

POESIA CANTADA ALS SEGLES XVII I XVIII: CONTRAFAC TA, FONTS I CIRCULACIÓ*

LAURA PLANAGUMÀ-CLARÀ
Instituto Complutense de Ciencias Musicales /
Universidad Complutense de Madrid

lplanagu@ucm.es
ORCID: 0000-0002-1142-8091

1. Introducció

En un recull poètic, Pere Serra i Postius (Barcelona, 1671 – Barcelona, 1748) va copiar l'obra següent:

Quando pensava hallarme,
¡oh, hechiso de la mar!,
en tu pecho me veo,
en tu olvido y crueldad.
¡Ay, ay, ay,
que es madre la fortuna,
ay, ay, ay,
de la ausencia y se muda
con fasilidad!¹

Una rúbrica l'acompanya i diu: «Otra. Al tono: *Quándo podré lo-grarte*». Aquesta indicació era una forma senzilla d'assenyalar que aquest text es cantava amb una melodia (un «to» en deien a l'època, «tonada» actualment) coneguda amb el nom de «Quándo podré lo-grarte», el primer vers d'un número cantat de la segona jornada de la *zarzuela* de Francisco Bances Candamo *Fieras de celos y amor*, estrenada l'any 1690. És Acis qui canta:

* Aquesta publicació és part del projecte I+D+i DEePMusic, Digitalización del Eco-sistema del Patrimonio Musical (TED2021-131738B-I00), finançat pel MICIU AEI/10.13039/501100011033 i per la Unió Europea NextGenerationEU/PRTR.

1 Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), Co6-Ao88, f. 97. En les transcripcions de tots els textos d'aquest estudi respectem la grafia original de la font, però modernitzem la puntuació i l'accentuació.

¿Quándo podré lograrte,
 ídolo de beldad?,
 mas temo que el deseo
 antes me acabará.
 [...]

 ¡Ay, ay,
 que es pena la ventura
 si no está segura
 la felicidad!²

Les similituds textuals entre les dues peces són evidents; també ho són les mètriques. Algú de l'època familiaritzat amb «Quándo podré lograrte» s'havia d'adonar, en llegir «Quando pensaba hallarme», que aquesta estava estretament vinculada amb el text de Bances Candamo. I si aquest algú, a més a més, era aficionat a cantar, també havia de deduir que ambdues obres comparten melodia. És més, fins i tot és possible que fos capaç d'arribar a aquesta conclusió sense l'ajut de la indicació. En tot aquest procés deductiu aquest algú s'ha formulat un seguit de qüestions claus, encara que de forma intuïtiva i inconscient, que l'han ajudat a identificar el model musico-textual utilitzat per compondre «Quando pensaba hallarme». Ha estat capaç de fer-ho perquè coneixia el funcionament d'una pràctica de reutilització textual i musical molt popular a l'època que tingué un paper rellevant en la reescriptura i circulació de textos poètics barrocs; és el que actualment anomenem *contrafactum* (o *contrafacta* en plural).

Els *contrafacta* s'aprofitaven de la popularitat d'obres musico-textuals (o només musicals) i les utilitzaven com a models formals per compondre nous textos. Desafortunadament per als musicòlegs, les partitures de *contrafacta* que no deriven d'una activitat musical professional són escasses. No perquè hagin desaparegut, que potser també, sinó que el més probable és que mai hagin existit. Com que les melodies dels nous textos ja eren conegudes pel públic, quina necessitat hi havia de copiar-les? El que calia copiar per posar en circulació era l'element nou: el text. Per tant, és a les fonts que reporten únicament textos on es conserven majoritàriament aquestes obres i, en l'actualitat —a diferència d'aquell «algú» de l'època que sí que posseïa tot el coneixement inconscient necessari—, molt sovint quan ens les topem ens passen desapercebudes i no les reconeixem com a *contrafacta*. En aquest estudi

2 Bances Candamo (1722: 171).

ens proposem com a primer objectiu descriure diferents mètodes que facilitin la identificació dels *contrafacta* recollits en fonts textuais com ara cançoners manuscrits o plecs solts.

Afortunadament, els compositors de *contrafacta* solien escollir com a models de composició veritables *hits* i d'aquests sí que en tenim testimonis musicals. De fet, les melodies de les cançons més populars sovint s'independitzaven del text i circulaven entre els músics aficionats que les interpretaven amb instruments com la guitarra o l'arpa. I probablement no només es tocaven aquestes tonades, sinó que res impedia, als propis instrumentistes o a qui fos, cantar els textos que s'hi associaven si els venia de gust. Així, si avui en dia volem tenir una visió completa sobre la circulació dels textos poètics barrocs no només és necessari considerar les fonts exclusivament textuais, sinó que també haurem d'anar a les fonts musicals.

Amb el propòsit d'exemplificar aquesta pràctica, aquest estudi també té la voluntat d'identificar els *contrafacta* del recull poètic de Serra i Postius que hem citat en començar, a la vegada que s'identifiquen els models de composició. Dels *contrafacta* que deriven d'un model vocal, és a dir, que imiten el motlle textual i musical d'una altra cançó, en buscarem fonts musicals on es conserven els seus tons, la qual cosa permetrà, per una banda, recrear musicalment aquests *contrafacta* i, per una altra, obtenir una breu panoràmica de les diferents formes de circulació i contextos de interpretació de la poesia barroca cantada.

2. Els *contrafacta* i la seva identificació

Abans de poder identificar-los, cal definir exactament què entenem per *contrafactum* des de la musicologia. L'origen del terme el trobem en els estudis literaris, quan Bruce Wardropper, en *La poesia lírica a lo divino en la cristiandad occidental* (1958), el va posar en circulació; considerava que era necessari trobar un substantiu senzill per referir-se al fenomen de la divinització poètica i que, a més a més, fos comú en qualsevol idioma. El va definir així:

Diremos que es una obra literaria (a veces una novela o un drama, pero generalmente un poema lírico de corta extensión) cuyo sentido profano ha sido sustituido por otro de sagrado. Se trata, pues, de la refundición de un texto. A veces la refundición conserva del original el metro, las rimas, y aun —siempre que no contradiga al propósito divinizador— el pensamiento (Wardropper, 1958: 6-7).

En la definició només s'ocupa de la part textual del *contrafactum*, però en realitat era conscient que la música tenia un paper rellevant en el fenomen:

Si se trata de una composición para cantar la retención del verso inicial sirve de alusión tácita al *tono* o melodía con la cual se ha de cantar el *contrafactum*. La historia de los *contrafacta* está irremediablemente ligada a la música. Casi todos los *contrafacta* se compusieron para ser cantados sobre melodías populares (Wardropper, 1958: 6-7).

La musicologia també s'ha apropiat del terme. Per exemple, ja té la seva pròpia entrada en una obra de referència mundial en terminologia musical com és el *Grove Music Online*: «the substitution of one text for another without substantial change to the music» (Falck & Picker, 2001). També és interessant la definició que en fa Peter Burkholder, figura autoritzada en els estudis de préstecs musicals que, en l'entrada del terme *borrowing*, en el mateix diccionari, classifica i defineix diferents tècniques de préstec musical entre les quals figura el *contrafactum*. El descriu en els següents termes: el *contrafactum* és una nova obra que agafa l'estructura formal (sense pràcticament alteracions) d'una obra anterior, però textualment en difereix prou per considerar-la una nova entitat (Burkholder, 2001).

En les definicions de *contrafactum* del camp de la musicologia que hem esmentat, la música ja té un paper molt més central que en l'original de Wardropper. I hi ha una altra diferència important entre la d'aquest i la de Falck i Picker: el primer es refereix al *contrafactum* com a una obra i, en canvi, els segons posen l'atenció en l'acció. Si es revisa la historiografia literària i musical sobre el fenomen, fàcilment es veurà que en la literatura sobre *contrafacta* s'utilitza el terme en els dos sentits indistintament: el de *contrafactum* com un resultat, és a dir, com a text resultant, o com un procés, en el sentit de tècnica compositiva poètica. En aquest treball identifiquem *contrafactum* amb l'objecte, amb l'obra musico-textual.

Un cop establertes aquestes bases, convé tenir present un altre element, important, que s'ha de tenir en consideració: no tots els *contrafacta* deriven d'una peça musico-textual. Així, també hi ha la possibilitat que es tracti de textos de nova composició que s'han dissenyat per poder ser cantats amb una melodia instrumental preexistent (una dansa o una marxa, per exemple) que no està vinculada a cap text en concret. Considerant tots aquests elements, doncs, la definició operativa de *contrafactum* de la qual partim en aquest estudi és la de composició vocal

que es canta amb una melodia preexistent (un to o tonada que actua com a model de composició) sense que aquesta es vegi alterada formalment de manera significativa.

Per altra banda, quan parlem de *contrafactum* no només al·ludim a la divinització poètica. El terme actualment s'utilitza en un sentit molt més ampli perquè el fenomen es produeix en tots els sentits: de profà a diví, de diví a profà o inclús de diví a diví i de profà a profà. Els mateixos estudiosos de la divinització poètica són conscients d'aquest fet, com evidencia Sánchez Martínez:

Y es que el procedimiento de la contrafacción [...] es, ante todo, un mecanismo transformacional de textos literarios concretos, con prescindencia del sentido significativo hacia el que se oriente tal modificación. Este sentido direccional era muy amplio, y la transmutación de lo profano en lo divino constituía tan sólo una posibilidad [...] (Sánchez Martínez, 1995: 292).

Una vegada aclarida la terminologia, afrontem la tasca de definir mètodes concrets que permetin reconèixer aquests *contrafacta* conservats majoritàriament en fonts textuais com cançoners manuscrits i plecs solts. Per a aquest propòsit pot ser d'ajuda revisar el que n'han dit els tractadistes poètics de l'època, com Luis Alfonso de Carvallo. En el seu tractat poètic *Cisne de Apolo* (1602), quan respon sobre la licitud de la imitació, comenta:

Carvallo— ¿Sería lícito imitar verso, copla, estilo y materia juntamente?

Lectura— Eso es lo que llaman *contrahacer*, o volver, como aquel romance viejo que dice:

*Por el rastro de la sangre
que Durandarte dejaba.*

Lo van contrahaciendo a lo divino todo, imitando la materia, verso y asonancia, diciendo:

*Por el rastro de la sangre
Jesu Cristo dejaba, etc.* (Carvallo, 1997: 345)

És interessant assenyalar els elements que diu que formen part del procés del *contrahacer*: el vers, la cobla, l'estil i la matèria. Tenint present aquests aspectes i alguns altres que hem pogut detectar en l'estudi del fenomen, descrivim tres mètodes generals que permeten identificar *contrafacta*. Són els següents:

1. Identificació d'indicacions explícites de la tonada.
2. Identificació de préstecs lèxics d'obres preexistents.
3. Identificació de formes mètriques vinculades a tonades concretes.

Tot i que poden funcionar per separat, és evident que de forma combinada s'obtenen resultats més precisos.

2.1. Indicacions explícites de les tonades

La forma més evident per detectar els *contrafacta* és buscant aquells textos els copistes dels quals han indicat que es cantaven amb una melodia coneguda, o bé, en què s'al·ludeix directament a la tècnica del *contrafactum*. Al llarg de la història han sigut molts els termes utilitzats per referir-se als *contrafacta* i no ha existit una sola manera de fer-ho. Francisco Javier Sánchez Martínez, a la *Historia crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro*, fa una recopilació d'alguns dels termes emprats per referir-se a la divinització poètica en literatura dels segles XV al XVII (1995: 23-33). Algunes de les expressions més recurrents en àmbit hispànic són:

- *Contrahacer, contrahecho, contrafacción, contrahechura*
- *Volver a...*
- *Acomodar a*
- *Tornar a...*

L'estudiós també recull un terme de l'àrea catalanoparlant: «*contrafet al spiritual*» (Sánchez Martínez, 1995: 25). En canvi, convé remarcar que en cap de les fonts que hem considerat principalment en aquest treball (val a dir, cançoners manuscrits de finals del segle XVII i del XVIII de Catalunya) apareix recurrentment. L'expressió que trobem amb més freqüència és «lletra al to de» o bé, en castellà, «letra al tono de», com passa en el cançoner Co6-Ao88 (vegeu la taula 2). Per «lletra» o «letra» s'al·ludeix a «text cantat», independentment de la seva forma mètrica; per tant, l'expressió significa: «text que es canta amb la melodia de».

2.2. Identificació de préstecs lèxics

Els incipits, com apunta Wardropper, són els préstecs lèxics més habituals que els *contrafacta* prenen del seu model. Aquest primer vers pot ser una cita literal. Un exemple és el *contrafactum* de caire diví «En

fantasmas de un sueño», el model del qual és «En fantasmas de un sueño» de l'òpera *La púrpura de la rosa* (1660), de Pedro Calderón de la Barca i Juan Hidalgo³. La casuística d'aquest model és molt similar a la descrita amb «Quándo podré lograrte»: una peça que forma part d'una obra escènica que comença a circular de forma independent. El cançoner Ms. 78 (ca. 1701 – ca. 1706) de l'estudiant de medicina Josep Bori, conservat a la Biblioteca de Catalunya (BC), recull els dos, model i *contrafactum*⁴:

Model de composició:

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

***Contrafactum*:**

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

El mateix cançoner recull un altre *contrafactum* al mateix to, però en aquest cas és un text en català. També agafa el mateix incipit del model, però traduït:

En fantasmas de un somni,
de uns subjectes que viu,
vaig somiar las espècies
de dos o tres fadrins⁵.

També és comú que el primer vers d'aquestes «lletres al to» sigui una cita transformada, tot i que continua sent reconeixible, normalment perquè es manté la seva estructura sintàctica. Alguns exemples són el mateix «Quando pensaba hallarme», amb el model «Quándo podré lograrte», o «Con suspiros de rendido amante», que té

3 Per saber més sobre aquests *contrafacta* al to *Fantasma* i consultar una proposta de recreació musical, veure Planagumà-Clarà (2021).

4 Barcelona, Biblioteca de Catalunya (BC), Ms. 78, f. 74r [Sense rúbrica]; f. 105v «Letra a lo divino».

5 BC, Mss. 78, f. 50v «Lletra».

com a model «Con arrullos del céfiro manso», que comentarem més endavant.

A vegades, però, simplement s’imita el so, la fonètica de l’incipit del model, com el *contrafactum* propagandístic de la guerra de Successió «Los orgullos del gallo soberano», derivat també de «Con arrullos del céfiro manso»⁶.

Ara bé, els préstecs lèxics poden anar més enllà de l’incipit i produir-se també al llarg de l’obra, és clar. Tampoc és estrany que el *contrafactum* imiti l’esquema de les seves rimes i fins i tot el so⁷, com és el cas d’aquest «Al sarao del Amor» que recull Serra i Postius:

Model ⁸		Contrafactum ⁹	
¡Al sarao, que el Amor,	8a OR	¡Al sarao del Amor,	8a OR
hoy, la flor de Lis ofrece!,	8b ECE	oy, a una deidad se ofrese!,	8b ESE
porque a luces enriquece	8b ECE	porque solo ella merece	8b ESE
todo el mayo, flor a flor;	8a OR	de este sainete el primor;	8a OR
en su púrpura y candor	8a OR	cantaré qual ruyseñor	8a OR
aprendió el feliz oriente,	8c	elogios a su belleza,	8c
retratando de su frente	8c	que para tan alta empreza	8c
el dulcísimo esplendor.	8a OR	me dará el Amor favor.	8a OR

«Al sarao que el Amor» va ser un *tono humano* anònim popular durant el segle XVII i es conserva en nombroses fonts textuais i musicals¹⁰. Josa i Lambea (2008: 89) suggereixen que va ser una composició dedicada a la reina Isabel de Borbó, en commemoració del seu matrimoni amb Felip IV.

6 Més sobre aquests *contrafacta* i l’estudi de la seva recreació musical a Planagumà-Clarà (2023).

7 El mateix passa amb els *contrafacta* al to de «Fantasmes» que hem presentat més amunt.

8 Hispanic Society of America (HSA), Nova York, Ms. HC. 380/824^a/47. Hem consultat l’edició de Josa & Lambea (2008: 149).

9 AHCB, Co6-Ao88, f. 97.

10 Per conèixer les fonts textuais i musicals on es conserva aquesta obra, vegeu Lambea (2024: 72) i Valdivia Sevilla (2008: xvi-xvii; 2023: 201).

2.3. Identificació de formes mètriques vinculades a tonades concretes

Certs tons estaven associats a mètriques especialment reconeixibles. Un cas conegut és el de la «Gaita gallega», vinculat al vers de gaita-gallega (o galaico-portuguès) típicament hendecasil·làbic, amb accent en les síl·labes 1^a, 4^a, 7^a i 10^a (Baehr, 1973: 141-142; Domínguez Caparrós, 2014: 136, 157). La seva tonada és avui dia encara molt coneguda a Catalunya, perquè es tracta de la melodia de la nadala «El noi de la mare». En cançoners del segle XVIII aquest to ja acompanya a nades amb forma de cançons de bressol, com aquesta en castellà:

Ay, chiquitito, mas, ay, niño tierno,
toma de gayta dos reales y medio.
Ay qué dulçura, primor y assonancia
forma el arco rum rum de la gayta;
ay que aunque ciego del niño que adoro
hago mi vista, pues él es mis ojos;
ay, qué primor, qué dulzura que encierra
con el psalterio la gayta gallega¹¹.

Els *contrafacta* al to de la «Xamberga» també són mètricament característics perquè sempre són *seguidillas chambergas*: 7- 5a 7- 5a + 3b 7b 3c 7c 3d 7d. Aquí transcrivim la primera estrofa de la «Letra a nuestra santa madre Teresa de Jesús, al tono de la Jamberga»:

Oy, Teresa divina,
con tu licencia
cantar quiero tus glorias
a la xamberga;
de niña
eres la maravilla,
creciendo
fuiste asombro de ingenio
y grande
todo el mundo ilustraste¹².

La «Xamberga» era un ball cantat que apareix amb freqüència en obres de teatre breu de la dècada dels anys setanta del segle XVII (Cotarelo y Mori, 1911: 1:ccxi, ccxlii; Buezo, 1993: 329).

11 BC, Ms. 49, f. 19 «Lletra al bon Jesús a la tonada de la Gayta gallega».

12 Biblioteca Pública de Tarragona (BPT), Tarragona, Ms. 264, ff. 57v-60r.

Una qüestió que ens podem plantejar, després de tot plegat, és si qualsevol poesia amb alguna d'aquestes formes mètriques vinculades a melodies sempre es cantava. Per fer llum sobre aquesta qüestió és útil el testimoni de Beatriz Ana Ruiz Guill. En la seva vida espiritual *Vida de la venerable madre Sor Beatriz Ana Ruiz*, la terciària agustina recull dos poemes escrits per ella, un dels quals és una peça, sobre la passió i mort de Jesucrist, que proposa per acompanyar la feina de les labors del convent: «Y por si quieren cantar las coplas, cuando se ejercitan en alguna obra de manos, parece vienen bien a la tonada de la Xamberga [...]»¹³. És a dir, que potser aquests textos no eren cantats en totes les ocasions però, pel fet de ser compatibles amb melodies concretes, hi havia la possibilitat, com proposa Ruiz Guill, de fer-ho.

Per acabar, ens sembla oportú comentar el cas d'un dels tons més populars des de la segona meitat del segle XVII fins el XVIII: «Marizápalos». El text original probablement era de Jerónimo de Camargo y Zárate, perquè apareix a les seves *Obras divinas i humanas* (Alatorre, 1977: 377). Les lletres al seu to imiten la forma d'aquest romanç¹⁴ amb ritme prosòdic ternari que presenta una combinació de versos de 10 i 12 síl·labes i rimes en -i (10- 12a 10- 12a). Alatorre (1977: 378-79, 388-89, 393, 395-96, 419, 437, 440) ja va descriure com el seu esquema mètric es va instal·lar en la pràctica compositiva poètica del segle XVII i va arribar fins el XVIII.

La «Marizápalos» és una cançó amb abundants jocs de paraules i dobles sentits que descriu la trobada amorosa entre aquesta jove i Pedro Martín. La font catalana més antiga on tenim constància que apareix aquest text és el *Llibre de tons Ioseph Vilamur*:

Mariçápalos era muchacha
queridita de Pedro Martín,
ella Adonis de toda la aldea
y él sobrino del cura de allí¹⁵.

13 La referència a aquest passatge prové de la tesi de Verónica Zaragoza (2013: 524). Veg. Ruiz (1744: 111-115).

14 D'acord amb la proposta d'Antonio Alatorre, usem el terme romanç per tal com hi ha rima assonant en els versos parells; és la quarteta que respon a l'esquema general del romanç, que va patir múltiples transformacions mètriques (Alatorre, 1977; 2007).

15 Agraïm a l'actual posseïdor del quadern, Joseba Berrocal Cebrián, que ens hagi facilitat la seva consulta. Francisco Valdivia Sevilla ha publicat un estudi sobre el seu contingut (2023). El text citat és al f. 8r.

Una altra font catalana una mica posterior que també en recull una versió és el cançoner Ms. 78 de la Biblioteca de Catalunya (vegeu taula 1). El mateix testimoni conserva aquesta altra cançó:

Na Joana de na Baranguera
n'és molta falaguera dicreta y gentil,
ella diuhen s-és enamorada
y molt agradada
de la botifarra
del fill d'en Pau Gil¹⁶.

Correspon a la forma mètrica de «Marizápalos», però té un hemistiqui de més (que assenyallem amb la cursiva). Aquesta petita variació formal té una fàcil explicació des del punt de vista musical, ja que podria simplement tractar-se d'una variació musical de la tonada més llarga, com per exemple per l'afegit cadencial que presenten moltes variants instrumentals¹⁷. A més, aquesta variació formal l'hem detectat en altres lletres al to de «Marizápalos» (Planagumà-Clarà, 2023: 69-71). «Na Joana de na Baranguera» no només és reconeixible com a lletra al to de «Marizápalos» per la seva mètrica, sinó també clarament pel seu tema: també parla d'una trobada amorosa sexual entre una noia (la Joana, en aquest cas) amb un noi (en Pere Gil, fill de Pau Gil). Realment és com una «Marizápalos a la catalana»¹⁸.

No obstant això, amb la deducció dels tons a través de la mètrica s'ha de tenir certa precaució perquè pot donar lloc a conclusions errònies o simplistes. Per exemple, de l'obra «Con arrullos del céfiro manso» en conservem la música i correspon a la del «Baile del Tata»¹⁹. En canvi, mètricament concorda totalment amb «Marizápalos»:

16 BC, Ms. 78, ff. 52v-53r «Cobles».

17 Per consultar variants i fonts musicals de «Marizápalos», així com de «Gaita gallega» i «Xamberga», recomanem Esses (1992; 1994), Russell (1995), Torrente (2016) i Valdivia Sevilla (2008; 2015; 2023).

18 Fontanella també té un poema a la tonada de «Marizápalos» («Amaranta, la nimfa més bella»), però, a diferència de la cançó que estem comentant, no imita el tema del romanç original. Sobre l'obra de Fontanella esmentada, vegeu Miralles (2015: 210-211), Fontanella (2017) i Pujol (2018: 174).

19 Sobre la música d'aquest to, i d'altres *contrafacta* a la seva tonada, vegeu Planagumà-Clarà (2023).

Con	a-	rru-	llos	del	zé-	fi-	ro	man-	so	
Ma-	ri-	sá-	pu-	la	lin-	da	mu-	cha-	cha	

	na-	sen	las	ho-	jas	con	dul-	ce	ru-	mor
e-	na-	mo-	ra-	di-	lla	de	Pe-	dro	Mar-	tín

y_al	com-	pás	de	las	cláu-	su-	las	dul-	ces	
por	so-	bri-	na	del	cu-	ra	se es-	ti-	ma	

la	fuen-	te	se	rí-	e	res-	pi-	ra	la	flor
la	ga-	la	del	pue-	blo	la	flor	del	a-	bril.

Taula 1. Comparació mètrica de «Con arrullos del céfiro manso» (BC, Ms. 78, ff. 73r-v) i «Marizápalos» (BC, Ms. 78, f. 70v). Elaboració pròpia

Amb quina de les dues tonades es cantava realment aquest text? Potser no és necessari decantar-se per una opció o una altra, perquè no és inviable que un mateix text es pogués cantar amb diverses melodies. No hem de pensar el repertori com a obres fixes i concretes, ja que l'oralitat i la memòria jugaven un paper molt important en la seva transmissió, sobretot pel que fa a la música.

3. Els *contrafacta* i les seves tonades: recreació musical i circulació

«Quando pensaba hallarme» no és l'únic *contrafactum* del cançoner de Serra i Postius. Aquest recull, com ja hem avançat, és una antologia on Serra i Postius deixa constància tant de la seva afició per les lletres com de la seva labor recol·lectora. Conegut per la seva prolífica activitat i interès per la història, Serra i Postius regentava una botiga de teles a la ciutat comtal i tenia una extensa col·lecció de llibres que li va valer l'ingrés a la Reial Acadèmia de Bones Lletres el 1729 (Bertrán, Espino & Toledano, 1992; Campabadal i Bertran, 2006: 87-88, 131; Molas *et al.*, 2012: 412). El volum en qüestió recull una sèrie de textos, copiats en diferents quaderns, que foren relligats per un possessor posterior a Serra i Postius respectant l'ordre original amb què li havien arribat a les mans. La cronologia dels textos va de 1697 a 1711 (data d'una carta dirigida al botiguer barceloní i signada a Berga); així, tot sembla indicar que els textos continguts en el volum podrien ser de finals del segle

XVII i inicis del XVIII. Coincidim, doncs, amb Brown (1989: 275), que el situa cap a 1700, pel que fa a la datació; al final, hi ha algun afegit més tardà, del XIX (Duran & Toldrà, 2011). En les pàgines del volum no sols es conserven poesies, sinó també contes trets de comèdies, endevinalles en vers i cartes. La primera col·lecció de poemes del manuscrit porta indicació de ser de Quevedo, però el recull també conté obres de Serra i Postius, com les que va presentar en la sessió «Dozena semiacadèmia, dia 2 de setembre 1699» (ff. 111r-113r). També conté una petita col·lecció titulada «Letras al humano» (ff. 95-102), en què hi ha tres *contrafacta*:

Posició dins del cançoner	Rúbrica	Íncipit
f. 96	Otra letra. Al tono del Sarao del Amor	El sarao del Amor
f. 97	Otra. Al tono Quando podré lograrte	Quando pensava hallarme
ff. 99v-100r	Otra. Al tono de la Marcha del rey de Inglaterra. Coblas	Al desdén de otra Dafne ingrata

Taula 2. *Contrafacta* del cançoner AHCB, Co6-Ao88. Elaboració pròpia

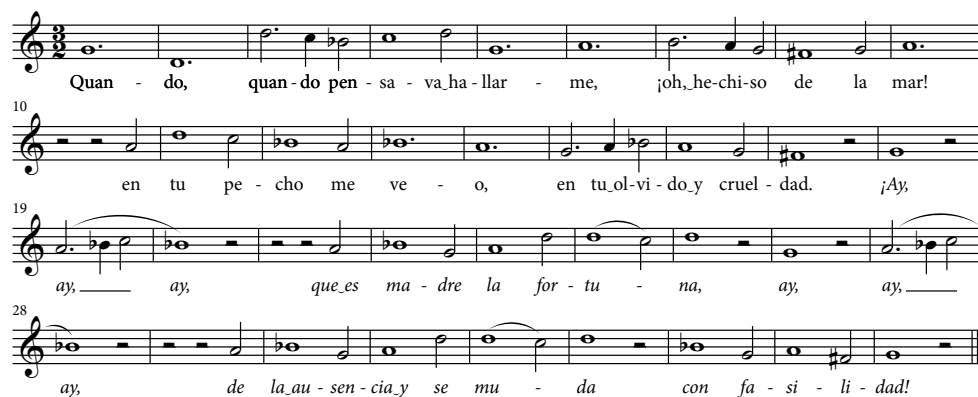
La «Marcha del rey de Inglaterra» era, amb seguretat, una melodia instrumental. En canvi, els tons «El sarao del Amor» i «Quando podré lograrte» eren *tonos humanos* ben coneguts des del segle XVII. Per *tono humano* ens referim, com afirma l'Álvaro Torrente, a una «composición culta sobre poemas en lengua castellana cuya aparición coincidió con el florecimiento del romance nuevo» (Torrente, 2016: 234). A partir de la segona meitat de segle s'utilitza la denominació «humanos» per diferenciar-los dels *tonos a lo divino*, de tema religiós; els temes dels *tonos humanos* son majoritàriament amorosos o, més concretament, de desamor, amb una veu poètica en primera persona que descriu el seu malestar per no ser correspost. Hi abunden les amants amb noms bucòlics pastorals com Filis, Flora o Amaril·lis, les referències mitològiques i les metàfores naturals. Les formes mètriques més habituals, segons Torrente novament, eren el romanç i la *letrilla*²⁰.

20 Per a les formes mètriques dels villancets i *letrillas*, vegeu Torrente (2016: 244-252) i Arriaga (2008: 110-141).

Es poden distingir dues etapes pel que fa al desenvolupament dels *tonos humanos*²¹. A la primera meitat del segle XVII eren obres de compositors al servei de reis i nobles, generalment a 3 o 4 veus, i eren un gènere de càmera. A la segona meitat del segle, en canvi, predominen les obres *a solo*, és a dir, a una sola veu amb acompanyament. Els seus autors solen estar vinculat a l'activitat teatral i moltes d'aquestes peces provenen d'òperes i *zarzuelas* de les quals se n'independitzen i circulen com a cançons de càmera. Conèixer i identificar les característiques i les transformacions que van patir els *tonos humanos* és fonamental, perquè condicionen el tipus de fonts musicals que els conserven. Als musicòlegs, per altra banda, ens indica on hem d'anar a buscar les seves melodies.

Els dos *contrafacta* que ens proposem estudiar, per poder identificar i descriure el fenomen, són exemple de *tono humano a solo* de la segona meitat del segle XVII. Així, de *Fieras de celos y amor*, obra de la qual prové «Quándo podré lograrte», no en conservem partitures. Per conèixer la seva música hem d'anar a buscar-la en fonts d'aquesta altra vida que va més enllà del context cortesà teatral: per exemple, es conserva en un quadern de *tonos humanos* per a arpa (M/2478, f. 28v) de la Biblioteca Nacional de España (BNE). La transcripció amb xifres d'arpa és un tipus d'anotació molt especialitzada, i no sempre forneix tota la informació necessària per poder realitzar una traducció a notació musical convencional de la peça. Pot faltar el ritme o una melodia principal, com en el cas que ens ocupa, probablement perquè els intèrprets de l'època ja coneixien les obres i no en copiaven tota la informació. Núria Llopis i Cèlia Martín, especialistes en notació per a arpa, han dut a terme la tasca de reconstrucció d'alguns dels *tonos humanos* d'aquest quadern amb la comparació d'una altra font conservada a la Biblioteca Suro de San Francisco (SMMS-M1); entre aquests tons hi ha «Quando podré lograrte». Utilitzem aquesta transcripció per a la proposta de recreació musical del *contrafactum* «Quando pensaba llamarme», que hi encaixa molt bé:

21 Es poden consultar les fonts més importants on es conserven *tonos humanos* a Torrente (2016: 194). A aquest llistat s'hi pot afegir el *Libro de tonos compuestos por Juan de Serqueira* (BNE, M/18381), cançoner que ha adquirit la Biblioteca Nacional de España recentment.



Imatge 1. Proposta de recreació musical de «Quando pensaba hallarme»
utilitzant la melodia de «Quando podré lograte» de BNE, M/2478 segons l'edició
de Llopis i Martín (2009, 98-99). Elaboració pròpia

De «El sarao que el Amor» també en conservem un testimoni vocal en l'anomenat *Manojuelo poético musical de Nueva York*²². La lletra al «to del Sarao» del recull de Serra i Postius es pot cantar perfectament amb aquesta melodia:



Imatge 2. Proposta de recreació musical de «Al sarao del Amor»
utilitzant la melodia de «Al sarao que el Amor» de HSA, Ms. HC. 380/824^a/47
segons l'edició de Josa & Lambea (2008: 318-319). Elaboració pròpia

22 HSA, Ms. HC. 380/824^a/47. N'hi ha una transcripció a Josa & Lambea (2008), a la que ja ens hem referit.

Per la pràctica de cantar amb acompanyament d'un instrument, moltes melodies van viatjar del context vocal a l'instrumental amb facilitat. Per tant, per tenir una visió completa de la circulació d'aquestes obres de la segona meitat del segle XVII, també s'haurien de considerar en l'anàlisi les fonts instrumentals (és a dir, aquelles que només conserven música però no textos). Del «Quándo podré lograrte» també se'n conserva un testimoni melòdic a un quadern per a instrument de tecla de 1709, el *Huerto ameno de varias flores de música recogidas de varios organistas por Fray Antonio Martí y Coll*²³.

En tot aquest context, hi ha una altra variable que potser, en determinats casos, s'hauria d'afegir. Quan un to havia tingut una circulació considerable, a vegades adquiria nous noms. És el cas del to del «Sarao», del que en conservem nombrosos testimonis instrumentals que responen a diferents títols com ara «canción francesa»²⁴, «canción real francesa»²⁵, «tocata italiana»²⁶, «Monica forsata»²⁷ o el suggeridor «Al sarado o Bella lis por otro nombre».²⁸ Tot plegat, evidència que es podien utilitzar diversos noms per identificar la mateixa melodia.

Finalment, una altra font musical que recull la melodia del «Sarao» és un quadern de guitarra conservat al Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú (MVB, Ms. 145, f. 27v, «Al saraho que-l amor»), de factura catalana, que evidència la popularitat de la peça a Catalunya a inicis del segle XVIII. Aquest quadern conté tots els *hits* melòdics del moment, com la «Marizápalos» (f. 22v), que ja hem esmentat, o el «Ta, ta, ta que respiran las flores» (f. 47v). De fet, i a més a més de les transcripcions de tonades per tocar a la guitarra, en aquest manuscrit també s'hi van copiar alguns textos per a cantar. Fonts com aquesta revelen que les pràctiques vocals i l'instrumental no eren independents entre sí i que compartien espais d'interpretació. I, encara que no en quedi el testimoni escrit, quan es tocava a la guitarra l'arxiconeguda «Marizápalos» no podia algú cantar-la al mateix temps? Encara més, encara

23 BNE, M/1360 [Antonio Martín y Coll, *Huerto ameno de varias flores de música*], f. 229r.

24 BNE, M/9749 [Diego Fernández de Huete, *Compendio numeroso de zifras armónicas, con théorica y práctica harpa de una orden, de dos órdenes y órgano*], pl. 36.

25 BNE, M/1357 [Antonio Martín y Coll, *Flores de música*], pp. 185-189.

26 BNE, M/1357, pp. 136-138.

27 BNE, M/1360, f. 228r.

28 BNE, M/815 [*Libro de música de clavicímbalo del Sr. Dn. Francisco de Tejada*], f. 12v.

que ningú la cantés, no és molt probable que el text d'aquesta lletra (o el d'algun dels seus *contrafacta*) es fes present a la ment dels oients? Us proposem fer la prova d'intentar escoltar la melodia d'una cançó que coneguem bé sense cantar-ne la lletra interiorment. O al revés, a llegir el seu text sense pensar en la seva melodia. Realment aconseguir-ho requereix d'una gran esforç conscient.

4. Reflexió final

La musicologia tradicionalment s'ha ocupat d'estudiar les fonts que contenen notació musical i ha obviat el fet que molta de la circulació de músiques del passat, sobretot aquelles vinculades a contextos no professionals, va tenir lloc també per altres canals. Els cançoners literaris són un exemple d'aquestes fonts sovint ignorades per ser considerades només «literàries», quan en realitat també són testimonis molt valuosos de pràctiques musicals. Es pot afirmar el mateix sobre la recerca feta per filòlegs, que han parlat poc de les fonts considerades tradicionalment com a «musicals», com els quaderns de melodies presentats en aquest treball. No poden ser també aquestes fonts testimonis de la pràctica i circulació de textos? Esperem haver demostrat amb aquest estudi que és així. Tot plegat, fa evident, un cop més, que per comprendre en profunditat la pràctica poètica cantada dels segles XVII i XVIII —o de qualsevol època— és imprescindible una estreta col·laboració entre els experts d'ambdós camps, que vinculin i facin dialogar text i música, perquè, en la pràctica real, les barreres de les disciplines no hi tenien —ni hi tenen— cabuda.

Bibliografia i fonts

- ALATORRE, Antonio, «Avatares barrocos del romance», en *Cuatro ensayos de arte poética*, El Colegio de México, México, 2007.
- ALATORRE, Antonio, «Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26/2 (1977), pp. 341-459.
- ARRIAGA, Gerardo, *José Marín. Tonos y villancicos: estudio y edición*, ICCMU, Madrid, 2008.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, trad. de Klaus Wagner, pròleg de Francisco López Estrada, Gredos, Madrid, 1973.

- BANCES CANDAMO, Francisco, «Zarzuela Fieras de zelos y amor: fiesta que se representó a sus magestades, en celebridad del nombre de las augustísimas reynas de España, madre y reynante doña Mariana de Austria y Doña Mariana de Neoburg», en *Poesías cómicas: obras pósthumas de D. Francisco Banzas Candamo. Tomo segundo*, Lorenzo Francisco Mojados, Madrid, 1722.
- BERTRÁN, José Luis, Antonio ESPINO i Lluís Ferran TOLEDANO, «Pere Serra i Postius y el criticismo historiográfico en la Barcelona de la primera mitad del siglo XVIII», *Manuscripts: Revista d'Història Moderna*, 10 (1992), pp. 315-329.
- BORI I SANTINYÀ, Josep, *Recull de poesies diverses en català i castellà del segle XVIII*, BC, Ms. 78.
- BROWN, Kenneth, «Encara més sobre Pere Serra i Postius», en *Actes del Vuitè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Tolosa de Llenguadoc, 12-17 de setembre de 1988*, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Abadia de Montserrat, Barcelona / Montserrat, 1989, vol. 2, pp. 267-290.
- BUEZO, Catalina, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. Vol. I. Estudio*, Kassel, Reichenberger, 1993.
- BURKHOLDER, PETER J., «Borrowing», en *Grove Music Online*, 2001, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918>>.
- CAMPABADAL I BERTRAN, Mireia, *La Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona en el segle XVIII. L'interès per la història, la llengua i la literatura catalanes*, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2006.
- Cançoners religiosos: inclou poesies de Nadal*, BC, Ms. 49.
- CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Reichenberg, Kassel, 1997.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Casa Editorial Bailly Baillié, Madrid, 1911, vol. 1.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, UNED, Madrid, 2014.
- DURAN, Eulàlia i Maria TOLDRÀ, MCEM – *Manuscripts catalans de l'Edat Moderna*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2011, <<https://mcem.iec.cat/>>.

- ESSES, Maurice, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*, vol. 2, Pendragon Press, Stuyvesant, Nova York, 1994.
- ESSES, Maurice, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*, vol. 1, Pendragon Press, Stuyvesant, Nova York, 1992.
- FALCK, Robert i Martin PICKER, «Contrafactum», en *Grove Music Online*, 2001, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06361>>.
- FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego, *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo / compuesto por don Diego Fernandez de Huete ...*; primera parte, BNE, M/9749.
- FONTANELLA, Francesc, *Obra poètica completa de Francesc Fontanella, edició crítica electrònica*, a càrrec de Pep Valsalobre i Marc Sogues (coord.), Albert Rossich, Eulàlia Miralles, Marta Castaño, Anna Garcia Busquets, Verònica Zaragoza i Narcís Figueras, Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, 2017, Girona. <<http://www.nise.cat/BibliotecaDigital/Autors/FrancescFontanella.aspx>>.
- JOSA, Lola i Mariano LAMBEA, *Manojuelo Poético Música de Nueva York (The Hispanic Society of America). Edición crítica y estudio interdisciplinario*, CSIC / SEdeM, Madrid, 2008.
- LAMBEA, Mariano, *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada (NIPEM) (2024)*, CSIC, Barcelona, 2024. <<https://digital.csic.es/handle/10261/358755>>.
- Libro de tonos compuestos por Juan de Serqueira*, BNE, M/18381.
- Libro de tonos puestos en cifra de arpa: todos los cuales, tienen sus coplas consecutivas a ellos, debajo de las cifras*, BNE, M/2478.
- LLOPIS, Nuria, i Celia MARTÍN, *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa. Concordancias entre el manuscrito 2478 de la Biblioteca Nacional de España y el manuscrito Sutro, SMMS-M1, de la Biblioteca Sutro de San Francisco, California*, Instituto Fernández el Católico, Zaragoza, 2009.
- Manojuelo Poético Musical de Nueva York*, HSA, Ms. HC. 380/824^a/47.
- MARTÍN Y COLL, Antonio, *Flores de música*, BNE, M/1357.

- MARTÍN Y COLL, Antonio, *Huerto ameno de varias flores de música*, BNE, M/1360.
- MIRALLES, Eulàlia, «Algunes reflexions sobre la disposició textual d'un cançoner barroc (BLM, ms. 68). Per a una lectora: un llibre ofrena i un testament literari», *Zeitschrift für Katalanistik*, 28 (2015), pp. 187-230.
- MOLAS RIBALTA, Pere, Eulàlia DURAN, Josep MASSOT I MUNTANER, Margalida TOMÀS, Mireia CAMPABADAL I BERTRAN, *Diccionari biogràfic de l'Acadèmia de Bones Lletres*, Reial Acadèmia de Bones Lletres / Fundació Noguera, Barcelona, 2012.
- PLANAGUMÀ-CLARÀ, Laura, «“Ta, ta, ta, que los gallos no cantan”: música i intertextualitat en *contrafacta* austriacistes durant la guerra de Successió», *Scripta: Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 21 (2023), pp. 55-82.
- PLANAGUMÀ-CLARÀ, Laura, «Cantar “al tono de”: estudio y recreación musical de *contrafacta* (ca. 1700-ca. 1830)», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 34 (2021), pp. 353-392.
- PUJOL I COLL, Josep, «Ressonàncies musicals en l'obra de Fontanella», *Scripta: Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 11 (2018), pp. 170-77.
- RUIZ, Beatriz Ana, *Vida de la venerable madre Sor Beatriz Ana Ruiz, mantelata professa de la Orden de N.G.P.S. Agustín y doctrinas, o mística simbólico-práctica que le reveló el Señor, como farol preciso en estos tiempos, para entrar y correr los caminos de la christiana obligación y devoción, sin tropezar en la ilusoria quietud de molinistas y falsos alumbrados; con el bien regulado uso de sentidos y potencias, humanado con amenísima sensibilización, que le hace perceptible y útil, y dulcemente practicable. Reflexionadas por el R.P.M. Fr. Thomás Pérez*, Pascual García, Valencia, 1744.
- RUSSELL, Craig H., *Santiago de Murcia's “Códice Saldivar No. 4”: A Treasury of Secular Guitar from Baroque Mexico*, University of Illinois Press, Urbana / Chicago, 1995, vol. 1.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Francisco Javier, *Historia crítica de la poesía lírica culta “a lo divino” en la España del Siglo de Oro*, F. J. Sánchez Martínez-Editor, Alicante, 1995.
- SERRA I POSTIUS, Pere, *Manuscrit de Pere Serra i Postius amb contes, endevinalles, poesies, etc. d'alguns autors*, AHCB, Co6-Ao88.

- TEJADA, Francisco de, *Libro de música de clavicímbalo del Sr. Dn. Francisco de Tejada*, BNE, M/815.
- TORRENTE, Álvaro, «Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 3. *La música en el siglo XVII*, ed. por Álvaro Torrente, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2016, pp. 189-275.
- VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso, «Nuevos sonos antiguos. *El Llibre de tons de Ioseph Vilamur*, una fuente desconocida de música ibérica para guitarra del siglo XVII», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 36 (2023), pp. 153-203.
- VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso, *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, Málaga, 2015.
- VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso, *Libro de diferentes cifras M/811* (1705), Sociedad de la Vihuela, Madrid, 2008.
- WARDROPPER, Bruce W., *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.
- ZARAGOZA GÓMEZ, Verònica, «*En vers vull desafiar...*». *La poesia femenina a l'àmbit català (segles XVI-XVIII)*. Edició crítica, Tesi doctoral, Universitat de Girona, 2015. <<http://hdl.handle.net/10803/458139>>.