumental de caso en la Misa Castellana en Valladolid*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2016, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/36325> (consulta 20-6-2021).

¹⁴ Jaume Ayats: *La música i l'expressió sonora dels col·lectius a les manifestacions de carrer i als estadis de futbol*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999, pp. 142-164.

¹⁵ Carmelo Caballero Fernández-Rufete: “En trova de lo humano a lo divino. Las óperas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo”, *La ópera en España e Hispanoamérica*, Emilio Casares Rodicio, Álvaro Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, 2001, vol. 1, pp. 95-116; —: “¡Atención a la trova! Bailes dramáticos y villancicos barrocos en la catedral de Valladolid”, *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*, Ignacio Arellano, Germán Vega García-Luengos (eds.), Nueva York, Peter Lang, 2001, pp. 53-86; —: “*Miscent sacra profanis*: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII”, *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, Valladolid, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas” / Universidad de Valladolid, 1997, pp. 49-64; —: *Miguel Gómez Camargo (1618-1690): biografía, legado testamentario y estudio de los procedimientos paródicos en sus villancicos*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1994.

¹⁶ R. Falck: “Contrafactum. Before 1450”...: “As the term is used in the modern sense, no precise limits have been observed in the designation of a song or composition as a contrafactum. There is no general agreement as to whether the term should be restricted to sacred adaptations of secular melodies, or the degree of correspondence necessary before a contrafactum becomes a free adaptation, or when conscious adaptation becomes coincidental similarity”.

Es decir, no existe una definición consensuada del término ni tampoco hay acuerdo en el hecho de que se deba restringir al intercambio de repertorios profanos y religiosos¹⁷.

Nosotros utilizaremos este término en un sentido amplio que va más allá del intercambio entre estos dos escenarios. La clave está, y esta sí es una idea compartida entre autores, en que consideramos una pieza como *contrafactum* cuando es el texto el elemento claramente modificado –en su totalidad o en parte– respecto a otra pieza preexistente que se canta con la misma melodía. La música, en cambio, no sufre ninguna modificación sustancial. Por técnica del *contrafactum* nos referimos, así, a la composición de un nuevo texto concebido para poder ser cantado con una melodía preexistente –un tono– ya utilizada con otro u otros textos, sin que esta sufra modificaciones estructurales significativas.

El objetivo de este artículo es analizar *contrafacta* presentes en cancioneros manuscritos catalanes fechables entre *ca.* 1700 y las primeras décadas del siglo XIX¹⁸ con el propósito de ofrecer una recreación musical de estos y comprender de qué manera se desarrollaba la técnica del *contrafactum* en ese repertorio. La metodología empleada para el trabajo ha consistido en la búsqueda y selección de un corpus de manuscritos por medio de la Base de datos Manuscrits catalans de l'Edat Moderna (MCEM)¹⁹. Posteriormente, hemos seleccionado para su estudio algunos de los tonos con más presencia en los cancioneros. Estos han resultado ser: Marizápalos, Fantasmas, Amable, Estopa y Baviera.

A través de un estudio de carácter bibliográfico hemos investigado la procedencia de los tonos y hemos localizado sus melodías en algunas fuentes. Hemos realizado un análisis métrico de los textos, así como un análisis formal y melódico-rítmico de los tonos. Finalmente, teniendo en cuenta las

¹⁷ Otro estudio aparte requeriría el término “parodia”, concepto que, aunque próximo a nuestra idea de *contrafactum* (véase, por ejemplo, el artículo, importante pero poco esclarecedor para el ámbito español, de Robert Falck: “Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification”, *The Musical Quarterly*, 65, 1, enero 1979, pp. 1-21), se utiliza, creemos, de forma un tanto confusa por la fácil asociación con la idea de comicidad a la que está ligado su uso moderno, así como su acusada polisemia. Véanse las tres entradas que le dedica el *Grove*: Michael Tilmouth, Richard Sherr: “Parody (i)”, *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20937> (consulta 4-12-2020); Michael Tilmouth: “Parody (ii)”, *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20938> (consulta 4-12-2020); Elisabeth Cook, Stanley Sadie: “Parody (iii)”, *Grove Music Online*, 2002, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007203> (consulta 4-12-2020).

¹⁸ El inicio viene marcado por la Guerra de Sucesión y, el final, por la llegada de las corrientes literarias románticas, lo que significó un cambio estético que autores como Albert Rossich y Pep Valsalobre sitúan en la década de 1830. Albert Rossich, Pep Valsalobre: *Literatura i cultura catalanes (segle XVII i XVIII)*, Barcelona, Editorial UOC, 2008, p. 12-13

¹⁹ Eulàlia Duran (dir.): *MCEM - Manuscrits catalans de l'Edat Moderna*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2011, <https://mcem.iec.cat/> (consulta 21-4-2020).

concordancias entre la métrica de los textos y los aspectos rítmico-formales de las melodías de los tonos que han revelado los análisis comentados, hemos estudiamos las correspondencias entre textos y música y ofrecemos propuestas de acoplamiento entre estos dos elementos.

Las fuentes estudiadas

En esta investigación nos centramos en el estudio de seis cancioneros del siglo XVIII y la primera mitad del XIX (véase cuadro 1). El interés de estas fuentes radica en el hecho de que contienen un buen número de *contrafacta* e indicaciones de tonos y que, además, cubren el arco cronológico que nos interesa²⁰.

Solo tenemos noticia de los copistas de tres de los cancioneros. El copista del cancionero Ms. 78 fue Josep Bori i Santinyà, graduado en medicina por la Universidad de Barcelona a principios del siglo XVIII, que ingresó en el convento dominico de Santa Caterina de Barcelona en 1735²¹. El cancionero Ms. 57 parece surgir de un contexto religioso, ya que el primer folio lleva la indicación “Libro de canciones de Fray Idelfonso de Barcelona Capuchino, concedido a su uso por el Rdo. P. Joseph Franco”.

En cuanto al copista del cancionero olesano, determinamos en su momento cuatro posibles candidatas, todos miembros de la familia propietaria del fondo documental en el que se conserva el cancionero: los tres hermanos Tomàs (?1799?-1837, presbítero), Francesc (1810-1867, presbítero) y Josep Bayona (1798-1878, payés) o su padre Joan Pau Bayona (?-?, payés que llegó a ser regidor del ayuntamiento de Olesa²²). Sin embargo, no se puede descartar que la familia obtuviera el cancionero por alguna otra vía, como una compra —en el siglo XIX o posteriormente—, aunque no exista constancia de ello²³.

²⁰ Según la base de datos MCEM y la Biblioteca de Catalunya, los cancioneros Ms. 78 y Ms. 1841 están fechados en la primera mitad del siglo XVIII y el Ms. 57 en la segunda mitad del mismo siglo. El Ms. 52 se fecha en el siglo XVIII sin más especificación y el Ms. 95, entre el XVIII e inicios del XIX. En cuanto al cancionero FBB.Manuscrit.12, su datación es fruto de una investigación nuestra (L. Planagumà-Clarà: *Amors, peregrines i ronya...*), en la que lo situamos en la primera mitad del siglo XIX. Para una descripción más detallada de los cancioneros, véase Laura Planagumà-Clarà: *En fantasmas de un somni: contrafacta de tipo popular entre ca. 1700 y 1830*, trabajo de fin de máster, Universidad Complutense de Madrid, 2020, pp. 14-18; —: *Amors, peregrines i ronya...*, pp. 20-23; —: “Aproximació i reconstrucció de cançonística...”, pp. 143-150.

²¹ CRAI Universitat de Barcelona: “Josep Bori i Santinyà: metge, frare, ‘matasanos’”, Antics posseïdors, base de datos, <https://crai.ub.edu/ca/coneix-el-crai/biblioteques/biblioteca-reserva/antics-posseïdors/bori> (consulta 20-6-2021).

²² Xavier Rota: *Els llibres manuscrits de la família Boada Bayona: la cultura escrita d'una nissaga de pagesos olesans* (ss. XVII-XIX), trabajo inédito, 2007, p. 14. Agradecemos al autor que nos haya facilitado la consulta.

²³ Para una descripción más detallada del Fondo Boada-Bayona y de la historia familiar de los Boada Bayona, L. Planagumà-Clarà: *Amors, peregrines i ronya...*, pp. 14-16.

Estos datos sitúan el repertorio en un segmento de la sociedad catalana formado por individuos letrados, pero concluir con ello que el repertorio estudiado circulaba exclusivamente en estos entornos es un error, porque además del número limitado de fuentes estudiadas debemos tener en cuenta su naturaleza manuscrita. Estos cancioneros, evidentemente, solo pueden salir de la mano de personajes con dominio de la escritura, por lo que su estudio solo da testimonio de una parte de la práctica del *contrafactum*. Para obtener una visión más amplia del fenómeno sería necesario analizar también fuentes de otra naturaleza, aspecto que sobrepasa los objetivos de este artículo.

Todos los cancioneros seleccionados contienen poesías, mayoritariamente en castellano, pero también en catalán. Corresponden a textos poéticos de formas métricas variadas (romances, seguidillas...) que tratan asuntos diversos, entre los que destacan especialmente los religiosos (principalmente *nadales*, piezas al nacimiento de Cristo), los amorosos y los burlescos. Muchos de ellos son anónimos, pero otros se han atribuido a autores barrocos catalanes como Francesc Fontanella o Francesc Vicent Garcia, más conocido como el Rector de Vallfogona, así como otros del ámbito castellano como Francisco de Quevedo o Lope de Vega²⁴.

La procedencia de las melodías de los tonos

Ante la imposibilidad de tratar aquí todos los tonos que aparecen indicados en los cancioneros, estudiamos cinco de ellos: Marizápalos, Fantasmas, Amable, Estopa y Baviera. Centramos nuestro interés en ellos por el hecho de que todos aparecen mencionados en más de un cancionero (cuadro 1) —lo que nos parece indicativo de que fueron relevantes en la práctica del *contrafactum*— o bien tenemos otros indicios de que fueron ampliamente conocidos en la época.

Las melodías de estos tonos fueron lo bastante populares como para que su simple indicación por escrito permitiera cantar un texto sin necesidad de notación musical. Así, el estudio de estos tonos nos da la oportunidad de aproximarnos a las melodías que en algún momento formaron parte de la memoria colectiva de al menos una parte de la sociedad catalana del siglo XVIII. Pero, ¿de dónde procedían estas melodías? ¿Cómo llegaron a popularizarse?

En el caso de estos cinco tonos distinguimos dos procedencias. Primero tenemos aquellos que corresponden a melodías asociadas a un texto determinado, es decir, que provienen explícitamente de una canción preexistente y además son anteriores al siglo XVIII. El caso más conocido es el de Marizápalos, esa tonada popular ya desde la segunda mitad del siglo XVII de la que

²⁴ Solo tenemos constancia en el Ms. 78 que su productor, Josep Bori i Santinyà, también incluyó algunos poemas propios en su cancionero, aunque ninguno de ellos se estudia en este artículo.

conservamos varios testimonios musicales²⁵ asociada al texto del romance que empieza “Mari-Zápalos bajó una tarde” –y del que existen numerosas versiones²⁶–; de ahí su nombre.

Otro caso de reutilización de una melodía asociada a un texto concreto anterior al siglo XVIII es el del tono de Fantasmas. Como en el caso de Mari-zápalos, el nombre del tono proviene del primer verso de un texto poético cantado. Se trata de la segunda estrofa del *tono* –aquí sí en el sentido de composición poético-musical– “No sé, qué a sombras me dormí” que empieza diciendo “En fantasmas de un sueño”. De hecho, el tono de Fantasmas también era conocido como tono de Las sombras²⁷. Este tono aparece en la ópera *La púrpura de la rosa* de Pedro Calderón de la Barca y Juan Hidalgo, estrenada en el Coliseo del Buen Retiro en 1660 y repuesta en varias ocasiones²⁸. De hecho, de las letras al tono de Fantasmas aquí estudiadas, la conservada en el f. 74r del E-Bbc Ms. 78 coincide con las estrofas segunda, tercera y cuarta de este tono presente en la ópera de Calderón e Hidalgo, aunque con algunas variaciones textuales.

De las representaciones de esta ópera en Madrid no conservamos la música, pero sí de la interpretada en Lima en 1701. En este caso, la música compuesta sobre el mismo libreto de Calderón se atribuye a Tomás de Torrejón y Velasco. Parece que este compositor de origen español pero afincado en Perú, en algunas partes de la obra reutilizó y adaptó la música de Hidalgo, mientras que para otras compuso música original²⁹.

²⁵ Maurice Esses: *Dance and Instrumental Differences in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*, vol. 2, Stuyvesant, Nueva York, Pendragon Press, 1994, pp. 388-433.

²⁶ Para consultar fuentes con versiones textuales de Marizápalos véase Craig H. Russell: “Marizápalos”, *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17822> (consulta 4-12-2020); Margit Frenk: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, vol. 1, 2003, n.ºs 1530 bis A, 1530 bis B, 1530 bis C, 1530 ter; Craig H. Russell: *Santiago de Murcia's “Códice Saldívar No. 4”: A Treasury of Secular Guitar from Baroque Mexico*, Urbana / Chicago, University of Illinois Press, vol. 1, 1995, p. 62; Antonio Alatorre: “Avatares barrocos del romance (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1977, pp. 378-379, 387-388, 393, 395-396, 419, 437-438, 440; Emilio Cotarelo y Mori: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, vol. 1, Madrid, Casa Editorial Bailly Bailliére, 1911, pp. CCXIII, CCXIII, CCLIII.

²⁷ Francisco Alfonso Valdivia Sevilla: *Guitarra, sistemas de notación y cultura popular. Los sistemas de notación abreviada de acordes y la popularización de la guitarra en España durante el siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2011, p. 309.

²⁸ F. A. Valdivia Sevilla: *Guitarra, sistemas de notación...*, p. 310; C. Caballero Fernández-Rufete: “En trova de lo humano...”, p. 103; Louise K. Stein (ed.): *Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo: La púrpura de la rosa*, Madrid, ICCMU, 1999, pp. IX-X.

²⁹ F. A. Valdivia Sevilla: *Guitarra, sistemas de notación...*, pp. 297-310; C. Caballero Fernández-Rufete: “En trova de lo humano...”, pp. 102-108; L. K. Stein (ed.): *Tomás de Torrejón y Velasco...*, pp. X-XIII. Francisco Alfonso Valdivia ha realizado un estudio comparativo entre la música del tono “No sé, qué a sombras me dormí” conservada de la fuente limeña y las conservadas en fuentes españolas, especialmente con la aparecida en los papeles de Juan Jiménez de Góngora (E-Mn Mss/14031, ff. 146r-v). Valdivia llega

Acreditan la popularidad del tono de Fantasmas más allá de *La púrpura de la rosa* la cantidad de fuentes que se conservan tanto del texto –supuestamente de Calderón, aunque no debemos obviar que la reutilización de tonos preexistentes era una práctica habitual en las representaciones músico-teatrales de la época– como de *contrafacta*, muchos de los cuales empiezan con la misma fórmula “En fantasmas de un sueño” u otras derivadas³⁰.

También son varias las fuentes que conservan música del tono de Fantasmas³¹. Por proximidad geográfica y cronológica, en este artículo estudiaremos la melodía aparecida en una fuente catalana de mediados del siglo XVIII: el E-Bbc M 1452 (ff. 243v-244r). Esta melodía responde al esquema armónico del tono de Las sombras o Fantasmas descrito por Valdivia³² (I - V - III - VI - II - V - IV - V - I) y comparte rasgos melódicos con el resto de melodías de Fantasmas conservadas³³.

El segundo tipo de procedencia detectada de las melodías estudiadas ya nos sitúa en el siglo XVIII. Se trata de tonos procedentes de melodías de danzas, de los cuales podemos pensar que no están asociados a un solo texto poético determinado. La música de la Amable proviene de *Hésione*³⁴ (París, 1700), *tragédie en*

a la conclusión de que, a diferencia del caso de otros tonos de la ópera también presentes en los papeles de Jiménez de Góngora, en “No sé a qué sombra me dormí” no existe una clara concordancia musical, más allá de compartir la función tonal de los acordes I y V, y basarse en una progresión modulante por cuartas mediante dominantes secundarias. Así que Valdivia sugiere que Torrejón en esta ocasión optó por recrear el viejo tono a partir del mismo material tonal, pero dándole un aire más moderno. F. A. Valdivia Sevilla: *Guitarra, sistemas de notación...*, pp. 304-306, 310. Caballero Fernández-Rufete tampoco encuentra concordancias musicales al comparar la música del mismo tono con la conservada en el villancico de Miguel Gómez Camargo *No sé a qué sombras mi luz vi*, del que introducción y coplas están modeladas sobre el tono de *La púrpura de la rosa*. C. Caballero Fernández-Rufete: “En trova de lo humano...”, p. 104-105.

³⁰ F. A. Valdivia Sevilla: *Guitarra, sistemas de notación...*, p. 440; C. Caballero Fernández-Rufete: “En trova de lo humano...”, p. 105; Antonio Rodríguez-Moñino, María Brey Mariño: *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, Nueva York, The Hispanic Society of America, vol.1, 1965, n.º XXXX, p. 248. También en Pascual de Gayangos: *Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Museum*, Londres, Printed by order of the trustees, 1875, <http://archive.org/details/manuscriptsinspa01brit> (consulta 4-8-2021), p. 318 se indica la presencia de una pieza con el mismo incipit (núm. 178, f. 314b, del Add. 10.252, “Papeles varios”), pero en este caso no la hemos podido consultar. Nosotros hemos localizado varias fuentes más que las citadas por los autores anteriores; además de estudiadas en el presente artículo del E-Bbc Ms. 78 podemos añadir: E-Mn Mss/3741, pp. 292-301; E-Bih C06-C074, pp. 226-228; Luis de Losada: *La juventud triunfante: representada en las fiestas, con que celebró el Colegio Real de la Compañía de Jesús de Salamanca, la canonización de San Luis Gonzaga, y San Stanislao Kostka [...] obra escrita por un ingenio de Salamanca [...]*, Salamanca, Eugenio García de Honorato y San Miguel, 1727, pp. 35-36.

³¹ F. A. Valdivia Sevilla: *Guitarra, sistemas de notación...*, p. 440; Craig H. Russell: *Santiago de Murcia's...*, vol. 1, p. 64; vol.2, pp. 39, 175; M. Esses: *Dance and Instrumental Diferencias...*, vol. 2, pp. 167-169.

³² F. A. Valdivia Sevilla: *Guitarra, sistemas de notación...*, p. 304-310.

³³ Véase nota 31.

³⁴ El personaje de Venus canta su melodía en el aria “Aymable vainqueur, cher tyran d'un cœur”, de ahí el nombre de Amable.

musique del compositor André Campra, pero se popularizó por Europa cuando Raoul Auger Feuillet la publicó en 1701 en uno de sus *recueils de dances* como nueva coreografía de Guillaume-Louis Pécour, maestro de danza de la Académie Royale de Musique³⁵. La Amable se convirtió en una de las danzas de pareja (concretamente se trata de una *loure*) más apreciadas del siglo XVIII y se reimprimió en varias ocasiones³⁶. En España, la Amable también fue una de las melodías más populares durante el siglo XVIII, puesto que además de difundirse como danza cortesana, también formó parte rápidamente del repertorio instrumental y se convirtió en un tema utilizado para improvisar o componer diferencias (variaciones) instrumentales³⁷.

La primera noticia que hemos localizado sobre la Amable en territorio catalán la encontramos en el *Poema anafòric* de Francesc Tegell de 1720³⁸, poema en el que se describen doce saraos celebrados en un palacio de la calle de Montcada de Barcelona por las fiestas de carnaval de aquel año. La Amable aparece prácticamente en todas las descripciones de los doce saraos y se habla de ella como una representante más de la nueva moda francesa que había llegado durante la Guerra de Sucesión (1702-1714) y con la subida de Felipe V al trono español. Tegell, en su *Poema Anafòric*, también cita otro de los tonos aquí estudiado, la Baviera o “Babiera”, como la denomina él, y se refiere a ella como a una contradanza.

La Baviera constituye también una incorporación al repertorio instrumental de una danza cortesana procedente de Francia. En el *Resumen de acompañar* de Santiago de Murcia encontramos una obra que lleva la indicación de “La Bavière Menuet”³⁹. Craig H. Russell relaciona esta pieza con el minuetto llamado *La Bavière* que aparece en un *Recueil de dances* de Feuillet publicado en 1705⁴⁰, y efectivamente se trata de la misma melodía⁴¹. Por otro lado, también

³⁵ Raoul-Auger Feuillet: *Aimable vainqueur, dance nouvelle dancée devant le roy à Marly, de la composition de M. Pécour et mise au jour par M. Feuillet*, Paris, Feuillet, M. Brunet, 1701.

³⁶ Wendy Hilton: *Dance and Music of Court and Theater. Selected writings of Wendy Hilton*, Hillsdale, Nueva York, Pendragon Press, 1997, p. 48.

³⁷ Craig H. Russell: “Amable, el”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 1, 1999, p. 390.

³⁸ Francesc Tegell: *Poema Anafòric*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes / Publicacions Abadia de Montserrat, 1989.

³⁹ Santiago de Murcia: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, Madrid [grabado en Amberes], 1717, p. 71.

⁴⁰ Craig H. Russell: “Santiago de Murcia: The French Connection in Baroque Spain”, *Journal of the Lute Society of America*, 15, 1982, pp. 40-51. El *recueil* de Feuillet al que se refiere Russell es el *III^e Recueil de dances de bal pour l'année 1706. Recueillies et mises au jour par M. Feuillet, M.^{re} de dance, auteur de la chorégraphie*, Paris, chez le S.^r Feuillet, 1705. Hemos consultado el ejemplar de París, Bibliothèque Nationale de France, RES-937 (10), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8599262> (consulta 7-9-2021).

⁴¹ De la melodía del *Resumen de acompañar* de Santiago de Murcia hemos consultado la transcripción de Craig H. Russell: *Santiago de Murcia: Spanish Theorist and Guitarist of the Early Eighteenth Century (with) Volumen Two: Transcription and Translation of Santiago de Murcia's Complete Works*, tesis doctoral, University of North Carolina at Chapel Hill, 1981, p. 107, n.º 24.

aparecen dos melodías de Baviera en fuentes musicales catalanas de la Biblioteca de Catalunya, probablemente de mediados del siglo XVIII. La primera melodía lleva la indicación de “Babiera” y se encuentra en el manuscrito M 741/22 (f. 32v); la segunda, en el M 1452 (f. 139r), se denomina “Contra-dansa de Babiera”. Las dos melodías son la misma, pero con pequeñas variantes. Las dos están escritas en 3/4 y en la tonalidad de Do mayor con una modulación pasajera a Sol Mayor.

También hemos comparado estas melodías con la publicada por Feuillet. Esta última está en la tonalidad de Do mayor, igual que la de Santiago de Murcia, pero coincide con las fuentes catalanas en el número de compases, en el compás ternario de 3/4, así como en el esquema formal y el esquema armónico. Melódicamente es donde hay más diferencias, pero las concordancias son suficientes como para poder afirmar que las melodías de los manuscritos catalanes derivan de esta melodía de Feuillet.

Finalmente queda el tono de la Estopa. Dos melodías con este nombre también se conservan en los manuscritos de la Biblioteca de Catalunya M 741/22 (f. 18v) y M 1452 (f. 160v). Alejandro Correa da noticia de la presencia de la Estopa también en el manuscrito Eleanor Hague (o Manuscrito Joseph María García) conservado en la Braun Research Library del Southwest Museum de Los Ángeles (California), documento novohispano copiado hacia 1772 que contiene 298 piezas musicales de procedencia europea⁴². Lo interesante de esta fuente es que en ella la Estopa va acompañada de indicaciones coreográficas, lo que demuestra su naturaleza dancística⁴³. Aunque no tenemos noticias sobre su procedencia, sus elementos rítmicos apuntan a que se trata de una giga⁴⁴.

Las letras “al tono de” localizadas y cómo detectar el tono con el que cantar un texto

Hemos podido relacionar veintisiete letras con sus respectivos tonos, como indicamos en el cuadro 1. Destaca la presencia de piezas en castellano de carácter amoroso. En algunos casos, como sucede en varios de los textos al tono de Marizápalos, este amor es feliz y celebrado; en otros, en cambio, se lo presenta como fuente de dolor —es el caso de las letras al tono de Fantasmas y de la Baviera—. Es interesante también la presencia de “vueltas a lo divino” de prácticamente todos

⁴² Alejandro Correa: “Danzas catalanas en la Nueva España”, *Catalunya e Iberoamérica. Investigaciones recientes y nuevos enfoques*, Montserrat Galí Boadella, Cielo Rosa Zaidenweg, Marcela Lucci, Gabriela Dalla-Corte Caballero (eds.), Barcelona, Asociación de Catalanistas de América Latina (ACAL) / Fundació Casa Amèrica Catalunya, 2017, p. 102, https://www.americat.barcelona/uploads/20170713/Catalunya_e_iberamerica_2017.pdf (consulta 7-9-2021).

⁴³ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁴ Más argumentos sobre esta cuestión en L. Planagumà-Clarà: *Amors, peregrines i ronya...*, pp. 49, 57.

los tonos estudiados. También aparecen letras con un marcado carácter satírico, que suelen corresponderse con los textos en catalán. Entre estos, cabe destacar igualmente la presencia de una poesía amorosa de Francesc Fontanella⁴⁵. Ofrecemos la transcripción de la primera estrofa de cada texto en el apéndice⁴⁶.

Cuadro 1. Correspondencia entre letras y tonos

Signatura	Localización	N.º de folio: título / íncipit	Tono
FBB.Manuscrit.12	APOM ⁴⁷	4r: “Copla de una Donsella al tono de la Estopa” / “Pues que das licencia”	Estopa
		4v: “Altre al mateix to” / “Ja empiessan mis ojos”	Estopa
		5v-6r: “Letra a una Sra molestada de la roña al to de la Amable” / “Deixau-me gratar”	Amable
Ms. 1841	E-Bbc	21r-22r: “Minuete que se puede cantar al ton de La Baviera o de Si es mi vida, Filiz querida [y añadido] o Ya que es forçoso, hermoso duenyo ” / “De una hermosura”	Baviera
		47v-48r: “Letra al ton de La Baviera. A la dama” / “Qué tienes, ninya”	Baviera
		48r: “Letra al ton de La Baviera. Al galán” / “Duenyo tirano”	Baviera
		52v-53r: “Letra al ton del minuete de la emperatriz” / “Si es mi vida”	Baviera
		55v-56v: “Letra al ton del minuete de la emperatriz” / “Pues, Theresa”	Baviera
		58v-59r: “Letra al ton de La amable” / “Déxame queixar”	Amable
Ms. 52	E-Bbc	11v-13v: “Letra al nacimiento de Christo al tono de La amable” / “Supremo Señor”	Amable
		24v-25v: “Marisápula a la Madalena” / “Atended, Madalena divina”	Marizápalos
		47v-48r: “Otra al Nacimiento, al tono de La estopa” / “El Verbo Divino”	Estopa

⁴⁵ “A Aurèlia, la ninfa més bella” (E-Bb Ms. 78, ff. 40r-70v) se trata de una versión de la poesía de Francesc Fontanella “Amaranta, la ninfa més bella”. La compañía de danza y música Xuriach, en su disco *Sonau, musichs, sonau...!*, ofrece una recreación musical de este poema llevada a cabo por Edwin Garcia y Sara Àgueda, gracias al estudio filológico de Marc Sogues, miembro del grupo de investigación Nise de la Universitat de Girona. Companyia Xuriach: *Sonau, musichs, sonau...! Balls i festa a la Catalunya del Barroc* [CD de audio], Barcelona, Ficta, 2018. FD00013 GI 1688-2018. No es la única poesía de Fontanella que existe compuesta para cantar “al tono de”, aspecto estudiado en Josep Pujol i Coll: “Ressonàncies musicals en l’obra de Fontanella”, *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 10, 2017, pp.170-177.

⁴⁶ La transcripción completa se puede consultar en L. Planagumà-Clarà: “*En fantasmas de un somni...*”, pp. 77-118.

⁴⁷ Por APOM nos referimos a “Arxiu parroquial d’Olesa de Montserrat”.

Signatura	Localización	N.º de folio: título / íncipit	Tono
Ms. 57	E-Bbc	22v-23v: “Letra al Nacimiento, al tono de la Estopa” / “Atención, caballeros”	Estopa
		61v-62v: “Mabla al nacimiento del Señor” / “Supremo Senyor”	Amable
		81r-84r: “Mabla a las vanidades de las mugeres” / “No quiero cassar”	Amable
		113v-114v: “Mabla a la roña” / “Dexau-me gratar”.	Amable
Ms. 78	E-Bbc	8v: “Letra a tono de Fantasmas” / “Por qué, amante aurora”	Fantasmas
		50v: “Letra” / “En fantasmas de un somni”	Fantasmas
		63v-64v: “Letra al tono de Marisápula” / “Sin rasón, pastorcillo, te quexas”	Marizápalos
		70r-70v: “Lletra al to de Marisápula” / “A Aurèlia, la ninfa més bella”	Marizápalos
		70v: “Letra” / “Marisápula, linda muchacha”	Marizápalos
		72v: “Hermosíssima letra a tono de Marisápula” / “La rosa hermosa mirando el clavel”	Marizápalos
		74r: Sin rúbrica / “En fantasmas de un sueño”	Fantasmas
105v: “Letra a lo divino” / “En fantasmas de un suenyo”	Fantasmas		
Ms. 95	E-Bbc	75v-76r: “Letra al son de La amable” / “Tu rostro de abril”	Amable
		76v-77r: “Letra al tono de la Babiera” / “Padeze due-los”	Baviera
		77v-78r: “Letra al nacimiento de Christo al tono de La amable” / “Supremo Senyor”	Amable

Las expresiones del tipo “al tono de” o “al to de” (o “ton”) en un poema eran una manera sencilla de indicar con qué melodía se cantaba un texto sin necesidad de notación musical. Pero esta simple indicación esconde más complejidad de lo que aparenta. Una McIlvenna describe cómo en las *execution ballads* un mismo tono podía ser conocido con más de un nombre y sugiere que en algunas ocasiones el tono iba adquiriendo el título de la pieza más reciente⁴⁸. A lo dicho por McIlvenna añadimos que no siempre el cambio del nombre responde a una lógica cronológica; puede corresponder simplemente a la mayor popularidad de una letra en un lugar y momento concretos.

Ya hemos visto que el tono de Fantasmas también era conocido como Las Sombras y pensamos que pudo suceder algo similar con el tono de la Baviera. Dentro del corpus de cancioneros estudiado cuatro letras llevan explícitamente la indicación de cantarse al tono de la Baviera. En otras dos se indica que se cantan al tono del “Minuete de la Emperatriz”, pero podemos pensar que se trata de la misma melodía de la Baviera por las siguientes razones.

⁴⁸ U. McIlvenna: “The Power of Music...”, pp. 52-53.

La primera, porque en una de las letras del Ms. 1841 (ff. 21r-22r) aparece la siguiente indicación: “Minuete que se puede cantar al ton de La Baviera o de Si es mi vida, Filiz querida [y añadido por otra mano:] o Ya que es forçoso, hermoso duenyo]”. La referencia a “Si es mi vida” coincide con el íncipit de una de las letras que se cantan al tono del “Minuete de la Emperatriz”. Además, el análisis métrico permite concluir que todos los textos señalados comparten esquema métrico, por lo que pensamos que la melodía estudiada presentaba varias denominaciones, aunque por el momento no podemos descartar que se tratase de distintas melodías. Sería necesario encontrar testimonios musicales de todas las letras citadas para poder afirmarlo con rotundidad.

Sin embargo, no solo la indicación explícita del tono permite en la actualidad, y muy probablemente en su época, reconocer de qué manera se cantaba un texto. Primeramente, se puede inferir de la comparación entre textos, especialmente en los casos de *contrafacta* en los que el nuevo texto sufre pocas modificaciones léxicas respecto al modelo. El caso más claro en este sentido son las dos letras de los ff. 74r y 105v del Ms. 78, siendo la segunda una vuelta a lo divino de la primera. Pero este tipo de situaciones no son las más comunes. Las relaciones intertextuales léxicas (uso compartido de palabras, versos o partes de versos o incluso de estrofas), aunque existen, en el repertorio estudiado no son las más abundantes.

Aun así, como dice Una McIlvenna, “incluso cuando no se da indicación explícita de con qué tono deben cantarse, en la letra se pueden encontrar pistas sobre la melodía con que una canción debe cantarse”⁴⁹. Estas pistas suelen estar al inicio del texto, con un primer verso o una expresión asociados a un tono concreto. Un ejemplo de ello –además del íncipit ya comentado “En fantasmas de un sueño”– lo encontramos en el tono de la Amable, ya que dos de las letras presentan íncipits casi idénticos “Dexau-me gratar” y “Déxame quexar”, aunque en el transcurso de los poemas no vuelven a aparecer coincidencias léxicas.

Aunque no siempre es concluyente, el esquema métrico del texto también nos puede ayudar a reconocer con qué tono se canta, porque la métrica del primero está estrechamente ligada a la forma musical del segundo.

Un caso muy llamativo es el tono de la Amable, los textos asociados al cual presentan estrofas extensas y rimas complejas⁵⁰. Las estrofas de las letras al tono de la Amable están conformadas mayoritariamente por 19 versos siendo estos hexasílabos (o bien pentasílabos, en el caso de los textos en catalán⁵¹). La melodía de la Amable abarca 38 compases. Un cálculo rápido nos hace pensar que

⁴⁹ *Ibid.*, p. 52: “Even when no explicit tune direction was given, clues could be found in the lyrics as to the melody to which a song should be sung”.

⁵⁰ Las letras al tono de La Amable responden generalmente al esquema métrico: 6- 6a 6- 6a 6b 6b 6a 6c 6d 6d 6c 6e 6e 6f 6e 6g 6e.

⁵¹ En catalán el número de sílabas métricas solo se cuenta hasta la última sílaba tónica del verso, a diferencia del recuento de textos en castellano. Por este motivo la nomenclatura métrica de los versos en catalán y en castellano es distinta, pero en realidad su ritmo poético es el mismo.

posiblemente cada verso se cante con dos compases melódicos, si no tenemos en cuenta las indicaciones de repetición, que además son desiguales entre las fuentes⁵². Como la Amable tiene un compás 3/4, a cada tiempo le puede corresponder una sílaba (dos compases en 3/4 tienen un total de seis tiempos, por lo que abarcan un verso hexasílabo al completo). En el cuadro 2 se muestra la posible correspondencia entre secciones musicales y textuales (la melodía se puede consultar en el ejemplo 4):

Cuadro 2. Correspondencia entre las secciones musicales y los versos de las letras al tono de la Amable

Secciones	A			B			
	a	b	c	d	e	f	g
Motivos melódicos							
Compases ⁵³	1 - 4.2	4.3 - 8.2	8.3 - 14.2	14.3 - 22.2	22.3 - 26.2	26.3 - 32.2	32.3 - 38
Correspondencia con los versos de los textos	v ₁ - v ₂	v ₃ - v ₄	v ₅ - v ₇	v ₈ - v ₁₁	v ₁₂ - v ₁₃	v ₁₄ - v ₁₆	v ₁₇ - v ₁₉

Las letras al tono de la Amable son uno de los mejores ejemplos para ilustrar cómo frecuentemente la estructura formal de la melodía condiciona la métrica del texto. Sin embargo, el esquema métrico de cada tono no es totalmente fijo. Este hecho puede complicar el ejercicio de recreación musical de los textos, ya que la relación texto-música de una de las letras puede ser ligeramente diferente a otra cantada con el mismo tono. Las dificultades a las que nos hemos enfrentado y las soluciones que proponemos al respecto son el tema central del siguiente apartado.

Recreación musical de los *contrafacta*

El propósito de este apartado es el de proponer un posible acoplamiento entre las melodías de los tonos y los textos con los que las hemos relacionado. Las relaciones texto-música de este tipo de piezas no son especialmente complejas, pero en la tarea de la recreación musical surgen varios problemas a los que el musicólogo debe dar solución.

La indicación por escrito del tono sugiere que la transmisión de sus melodías era en parte oral. A esta cuestión cabe añadir que parte de los testimonios que conservamos provienen de fuentes instrumentales, no vocales, y esto

⁵² Para consultar fuentes musicales donde se conservan melodías de la Amable véase Craig H. Russell: *Santiago de Murcia's "Código Saldivar No.4"*..., vol. 1, 1995, pp. 182-183; M. Esses: *Dance and Instrumental Differences in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*, vol. 1, Stuyvesant, Nueva York, Pendragon Press, 1992, pp. 340-341; L. Planagumà-Clarà: "Aproximació i reconstrucció de cançonística...", pp. 153-154; —: *Amors, peregrines i ronya*..., pp. 40-45.

⁵³ El primer número corresponde al número de compás y el segundo al pulso.

conlleve que en muchas ocasiones presenten melodías muy ornamentadas o con grandes saltos interválicos. Las fuentes con melodías que utilizaremos para nuestra propuesta corresponden a los manuscritos M 1452 y M 741/22 de la Biblioteca de Catalunya, porque contienen melodías de todos los tonos estudiados; estas copias son para un instrumento melódico, y son fuentes catalanas del siglo XVIII, lo que nos puede acercar a la manera como se cantaban en Cataluña en esa época.

A la hora de ofrecer nuestra propuesta de recreación musical, en el caso de haber localizado más de una variante de una melodía escogemos solo una representante de cada tono, tras estudiar cuál de ellas es la que mejor se adapta a un canto no especialmente complejo y de tipo silábico⁵⁴.

Para formular nuestras propuestas nos hemos servido de análisis musicales de las melodías de los tonos y de análisis textuales. La comparación de los resultados de ambos análisis nos permite concluir que mayoritariamente las canciones son estróficas, es decir, que las melodías abarcan toda una estrofa y se repiten de estrofa en estrofa. La presencia de estribillos es mucho menor, pero suscita algunas reflexiones interesantes a las que nos referiremos posteriormente.

En la unión del texto con la música es importante tener en cuenta las concordancias a diferentes niveles. A nivel más amplio, se deben adecuar las secciones formales de los tonos con las secciones presentes en cada estrofa. También es necesario pensar la relación entre motivos melódicos y versos y, finalmente, a un nivel más particular, es fundamental tener en cuenta la correspondencia entre el ritmo y el acento musicales y el ritmo prosódico de los versos, en el sentido de que las sílabas tónicas deben coincidir con los tiempos fuertes de los compases para así respetar los acentos de las palabras. Respecto a esta cuestión, Álvaro Torrente nos advierte de que:

Una de las características de la versificación española es que la regularidad en el número de sílabas de un verso corre pareja a la irregularidad en los acentos (con alguna excepción [...]); o sea, los acentos de varios versos consecutivos pueden ser,

⁵⁴ Las modificaciones musicales concretas necesarias para el ajuste de cada texto se detallarán en el cuerpo del artículo, pero podemos formular algunos criterios generales seguidos en la transcripción musical de las melodías. 1) Respetamos las tonalidades, armaduras y claves. En caso contrario se detalla más abajo. 2) Cuando hay varias corcheas –o notas más breves– seguidas, estas se han unido con barras o separado con corchetes en función de si a cada nota le corresponde una sílaba (corchetes) o bien si varias notas se cantan con la misma sílaba (barras de corchea). 3) No se han editado indicaciones presentes en las fuentes que hacen referencia a indicaciones coreográficas (como las indicaciones de "cortésia" en la Amable o de "mudanza" en Marizápalos) porque no nos parecen relevantes en los casos estudiados y solo entorpecen la lectura. 4) Ni en las fuentes ni en nuestra transcripción aparecen signos de articulación o de dinámica. 5) Las melodías de Marizápalos, Fantasmas y Baviera se transcriben a una octava inferior, para así facilitar el canto. En el caso de la Amable también es más cómodo cantarla a la octava inferior, pero en este caso para facilitar su lectura, ya que su registro es más amplio, utilizamos la clave de sol octava baja. Transcribimos también la melodía de la Estopa en clave de sol octava baja para facilitar la lectura, puesto que en el manuscrito se encuentra en clave de Do en primera.

y de hecho son, las más de las veces, diferentes. Por ese motivo, el canto estrófico con una melodía repetida (una tonada), que parece haber sido la forma más simple y tradicional de canto poético, o bien obligaba a cantar muchas veces los acentos descolocados o bien estaba sujeta a la modificación de los intérpretes para respetar la acentuación de cada verso⁵⁵.

En nuestro caso tenemos una doble dificultad respecto a estas irregularidades acentuales, puesto que además de aparecer entre versos, también las encontramos entre los diferentes textos que se cantan con un mismo tono.

Debido a este hecho, en algunos casos son necesarias pequeñas modificaciones musicales con la finalidad de adecuar la melodía del tono a cada uno de los textos. También en algunos casos nos vemos obligados a separar sinalefas e incluso diptongos con tal de ofrecer un canto silábico o bien para así conseguir que coincidan sílabas tónicas con tiempos fuertes musicales.

Por un lado, existen incongruencias entre textos debidas posiblemente a que sus autores eran poco instruidos o bien a una transmisión oral de los mismos. Consideramos que puede ser el caso de “La rosa hermosa” (tono de Marizápalos) y de “Pues Theresa” (tono de la Baviera), porque su acoplamiento con las melodías ha sido dificultoso, por lo que lo trataremos con detalle a continuación. Además, cabe añadir que algunas estrofas de estas dos letras parecen no tener sentido. Este hecho nos inclina a pensar que estas dificultades son fruto de una transmisión oral de los textos; que se da, no lo olvidemos, en un territorio donde parte de la población no dominaba bien el castellano.

Las estrofas de las letras al tono de Marizápalos son cuartetos de versos impares deca sílabos (eneasílabos en el texto en catalán) y versos pares dodecasílabos (endecasílabos en el texto en catalán). La melodía del tono de Marizápalos presenta dos secciones de ocho compases cada una, por lo que a cada verso le pueden corresponder cuatro compases. Pero además de estas dos secciones, la melodía termina con una coda de dos compases. Como la canción de Marizápalos es bien conocida, sabemos que el último verso se repetía parcialmente⁵⁶. Se puede aplicar el mismo criterio en los textos estudiados, como se muestra en el cuadro 3 (la transcripción de la melodía y su acoplamiento con el texto se puede consultar en el ejemplo 2):

Cuadro 3. Correspondencia entre las secciones musicales y los versos de las letras al tono de la Marizápalos

Secciones	A	B	Coda
Compases	1.2 - 8	9.2 - 16.2	16.3 - 18
Correspondencia con los versos	$v_1 - v_2$	$v_3 - v_4$	Parte final del v_4

⁵⁵ A. Torrente: “Tonos, bailes y guitarras...”, p. 196.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 231.

Los textos cantados al tono de Marizápalos tienen un ritmo prosódico muy claro con acentos cada tres sílabas que son reflejo del compás ternario. Es a este respecto donde encontramos problemas en la letra “La rosa hermosa”; para resolverlos, proponemos una modificación melódica. Mientras que en los demás textos al tono de Marizápalos estudiados coinciden a la perfección acento textual y acento musical, en el caso de esta letra encontramos algunos acentos desplazados. El caso más notorio está en el primer verso, en el que la primera sílaba tónica es la segunda y no la tercera, como es lo habitual en los textos de Marizápalos. Si aplicamos el verso de manera silábica sin modificación alguna quedan totalmente desplazados los acentos del texto respecto a los musicales (ejemplo 1):



Ejemplo 1. Se muestra la incoherencia acentual si no modificamos la melodía de Marizápalos (E-Bbc M 1452, f. 244r) en el caso de la letra “La rosa hermosa” (E-Bbc Ms. 78, f. 72v)

Por esta razón proponemos convertir el silencio inicial del primer compás en un Re negra. De esta forma adelantamos todo el verso un tiempo consiguiendo así que las sílabas tónicas caigan mayoritariamente en tiempos fuertes, pero siendo conscientes de que en algunos puntos no deja de darse una correspondencia un tanto forzada (ejemplo 2).

La ro-sa, her - mo - sa mi - ran-do, el cla - vel, rey de las
 6 flores y el ver-de jas-mín, se, a-sus - tó, sin pa - sar a ser mie-do, y al
 13 ver-las el al - va se pu-so, a re - ir. se pu - so, a re - ir.

Ejemplo 2. Propuesta de correspondencia entre el texto “La rosa hermosa” (E-Bbc Ms. 78, f. 72v) y la melodía de Marizápalos (E-Bbc M 1452, f. 244r)

El otro texto problemático en cuanto al acoplamiento con la melodía es “Pues Theresa”, cantado al tono de la Baviera. A través del análisis formal de las melodías localizadas que responden al nombre de “Baviera” podemos

determinar un esquema formal común. Estas melodías tienen dos secciones y cada una de ellas se puede subdividir en tres motivos melódicos. Los dos primeros de cada sección (derivados todos del motivo “a”) ocupan dos compases, mientras que los terceros (tanto “b” como “c”) ocupan cuatro. Este aspecto encuentra su correspondencia en la forma métrica de los textos. Su esquema métrico corresponde a estrofas de seis versos, siendo siempre el tercero y el sexto de una longitud aproximadamente el doble de larga. Así, proponemos la siguiente correspondencia entre melodía y texto (véanse el cuadro 4 y el ejemplo 3):

Cuadro 4. Correspondencia entre las secciones musicales y los versos de las letras al tono de la Baviera

Secciones	A			B		
Motivos melódicos	a ₁	a ₂	b	a ₃	a ₄	c
Compases	1 - 2	3 - 4	5 - 8	9 - 10	11 - 12	13 - 16
Correspondencia con los versos de los textos	v ₁	v ₂	v ₃	v ₄	v ₅	v ₆

La melodía de la Baviera está escrita en un compás de 3/4 y esto se refleja en el ritmo prosódico del texto, en el que por lo general encontramos las sílabas tónicas cada tres. Sin embargo, cabe decir que hay también algunas irregularidades en este ritmo que vuelven a veces un tanto forzada la correspondencia entre la melodía y el texto poético. Estudiando algunos casos concretos, vemos que en el texto de “Pues Theresa” hay problemas en la segunda parte de la estrofa. A partir del cuarto verso el ritmo prosódico es muy diferente al de los demás textos, lo que dificulta su correspondencia con la melodía. Si aplicamos la misma correspondencia entre versos y compases musicales utilizada en los demás textos, se pierde la coincidencia entre acentos textuales y musicales, como se muestra en la primera propuesta del ejemplo 3 a partir del compás 9. Por el contrario, si nos regimos por la coincidencia entre tipos de acentos se pierde la relación establecida anteriormente entre versos y motivos melódicos (véase la segunda propuesta mostrada en el ejemplo 3).

A este problema se añade otro: el que el último verso de la estrofa tiene solo nueve sílabas, a diferencia de los demás textos al tono de la Baviera, que tienen once. Las propuestas presentadas anteriormente influyen directamente en la correspondencia musical con este verso. Con la primera propuesta habría que repetir parte del último verso al final para abarcar así toda la melodía. En cambio, con la segunda no es necesaria ninguna repetición de texto, pero su correspondencia con la melodía es igual o más forzada que la anterior porque los motivos musicales dejan de coincidir con versos completos,

y esto nos hace perder la perspectiva estructural de la estrofa. Como ninguna de las dos alternativas es óptima decidimos no decantarnos por ninguna y dejamos constancia de ambas en la propuesta de correspondencia final que mostramos en el ejemplo 3.

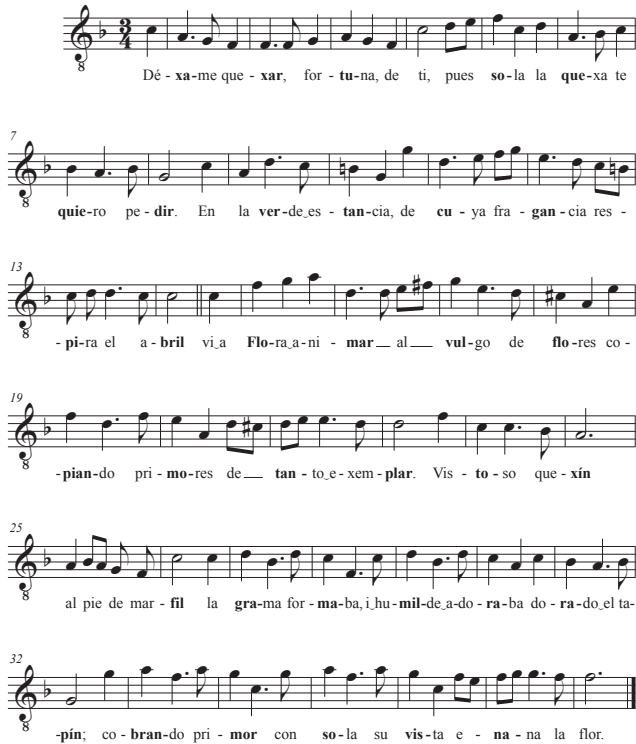
Pues, The - re - sa, con tan be - lle - sa to - do_ el_

6
or - be que mu - cho que yo, co - mo se - as mi bien The - re - sa,
co - mo se - as mi bien The -

12
tam - bién ob - je - to de mi pa - ción, de_ mi pa - ción.
-re - sa, tam - bién ob - je - to de_ mi pa - ción.

Ejemplo 3. Propuesta de correspondencia entre el texto “Pues, Theresa” (E-Bbc Ms. 1841, f. 55v-56v) y la melodía de Baviera (E-Bbc M 741/22, f. 32v)

Como adelantábamos, el esquema métrico de cada tono no es totalmente fijo. Estas aparentes irregularidades tienen a veces explicación desde un punto de vista musical. En la letra “Déxame quejar” al tono de la Amable se ha añadido con otra grafía un verso debajo de todos los terceros versos de cada estrofa por lo que las estrofas pasan a tener 20 versos en lugar de 19. Esto es un problema, ya que como hemos adelantado en el cuadro 2 y mostramos en el ejemplo 4, a cada verso de los textos al tono de la Amable le corresponde un motivo melódico de dos compases de la melodía, y esta abarca solo 38 compases.



Dé - xa-me que - xar, for - tu-na, de ti, pues so-la la que-xa te

7
quie-ro pe - dir. En la ver-de-es - tan-cia, de cu - ya fra - gan - cia res -

13
- pi-ra el a - bril vi_a Flo-ra,a-ni - mar - al - vul-go de flo-res co -

19
- pian-do pri - mo-res de - tan - to,e - xem - plar. Vis - to - so que - xin

25
al pie de mar - fil la gra-ma for - ma-ba,i hu - mil-de,a-do - ra-ba do - ra-do,el ta -

32
- pín; co - bran-do pri - mor con so-la su vis-ta e - n - na - na la flor.

Ejemplo 4. Propuesta de correspondencia entre el texto “Déxame queixar” (E-Bbc Ms. 1841, f.58v-59r) sin el verso añadido posteriormente y la melodía de la Amable (E-Bbc M 1452, f. 112v). La misma lógica puede aplicarse a las demás letras al tono de la Amable⁵⁷

¿Qué sucede con este verso de más? Nuestra propuesta es que si se desea cantar se repita el mismo motivo melódico con el que se canta el verso anterior (del tercer tiempo del compás cuarto hasta el segundo tiempo del sexto compás, pero sustituyendo el Si₁ por un Do, para así facilitar el enlace entre versos tal y como se muestra en el ejemplo 5) para así respetar la correspondencia entre los motivos melódicos y los versos posteriores.



4
ti, pues so-la la que-xa que nun-ca me de-xa te quie-ro pe-dir. En...

Ejemplo 5. Propuesta para cantar el verso añadido de la letra “Déxame queixar” (E-Bbc Ms. 1841, f.58v-59r)

⁵⁷ De la letra “Deixaume queixar” del cancionero olesano ya propusimos una primera hipotética recreación musical en L. Planagumà-Clarà: *Amors, peregrines i ronya...*, pp. 58-60, 129; y –: “Aproximació i reconstrucció de cançonística...”, pp. 162-164.

Llegamos a esta conclusión al observar el patrón de las rimas de las letras al tono de la Amable. Este nos revela que el verso añadido posteriormente desempeña el mismo papel que el tercer verso porque tiene la misma rima, es decir, es como si este se repitiese, porque a continuación se desarrolla el mismo patrón de rimas que los demás textos. Por lo que concluimos que la diferencia en la forma métrica de esta letra respecto a las demás corresponde simplemente a la repetición de un motivo melódico.

Otro aspecto interesante es la presencia de estribillos en algunas de las letras. En “El Verbo Divino”, a diferencia del resto de letras al tono de la Estopa que conocemos, se repiten siempre los mismos cuatro versos al final de cada estrofa, a modo de estribillo, como mostramos en el ejemplo 6⁵⁸:

El Ver-bo Di-vi-no hí-zo-sse mor-tal, con a-
 -mor muy fi-no qui-tó nues-tro mal. Pas-
 -to-res de Ju-de-a ve-nid a Be-lén; lle-
 -vad al-go al ni-ño, que os pa-ga-rá bien.

Ejemplo 6. Propuesta de correspondencia entre el texto “El Verbo Divino” (E-Bbc Ms. 52, f. 47v-48r) y la melodía de la Estopa (E-Bbc M 741/22, f. 18v). La misma lógica puede aplicarse a las demás letras al tono de la Estopa⁵⁹

En este caso, parece que se aprovechó la forma biseccional de la melodía de la Estopa para convertir la segunda sección en la música del estribillo, cuando en el resto de letras cantadas con este tono simplemente corresponde a la segunda sección de la estrofa formada por ocho versos hexasílabos (heptasílabos en el caso de “Atención, cavalleros” del Ms 57, f. 22v-23v):

⁵⁸ Para hacer más natural el acoplamiento texto-música solo son necesarias dos pequeñas modificaciones melódicas. En el c. 10 convertimos la segunda negra con puntillo en una negra y una corchea, para que así la sílaba tónica de “ve-nid” pueda caer en el primer tiempo del siguiente compás. En el c. 8 utilizamos la variante del M 1452 y dividimos la blanca con puntillo en dos negras con puntillo para que la sílaba tónica de “pas-to-res” caiga en el tiempo fuerte del siguiente compás.

⁵⁹ De las letras “Pues que das licencia” y “Ja empiessan mis ojos” del cancionero olesano ya propusimos una primera hipotética recreación musical en L. Planagumà-Clarà: *Amors, peregrines i ronya...*, pp. 56-58, 127-128 y –: “Aproximació i reconstrucció de cançonística...”, pp. 160-162.

Cuadro 5. Correspondencia entre las secciones musicales y los versos de las letras al tono de la *Estopa*

Secciones musicales	A			B		
Motivos melódicos	a	b	c	d	e	b'
Compases	1 - 2	3 - 4.1	4.2 - 8	9 - 10	11 - 12	13 - 16
Correspondencia con los versos de los textos	v ₁	v ₂	v ₃ - v ₄	v ₅	v ₆	v ₇ - v ₈

Pero la presencia o aparición de estribillos no siempre tiene una explicación tan clara. La forma métrica de las letras al tono de *Fantasmas* es exactamente la misma para los cuatro primeros versos de todos los textos: romance heptasílabo (hexasílabo en el caso del texto en catalán) con rima en *-i*. Pero la letra del f. 74r difiere de las demás en el hecho de no presentar los últimos tres versos. Estos corresponden a un estribillo que se repite después de cada cuarteta y que siempre empieza con la fórmula “Ay de mí, mas ay de mí”. Estas tres piezas son, pues, romances con estribillo.

La unión de la cuarteta con la música no presenta problemas⁶⁰, como se muestra en el cuadro 6 y el ejemplo 7, a excepción de la presencia de un motivo “d” final en la melodía seleccionada, cuestión que comentaremos más adelante.

Cuadro 6. Correspondencia entre las secciones musicales y los versos de las letras al tono de *Fantasmas*

Motivos melódicos	a	b	c	d	d'
Compases	1 - 2.2	2.3 - 4.2	4.3 - 6.2	6.3 - 8.2	8.3 - 10
Correspondencia con los versos	v ₁	v ₂	v ₃	v ₄	¿?

Los silencios que separan los diferentes motivos melódicos marcan claramente su correspondencia con cada verso. También los acentos prosódicos del texto coinciden de manera relativamente sencilla con los acentos musicales. Como hemos adelantado, uno de los problemas encontrados tiene que ver con el motivo melódico “d” que aparece al final de la melodía de la fuente escogida, ya que no es lo suficientemente largo como para poder cantar los tres versos restantes. El motivo melódico actúa como coda instrumental, por lo que podríamos no incluirlo en las propuestas de correspondencia o bien repetir el texto del cuarto verso.

⁶⁰ El resultado es muy similar a la reconstrucción que propone F. A. Valdivia Sevilla: *Guitarra, sistemas de notación...*, pp. 307-308, del tono “No sé a qué sombras me dormí” (que contiene la estrofa “En fantasmas de un sueño”) de los papeles de Jiménez de Góngora y las cifras de arpa de “Las sombras” de Diego Fernández de Huet: *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo [...]*, Madrid, en la imprenta de Música, 1702, p. 6.

El mayor problema está en los estribillos, porque la longitud de la melodía encontrada no nos permite musicarlos con material nuevo. De hecho, el tono “No sé, qué a sombras me dormí” de *La púrpura de la rosa* no tiene este estribillo. Sin embargo, un estribillo muy similar al de la letra “Por qué amante Aurora” sí aparece en la ópera de Calderón e Hidalgo-Torrejón. Adonis, antes de las coplas “Más que triste lamento” cantadas por Venus, exclama: “¡Ay de mí! / Que me da muerte a quien la vida di.”⁶¹

En el Códice Zuola —manuscrito peruano copilado por el fraile franciscano de origen español Fary Gregorio de Zuola, que llegó a América en 1666⁶²— se conserva una pieza titulada “No sé a qué sombras funestas me dormí”, las coplas de la cual son una reelaboración de “No sé, qué a sombras me dormí” pero además van acompañadas por el estribillo que nos interesa⁶³. Asimismo, el inicio del estribillo aparecido en esta fuente peruana (“Ay de mí / ay, ay de mí”) métricamente es aún más parecido a la fórmula con la que siempre empiezan los estribillos de las letras catalanas (“Ay de mí / mas ay de mí”)⁶⁴.

En el Códice Zuola este estribillo se canta con la misma melodía de las estrofas, melodía que además responde al tono de Fantasma (o Las sombras). Por lo que, siguiendo esta misma lógica de repetición melódica en estrofas y estribillo, es posible musicar al completo las letras al tono de Fantasma con la melodía de la fuente catalana M 1452 como mostramos en el ejemplo 7. Solo aplicamos unas pequeñas modificaciones para que la música se acople mejor al texto. Para ello seguimos el modelo del Códice Zuola que también modifica mínimamente su melodía en el estribillo:

- Prescindimos del compás anacrusa.
- C.10: Los dos Mi₃ negra y el silencio, los convertimos en una blanca en punto como en la fuente peruana, así evitamos cantar dos Mi consecutivos en una misma sílaba.
- C. 11: Fa₃ negra y Fa₃-Sol₃ corcheas, siguiendo el modelo de la melodía de la fuente peruana, pasan a ser un Fa₃ blanca para volver a evitar repetir la misma nota en una misma sílaba (también prescindimos del Sol porque solo actúa como nota de paso).

⁶¹ L. K. Stein (ed.): *Tomás de Torrejón y Velasco...*, p. XXXVII; p. 67.

⁶² Carlos Vega: “Un códice peruano colonial del siglo XVII. La música en el Perú colonial”, *Revista Musical Chilena*, 16, 81-82, 1962, p. 55.

⁶³ F. A. Valdivia Sevilla: *Guitarra, sistemas de notación...*, pp. 306-307 ofrece un estudio y transcripción del tono conservado en el Códice Zuola (Buenos Aires, Museo Casa Ricardo Rojas, mss 20.318), p. 362 (música) y p. 364 (texto). En el Códice solo se conservan la voz de alto y el bajo, aunque probablemente se tratase de una pieza polifónica.

⁶⁴ La fórmula “Ay de mí / mas ay de mí” debió de gozar de cierta popularidad, ya que la hemos localizado en los estribillos de otras piezas: E-Mn MSS/13622, f. 199; E-Bbc M 735/16, y en una popular letra dedicada a San Francisco de Borja conservada en varios cancioneros catalanes (E-Bih C06-C102, f. 1v-2r; E-Bih A-300, f. 64v-66r; E-Bbc Ms. 49, ff. 35r-36r; E-Bbc Ms. 57, ff. 10r-11v).

¿Por qué, a-man-te Au-ro-ra, me nie-gas el vi -
 vir y so-lo me con-ce-des en pe-nas su-mer-
 gir. Ay de mí, mas ay de mí, que
 so-lo me da muer-te quien me a-lien-ta en vi-vir.

Ejemplo 7. Propuesta de correspondencia entre el texto “Por qué, amante Aurora” (E-Bbc Ms 78, f. 8v) y la melodía de *Fantasmas* (E-Bbc M 1452, f. 243v). La misma lógica puede aplicarse a las demás letras al tono de *Fantasmas* con estribillo

Conclusiones

El objetivo de este artículo ha sido analizar *contrafacta* presentes en cancioneros manuscritos catalanes de entre ca. 1700 y ca. 1830 con el propósito de ofrecer una recreación musical de estos y comprender de qué manera se desarrollaba la técnica del *contrafactum* en esas fuentes.

La correspondencia entre los textos y las melodías de los tonos es muy estrecha y han sido necesarias muy pocas modificaciones musicales o textuales para combinar ambos elementos, lo que nos parece indicativo de que nuestras propuestas no se alejan de la manera como se podían cantar las piezas en la época. Aun así, algunas dificultades concretas nos han forzado a ofrecer una solución práctica en nuestras recreaciones musicales, sin tener la certeza de que estas correspondan a la manera en que se cantaban los textos.

También cabe destacar que en el ejercicio de la recreación musical fue necesario tomar decisiones dentro de un abanico de opciones igualmente válidas, como por ejemplo el hecho de escoger una variante concreta de cada tono. Por ello, somos conscientes de que solo ofrecemos una posible manera de entender la relación músico-textual, no la única.

Este hecho, aunque pueda parecer contradictorio, creemos que nos acerca a la práctica interpretativa histórica de estas piezas. La indicación solo por escrito del nombre de los tonos sugiere que estos —en el contexto musical estudiado—

se transmitían de forma oral, y por lo tanto su material musical era variable y probablemente en los siglos XVIII e inicios del XIX no existía una forma única de cantar los textos, sino que cada intérprete los cantaba según el modelo musical que conservaba en su memoria.

La técnica del *contrafactum* tiene su complejidad y sus propias lógicas de funcionamiento; si estas no se cumplen, el *contrafactum* no funciona. Además, para que esta sea posible –tanto en su composición como en su recepción– es necesaria la existencia de un corpus de canciones y de tonos de cierta popularidad. Cómo se llega a confeccionar este corpus es un aspecto interesante y complejo para el que no tenemos una respuesta completa, pero nuestro estudio sugiere que corresponde a la confluencia de distintas prácticas musicales. En el caso de las melodías estudiadas en este artículo, muchas de estas surgen de contextos que tradicionalmente llamaríamos de “música culta”: de autor conocido y ámbito cortesano. Sin embargo, llegaron a popularizarse de tal modo que fueron reutilizadas para componer nuevas letras que abordan nuevos temas y eran destinadas a contextos más amplios: la danza cortesana de la Amable se convierte en la melodía con la que se canta sobre el mal de “roña”, y el fiero jabalí que atormenta el sueño de Adonis en *La púrpura de la rosa*, se aparece en forma de paródicos indeseables pretendientes a la voz poética de “En fantasmas de un somni”. Las letras “al tono de” son así una muestra más de las difusas fronteras que presenta la tradicional dicotomía entre culto y popular.

Con este trabajo hemos empezado a comprender algunas de las dinámicas de la práctica del *contrafactum* en el contexto popular catalán de los siglos XVIII y las primeras décadas del XIX. Sin embargo, estamos ante un fenómeno amplio del que tan solo hemos estudiado una pequeña parte. Solo conseguiremos comprender completamente la complejidad del fenómeno si seguimos estudiando y recreando musicalmente esos cientos de piezas que quedaron olvidadas por razones estéticas, académicas o ideológicas.

Apéndice

Transcripción de las primeras estrofas de los textos poéticos

Criterios generales de la transcripción de los textos

1. Respetamos la ortografía original, pero modernizamos la puntuación y la acentuación.
2. Corregimos los errores evidentes pero indicamos la lección del modelo al final de cada poema.
3. Desarrollamos las abreviaturas.
4. Por razones de espacio, solamente transcribimos la primera de las estrofas de todos los textos. En nuestro trabajo “*En fantasmas de un somni: contrafacta de tipo popular entre ca. 1700 y 1830*” se puede encontrar la transcripción completa⁶⁵.
5. Solo ofrecemos una de las versiones de los textos localizados en varias fuentes porque las diferencias son mínimas. Son los casos de “Deixau-me gratar”, transcrito del Ms. 57 (ff. 113v-114v) y “Supremo Señor”, del Ms. 52 (ff. 11v-13v).

Letras al tono de Marizápalos

1

Sin rasón, pastorcillo, te quexas
 “Letra al tono de Marisápula”
 E-Bbc Ms. 78, ff. 63v-64v

–Sin rasón, pastorcillo, te quexas
 de ver la finesas que yo hago por ti.
 –Con rasón efirmava mis quexas
 sino conociera que sabes fingir.

2

A Aurèlia, la ninfa més bella
 “Lletra al to de Marisàpula”
 E-Bbc Ms. 78, f. 70r-70v

A Aurèlia, la ninfa més bella
 ha vist, de Cupido, la esfera gentil,
 quant esmalta ab los ulls lo acompanya,
 es alva del alva y abril del abril.

⁶⁵ L. Planagumà-Clarà: “*En fantasmas de un somni...*”, pp. 77-118. En el caso de los textos de las letras del cancionero olesano también se pueden consultar en L. Planagumà-Clarà: “*Amors, peregrines i ron-ya...*”, pp. 106-108 y L. Planagumà-Clarà: “*Aproximació i reconstrucció de cançonística...*”, pp. 179-186.

3

Marisápula, linda muchacha

“Letra”

E-Bbc Ms. 78, f. 70v

Marisápula, linda muchacha,
enamoradilla de Pedro Martín,
por sobrina del cura se estima,
la gala del pueblo, la flor del abril.

4

La rosa hermosa mirando el clavel

“Hermosísima letra a tono de Marisápula”

E-Bbc Ms. 78, f. 72v

La rosa hermosa mirando el clavel,
rey de las flores y el verde jasmín,
se asustó, sin pasar a ser miedo,
y al verlas el alva se puso a reír.

v. 3: Orig. *se susto*.

5

Atended, Madalena divina

“Marisápula a la Madalena”

E-Bbc Ms. 52, ff. 24v-25v

Atended, Madalena divina
los tristes lamentos de una alma infeliz,
que siguiendo el engaño del mundo
creyó que era vida lo que era morir.

v. 2: En la fuente, este segundo verso aparece partido en dos: “los tristes lamentos / de una alma infeliz”

Letras a tono de Fantasmas

6

Por qué, amante Aurora

“Letra a tono de Fantasmas”

E-Bbc Ms. 78, f. 8v

¿Por qué, amante Aurora,
me niegas el vivir
y solo me concedes
en penas sumergir?

- 5 *Ay de mí, mas ay de mí,
que solo me da muerte
quien me alienta en vivir.*

7

En fantasmas de un somni

“Letra”

E-Bbc Ms. 78, f. 50v

En fantasmas de un somni
de uns subjectes que viu,
vaig somiar las espècies
de dos o tres fadrins.

- 5 *Ay de mi, mes ay de mi,
quem cercan un convent
y jo cerco un marit.*

8

En fantasmas de un sueño

[sin título]

E-Bbc Ms. 78, f. 74r

En fantasmas de un sueño
de aquello que antes vi,
las especies soñé
de un fiero jabalí.

v. 3: Orig. *sonñe*

9

En fantasmas de un sueño

“Letra a lo divino”

E-Bbc Ms. 78, f. 105v

En fantasmas de un sueño
queriéndome adormir
me inquieta la consciencia
de que a Dios ofendí.

- 5 *Ay de mí, mas ay de mí,
que en paga de la ofensa
llorar quiero y gemir.*

v.3: Orig. *conciencia*

Letras al tono de la Amable

10

Déxame quejar
“Letra al ton de La amable”
E-Bbc Ms. 1841, ff. 58v-59r

Déxame quejar,
fortuna, de ti,
pues sola la quexa
que nunca me dexa
5 te quiero pedir.
En la verde estancia,
de cuya fragancia
respira el abril
vi a Flora animar
10 al vulgo de flores
copiando primores
de tanto exemplar.
Vistoso quexín
al pie de marfil
15 la grama formaba,
i humilde adoraba
dorado el tapín;
cobrando primor
con sola su vista
20 enana la flor.

v. 4: Añadido en el ms.

v. 9: El nombre de Flora está subrayado.

v. 13: *sic*.

Observaciones

- En cada estrofa hay un doble guion entre los versos v.8 y el v.9, momento que musicalmente coincide con un cambio de sección.
- Al final del v.17 de cada estrofa se añade el signo #. Musicalmente corresponde a un momento donde se produce un cambio de octava.

11

Supremo Señor
“Letra al nacimiento de Christo al tono de La amable”
E-Bbc Ms. 52, ff. 11v-13v

Supremo Señor
de inmensa bondad,
Dios de piedad,
dulce Redemptor,

5 que de enamorado
soys Dios encarnado
passible y mortal;
fineza cabal
de vuestro cariño
10 fue tomar aliño
de humano sayal;
tal es el poder
de vuestro querer,
Divino Cupido,
15 que, de amor rendido
tomáys nuevo ser;
y en frágil materia
de humana miseria
soys Christo al nacer.

12

Tu rostro de abril
“Letra al son de La amable”
E-Bbc Ms. 95, ff. 75v-76r

Tu rostro de abril,
tu cuerpo gentil,
aprisiona las almas
con el peregril,
5 dolores creciendo,
favor prometiendo,
engaño sutil;
tú, frágil muger,
mentira Dïana,
10 volviste tirana
la ley del querer;
palabras con miel,
corazón con hiel,
te ofrece constante
15 a tí, firme amante,
por darle placer;
cautivo de amor
duermo vigilante
con tu disfavor.

v. 4: *sic*.

v.7: Orig. *sutill*.

Observación

- Al final del v.7 hay un doble guion, momento que corresponde con el final de la primera sección musical de la melodía.

13

No quiero casar
“Mabla a las vanidades de las mugeres”
E-Bbc Ms. 57, ff. 81r-84r

No quiero cassar,
no quiero mujer,
que el entendimiento
me haría perder,
5 mi noble alvedrío
tan gran desvarío
no ha de tener;
¡ay, pobre de mí!,
si mi desventura
10 a tan gran locura
me hiciere abatir,
de tal frenesí
me libra el Senyor,
no permita el cielo
15 tan gran desconzuelo
ni tan necio horror,
pues solo el pensarlo
o el imaginarlo
me causa temblor.

14

Dexau-me gratar
“Mabla a la roña”
E-Bbc Ms. 57, ff. 113v-114v

Dexau-me gratar,
per amor de Déu,
nom vullau privar,
nom desespereu,
5 ja veig que això és cosa
sumament dañosa
però quei fareu;
aquesta picor
és per cert terrible,
10 és cosa insufrible,
és un gran dolor.

Estich de fator
que penso rabiari,
la malancolia
15 de nit, ni de dia
nom vol perdonar

y és necessari,
y no voluntari
lo engarrapar.

v. 1: Orig. *Dexaume*.

v. 5: Orig. *jo ja veig que això és cosa*, pero métricamente sobra el *jo*.

Letras al tono de la Estopa

15

El Verbo Divino

“Otra al Nacimiento, al tono de La estopa”

E-Bbc Ms. 52, ff. 47v-48r

El Verbo Divino
hízosse mortal,
con amor muy fino
quitó nuestro mal.

5 *Pastores de Judea*
venid a Belén;
llevad algo al niño,
que os pagará bien.

16

Atención cavalleros

“Letra al Nacimiento, al tono de la Estopa”

E-Bbc Ms. 57, ff. 22v-23v

Atención cavalleros,
escutxat que ya ba
una letrilla nueva
echa por Navidad;
5 allí ay un extranjero
que es tal su abilidad
que ni aun cantar sabe
ut, re, mi, fa, sol la.

17

Pues que das licencia

“Copla de una Donsella al tono de la Estopa”

Arxiu Parroquial d’Olesa de Montserrat, FBB.Manuscrit.12, f. 4r

Pues que das licencia
a mi corazón,
cantaré la copla
de tu perfección,

- 5 pues das a mis penas
 alivio y placer
 y apagas las llamas
 de mi fino arder.

18

Ja empiessan mis ojos
“Altre al mateix to”

Arxiu Parroquial d’Olesa de Montserrat, FBB.Manuscrit.12, f. 4v

- Ja empiessan mis ojos
a llorarte, amor,
pues veo te ausentas
sin tener razón;
dejando tu amante
5 con crüel rigor
 en medio del fuego
 del verdadero Dios.

Letras al tono de la Baviera

19

De una hermosura
“Minuete que se puede cantar al ton de La Baviera o de Si es mi vida, Fíliz
querida” [añadido: “o Ya que es forçoso, hermoso duenyo”]
E-Bbc Ms. 1841, ff. 21r-22r

- De una hermosura
que a mí me apura
oy cantar quiero su variable amor;
de una enemiga,
5 su mal se diga
 pero no admiren lo aplique mi voz.

20

Qué tienes ninya
“Letra al ton de La Baviera. A la dama”
E-Bbc Ms. 1841, ff. 47v-48r

- ¿Qué tienes ninya
que estás con rinya
contra un sugeto que tiene dolor?
5 Si te ha offendido
 ya está rendido
 porque de nuevo le des el amor.

v. 4: En la fuente este verso parece dividido en dos: “contra un sugeto / que tiene dolor”

21

Duenyo tirano
“Letra al ton de La Baviera. Al galán”
E-Bbc Ms. 1841, f. 48r

Duenyo tirano,
¿por qué tu mano
rinde finezas de inclinación,
5 si tus amores
son ilusiones
que sufre mi pecho, y estás sin razón?

v. 4: En la fuente este verso parece dividido en dos: “rinde finezas / de inclinación”

v. 5: Orig. *illusiones*.

v.6: El *estás* es añadido.

22

Si es mi vida
“Letra al ton del minuete de la emperatriz”
E-Bbc Ms. 1841, ff. 52v-53r

Si es mi vida,
Fíliz querida,
cómo la muerte fulmina su voz;
y es que jura
5 por su hermosura
de esser tirana a qualquier corazón.

v.2: El nombre de Fíliz está subrayado.

23

Pues, Theresa
“Letra al ton del minuete de la emperatriz”
E-Bbc Ms. 1841, ff. 55v-56v

Pues, Theresa,
con tan belleza
todo el orbe qué mucho que yo,
como seas mi bien
5 Theresa, también
objeto de mi pación.

v.6: Orig. *ojeto*.

Padeze duelos
“Letra al tono de la Babiera”
E-Bbc Ms. 95, ff. 76v-77r

Padeze duelos,
busca consuelos
el afligido de mi corazón;
si no los halla,
5 muriendo calla,
sin que declare su grande afección.

v.6: Orig. *affición*

Bibliografía

- ALATORRE, ANTONIO: “Avatares barrocos del romance (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1977, pp. 341-459.
- AYATS, JAUME: “La cançó popular (1830-2000)”, *Història crítica de la música catalana*, Francesc Bonastre, Francesc Cortès (eds.), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 327-354.
- : *La música i l'expressió sonora dels col·lectius a les manifestacions de carrer i als estadis de futbol*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- : “Las canciones ‘olvidadas’ en los cancioneros de Catalunya: cómo se construyen las canciones de la nación imaginada”, *Jentilbaratz: Cuadernos de Folklore*, 12, 2010, pp. 83-94.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, CARMELO: “En trova de lo humano a lo divino. Las óperas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo”, *La ópera en España e Hispanoamérica*, Emilio Casares Rodicio, Álvaro Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, 2001, vol. 1, pp. 95-116.
- : “¡Atención a la trova! Bailes dramáticos y villancicos barrocos en la catedral de Valladolid”, *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*, Ignacio Arellano, Germán Vega García-Luengos (eds.), Nueva York, Peter Lang, 2001, pp. 53-86.
- : *Miguel Gómez Camargo (1618-1690): biografía, legado testamentario y estudio de los procedimientos paródicos en sus villancicos*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1994.
- : “*Miscent sacra profanis*: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII”, *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, Valladolid, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas” / Universidad de Valladolid, 1997, pp. 49-64.
- CARPINTERO GÓMEZ, MERCEDES: *Aproximación al análisis del “contrafactum” musical mediante el estudio instrumental de caso en la Misa Castellana en Valladolid*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2016, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/36325>.

- COOK, Elisabeth; SADIE, Stanley: "Parody (iii)", *Grove Music Online*, 2002, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007203>.
- CORREA, Alejandro: "Danzas catalanas en la Nueva España", *Catalunya e Iberoamérica. Investigaciones recientes y nuevos enfoques*, Montserrat Galí Boadella, Cielo Rosa Zaidenweg, Marcela Lucci, Gabriela Dalla-Corte Caballero (eds.), Barcelona, Asociación de Catalanistas de América Latina (ACAL) / Fundació Casa Amèrica Catalunya, 2017, pp. 101-112, https://www.americat.barcelona/uploads/20170713/Catalunya_e_ibe-roamerica_2017.pdf.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, vol. 1, Madrid, Casa Editorial Bailly Baillié, 1911.
- DURAN, Eulàlia (dir.): *MCEM - Manuscrits catalans de l'Edat Moderna*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2011, <https://mcem.iec.cat/>.
- ESSES, Maurice: *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*, vol. 2, Stuyvesant, Nueva York, Pendragon Press, 1994.
- : *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*, vol. 1, Stuyvesant, Nueva York, Pendragon Press, 1992.
- FALCK, Robert: "Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification", *The Musical Quarterly*, 65, 1, enero 1979, pp. 1-21.
- FALCK, Robert; PICKER, Martin: "Contrafactum": *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06361>.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: "Contrafactum", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), vol. 3, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- FEUILLET, Raoul-Auger: *Aimable vainqueur, dance nouvelle dancée devant le roy à Marly, de la composition de M. Pécour et mise au jour par M. Feuillet*, París, Feuillet, M. Brunet, 1701.
- FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, vol. 1, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GAYANGOS, Pascual de: *Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Museum*, Londres, Printed by order of the trustees, 1875, <http://archive.org/details/manuscriptsinspa01brit>.
- HILTON, Wendy: *Dance and Music of Court and Theater. Selected writings of Wendy Hilton*, Hillsdale, Nueva York, Pendragon Press, 1997.
- HOBBSAWM, Eric; RANGE, Terence (eds.): *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- MARTÍ PÉREZ, Josep: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Sant Cugat del Vallès, Deriva, 2000.
- MCILVENNA, Una: "The Power of Music: The Significance of Contrafactum in Execution Ballads", *Past & Present*, 229, 1, 2015, pp. 47-89, <https://doi.org/10.1093/pastj/gtv032>.
- PEDROSA, José Manuel: "Las canciones contrahechas: hacia una poética de la intertextualidad oral", *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar "in Memoriam" (actas del Congreso Internacional "Lyra Mínima Oral III", Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, Sevilla, Fundación Machado / Universidad de Sevilla, 2004, pp. 449-469.

- PICKER, Martin: “Contrafactum. After 1450”, *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06361>.
- PLANAGUMÀ-CLARÀ, LAURA: *Amors, peregrines i ronya. Estudi d'un cançoner d'Olesa de Montserrat*, trabajo de fin de grado, Escola Superior de Música de Catalunya, 2019, <http://hdl.handle.net/2072/368021>.
- : “Aproximació i reconstrucció de cançonística popular dels segles XVIII i XIX: estudi de cas d'un cançoner inèdit d'Olesa de Montserrat”, *Revista Catalana de Musicologia*, 13, 2020, pp. 139-190.
- : *En fantasmas de un somni: contrafacta de tipo popular entre ca. 1700 y 1830*, trabajo de fin de máster, Universidad Complutense de Madrid, 2020.
- PUJOL I COLL, Josep: “Ressonàncies musicals en l'obra de Fontanella”, *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 10, 2017, pp.170-177.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO; BREY MARIÑO, María: *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, Nueva York, The Hispanic Society of America, vol.1, 1965.
- ROSSICH, Albert; VALSALOBRE, Pep: *Literatura i cultura catalanes (segle XVII i XVIII)*, Barcelona, Editorial UOC, 2008.
- ROTA, Xavier: *Els llibres manuscrits de la família Boada Bayona: la cultura escrita d'una nissaga de pagesos olesans (ss. XVII-XIX)*, trabajo inédito, 2007.
- RUSSELL, Craig H.: “Amable, el”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 1, 1999.
- : “Marizápalos”, *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17822>.
- : “Santiago de Murcia: The French Connection in Baroque Spain”, *Journal of the Lute Society of America*, 15, 1982, pp. 40-51.
- : *Santiago de Murcia: Spanish Theorist and Guitarist of the Early Eighteenth Century (with) Volumen Two: Transcription and Translation of Santiago de Murcia's Complete Works*, tesis doctoral, University of North Carolina at Chapel Hill, 1981.
- : *Santiago de Murcia's “Código Saldivar No. 4”: A Treasury of Secular Guitar from Baroque Mexico*, Urbana / Chicago, University of Illinois Press, vol. 1, 1995.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, FRANCISCO JAVIER: *Historia y crítica de la poesía lírica culta “a lo divino” en la España del Siglo de Oro. Tomo I. Técnicas de divinización de textos líricos y otros fundamentos teóricos*, Alicante, F.J. Sánchez Martínez-Editor, 1995.
- STEIN, LOUISE K. (ed.): *Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo: La púrpura de la rosa*, Madrid, ICCMU, 1999.
- TÉGELL, FRANCESC: *Poema Anafòric*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes / Publicacions Abadia de Montserrat, 1989.
- TILMOUTH, Michael: “Parody (ii)”, *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20938>.
- TILMOUTH, Michael; SHERR, Richard: “Parody (i)”, *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20937>.

- TORRENTE, Álvaro: “Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 3. La música en el siglo XVII*, Álvaro Torrente (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 189-275.
- VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso: *Guitarra, sistemas de notación y cultura popular. Los sistemas de notación abreviada de acordes y la popularización de la guitarra en España durante el siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2011.
- VEGA, Carlos: “Un código peruano colonial del siglo XVII. La música en el Perú colonial”, *Revista Musical Chilena*, 16, 81-82, 1962, pp. 54-93.
- WARDROPPER, Bruce W.: *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.

Recibido: 13-3-2021

Aceptado: 31-5-2021