



Ta, ta, ta, que los gallos no cantan: música i intertextualitat en contrafacta austriacistes durant la guerra de Successió

Ta, ta, ta, que los gallos no cantan: Music and Intertextuality in Austriacists Contrafacta During the War of the Spanish Succession

LAURA PLANAGUMÀ-CLARÀ
lplanagu@ucm.es

*Universidad Complutense de Madrid
Instituto Complutense de Ciencias Musicales*

Resum: La guerra de Successió va ser un conflicte bèl·lic però també propagandístic. Entre escriptura i oralitat, una de les formes de propagació més efectives de missatges polítics van ser els *contrafacta*, textos dissenyats per cantar-se amb melodies preexistents. Aquests circulaven en forma de fulls volanders o petits plec, però en aquests objectes físics només s'hi reproduïen els textos; les tonades amb què es cantaven, àmpliament conegudes, no es copiaven sinó que només se n'indicava el nom amb expressions del tipus «al to de». Si bé en l'època aquests noms de tonades evocaven a tot un context sonor i conceptual, actualment n'hem perdut els referents. En aquest article estudiem set *contrafacta* que van circular entre 1705 i al voltant de 1706, període àlgid de la propaganda austriacista. Per una banda, estudiem els possibles processos intertextuals donats en aquests *contrafacta*, implícits per la seva pròpia naturalesa de producte resultant de la reutilització literària i musical. Per l'altra, afrontem la recreació musical d'aquests peces que havien estat pensades per ser cantades. Això ens permetrà obtenir un coneixement profund de cadascuna d'aquestes cançons, el que revela detalls dels mecanismes propagandístics adoptats pel bàndol austriacista del conflicte.

Paraules clau: guerra de Successió, propaganda, *contrafactum*, recreació musical, intertextualitat.

Abstract: The War of the Spanish Succession was a military conflict, but also a propagandistic one. Between writing and orality, one of the most effective forms of propagation of political messages were the *contrafacta*, texts designed to be sung with pre-existing melodies. These circulated printed on single-sheet broadsides or small, book-like pamphlets, but only the texts were reproduced on these physical objects; the widely known tunes with which they were sung were not copied, but only the name was indicated by expressions such as «to the tune of». Although at the time these tune names evoked a whole sonic and conceptual context, today we have lost the referents. In this article, we study seven *contrafacta* that circulated between 1705 and around 1706, the height of Austrian propaganda. On the one hand, we study the possible intertextual processes involved in these *contrafacta*, implicit by their very nature as a product of literary and musical reuse. On the other hand, we tackle the musical recreation of these pieces that were intended to be sung. This will allow us to gain an in-depth knowledge of each of these songs, which reveals in detail some of the propaganda mechanisms adopted by Austriacists side in the conflict.

Keywords: War of the Spanish Succession, propaganda, *contrafactum*, musical recreation, intertextuality.

DATA PRESENTACIÓ: 07/04/2023 ACCEPTACIÓ: 24/04/2023 · PUBLICACIÓ: 12/06/2023

És ben conegut que durant la guerra de Successió (1702-1715) no només hi va haver interès per sortir victoriosos del camp de batalla, sinó que també existia una lluita molt activa per guanyar-se l'opinió pública¹. Gravats, relacions de batalles, relacions de festes o sermons van ser algunes de les formes utilitzades per difondre missatges propagandístics que en gran part circulaven a través de fulls impresos i còpies manuscrites (Alabrús 2001; Escobedo 2009; Vall i Solaz 2015). També ho fou la poesia². Aquesta, a més, sovint estava pensada per ser cantada. Així doncs, la música va jugar també un paper rellevant en tot l'entramat propagandístic.

Segons Juan José Carreras, qui va realitzar un petit repàs historiogràfic respecte l'estudi de la música durant l'estada de l'Arxiduc Carles a Barcelona (referint-se especialment a l'òpera cortesana), ens hem de situar en la Renaixença per trobar els primers estudis dedicats a la música d'aquest període (2017: 15-23). Des de llavors, no només hem ampliat el nostre coneixement, sinó que també han variat els nostres interessos, així com ho han fet les aproximacions metodològiques i teòriques respecte a aquests primers estudis del segle XIX. Si seguim en termes historiogràfics, Agustí Alcoberro proposa pels treballs d'història una nova etapa d'interès pel conflicte que va començar l'any 2000 amb l'inici de diversos tricentaris que culminaran el 2014, amb la commemoració de la caiguda de Barcelona de l'any 1714 (2018-2019). Evidentment, la recerca musicològica no en quedà aliena. Així doncs, dins la col·lecció *La ciutat del born. Barcelona 1700* trobem l'imprescindible *Dansa i música. Barcelona 1700* (Garcia Espuche et al. 2009), que tot i no estar dedicat específicament a l'activitat musical relacionada amb la guerra, ens dona una visió de conjunt de l'engranatge de l'activitat musical a Barcelona als volts d'aquestes dates. Sí dedicada a fenòmens musicals directament resultants del conflicte, s'ha de consultar *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*³, una altra obra col·lectiva, en aquest cas dedicada als anys de regnat de Carles III, però amb la virtut d'oferir una mirada més àmplia sobre l'impacte i conseqüències musicals posteriors, posant especial èmfasi en el fenomen de la italianització així com la circulació de músics (Tess 2017: 5-12).

Donant un cop d'ull a aquest últim treball, es percep una clara inclinació cap a l'estudi de formes musical que provenen de la ploma de compositors reconeguts i que estan estretament vinculades a la cort i les elits, és a dir, el que es coneix com a música «culte». A més de l'òpera i altres formes de teatre musical⁴, també s'han dedicat diversos treballs a l'estudi de les entrades i festes reial i les músiques vinculades a elles (Montagut 2004; Raventós 2006: 557-582; Torrente 2007, 2017; Pujol

1 Existeix una bibliografia extensa sobre la publicística i la propaganda política durant el conflicte. Alguns treballs al respecte són Pérez Picazo (1966), Alabrús (2001), Albareda (2002), Borreguero Beltrán (2003), Peña Izquierdo (2005: 279-292), Escobedo (2009) i Camprubí i Pla (2017).

2 Treballs interessants al respecte són els d'Ibáñez Jofre (1983), Escobedo (2009), Vall i Solaz (2015: 147-162) i Sogues (2021, 2017).

3 El llibre és resultat del seminari *Música i política. La cort de Carles III i l'atracció de Barcelona a Europa, 1705-1713* celebrat al Museu d'Història de Barcelona el juny de 2014.

4 Sobre teatre amb música, però en aquest cas en cort de Felip V, hi ha el treball de Begoña Lolo (2009).

2014). Al respecte, s'ha donat una especial atenció a l'estudi dels villancets, demostrats vehicles d'exaltació de la figura real. Tot i tractar-se d'obres complexes, inclús amb policoralitats (Torrente 2017), amb la seva interpretació hi havia una clara voluntat per fer arribar el missatge a tota la ciutadania, ja fos per la seva presència en les festivitats o serveis religiosos on s'interpretaven, ja per la circulació dels textos a través d'impresos (Torrente 2007; 2017).

Evidentment, la tipologia de peces vocals que van circular amb finalitats propagandístiques va ser molt més divers. Cortès i Esteve en recullen una bona mostra a *Músicas en tiempos de guerra. Cancionero (1503-1939)* (2012: 33-60). Però un dels principals problemes que ens trobem quan volem estudiar aquestes obres des del punt de vista musical és que es conserven en fullets impresos, i aquests només contenen text, no la seva música. Si a més ens movem en el terreny més popular, on la circulació és majoritàriament oral, les possibilitats de conservar alguna partitura són mínimes.⁵ Així doncs, coneixem el contingut textual d'aquestes peces, però ens falta un element clau per comprendre-les en profunditat: com sonaven?

Vegem-ne un exemple en concret. El filòleg Marc Sogues suggereix que *La bonaventura que digué la gitana imaginària al duc d'Anjou al partirse de París per lo Regnat d'Espanya* i *Lletres curioses de la bonaventura que digué una gitana a Carlos Tercer quan partí de Viena a Espanya* eren dos romanços que es cantaven amb la mateixa melodia, però no sabem quina (2021: 354-355). En casos així, si volem tornar a fer sonar aquestes peces no hi ha més alternativa que optar per criteris entre artístics i històrics. És pel que va optar Antoni Rossell en el treball discogràfic *Cançons i romanços populars catalans de la guerra de Successió* quan musica la bonaventura a Carles III (2014). En aquest treball (juntament amb Joana Escobedo a cura de la part literària) s'afronta el complex exercici de la recreació musical d'obres vocals austriacistes de les quals no conservem fonts musicals, i com molt bé defineix Escobedo, sovint «s'ondeja entre la hipòtesi i la creativitat».

Entre poder interpretar directament partitures de l'època i recórrer a la creativitat artística, hi ha un tipus de peces que ens ofereixen una via de recreació musical intermèdia: les cançons que es cantaven amb melodies populars, moltes de les quals se n'indicava el nom en l'epígraf que acompanyava els textos. Són el que anomenem *contrafacta*, terme que utilitzem en el sentit de peces dissenyades per cantar-se amb tonades preexistents.⁶ La idea essencial és que són tant un fenomen

⁵ Tot i aquest fet, algunes han arribat als nostres dies com la *Cançó d'en Bac de Roda*. Veure Cortès i Esteve (2012: 59-60) i especialment Ayats (2009: 236). A Roviró, Aiats i Girbau (2004) es poden trobar més cançons sobre esdeveniments històrics de Catalunya recollides de la tradició oral.

⁶ L'any 1958 Bruce W. Wardropper en el seu llibre *La poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental* va proposar el llatínisme *contrafactum* per referir-se a «una obra literaria (...) cuyo sentido profano ha sido sustituido por otro sagrado» i destacava que «la historia de los *contrafacta* está irremediabilmente ligada a la música. Casi todos los *contrafacta* se compusieron para ser cantados sobre melodías populares» (1958: 6-7). Actualment, el terme *contrafactum* s'utilitza en un sentit més ampli de transformació textual sobre una música preexistent que sobrepassa el concret intercanvi profà-religiós. Per tot això, la noció de *contrafacta* pot variar segons l'autor i l'objecte d'estudi. Per a una revisió més detallada del terme, veure Planagumà-Clarà (2020: 355-358; 2021: 7-10).

literari com musical. Les disciplines modernes han provocat una separació en l'estudi dels dos elements, però en els *contrafacta* text i música formen un tot, s'influeixen mútuament, així que per entendre'ls amb profunditat s'han d'estudiar en conjunt.

Aquest tipus de peces no només són interessants des d'un punt de vista musical, sinó que històricament s'han utilitzat com a un efectiu instrument de propaganda de missatges polítics, religiosos i morals.⁷ Les melodies preexistents són reconegudes i ajuden a memoritzar la nova lletra. La transcendència d'aquesta qüestió durant la guerra de Successió ja l'apuntava Escobedo:

Tenint en compte que es pretenia dinamitzar la popularitat, l'adequació text/música es fonamentava sovint en textos i música preexistents i populars. (...) No era una selecció innocent sinó que incloïa connotacions addicionals. Si la música –l'adaptació dels goigs, per exemple– pertanyia a l'àmbit religiós, s'hi volia afegir l'acceptació de l'estament eclesiàstic (2009: 53).

Així doncs, es tracta d'un exercici de reutilització musical, i també literària, en el que es poden donar processos d'intertextualitat que enriqueixen les possibles interpretacions hermenèutiques de les peces. Prenem aquí les paraules de Robert Darnton respecte a com la música pot enriquir el significat d'un text mitjançant un procés d'acumulació:

How did the music inflect the meaning of the words? That question cannot be answered definitively, but it can be reduced to manageable proportions if we consider the way tunes serve as mnemonic devices. Words attached to a melody fix themselves in the memory and are easily communicated to others when sung. By hearing the same melodies over and over again, all of us accumulate a common stock of tunes, which we carry around in our heads. When new words are sung to a familiar tune, they convey associations that had been attached to earlier versions of it. Songs can therefore operate, so to speak, as an aural palimpsest (Darnton 2010: 80).

D'aquest període bèl·lic ja s'han estudiat alguns casos d'aquests «palimpsests aurals».⁸ Per una banda, la utilització del model dels goigs (forma mètrica i musical) de la Mare de Déu del Roser, de la que en trobem exemples tant per exaltar la figura de Carles III⁹ com la Felip V.¹⁰ Es tracta, doncs, de traslladar el sentiment de devoció religiosa pròpia dels goigs a lloar les noves figures polítiques confrontades.

7 Treballs interessants al respecte són els de Wardropper (1958), Sánchez Martínez (1995), Wagner Oettinger (2001), Fisher (2001), Darnton (2010), Martínez Martín (2015), McIlvenna (2015, 2016, 2022) i Sánchez-Lopez i Marín (2021).

8 A més de la bibliografia a la qual farem referència en el cos de l'article, cal destacar la recreació musical que se'n fa a Escobedo i Rossell (2014).

9 En conservem testimonis impresos (BC F.Bon.2986 i F.Bon.903) i manuscrits (E-Bih C06-B152 pp. 180-185). Per bibliografia i transcripcions modernes d'aquests goigs, vegeu Valls i Solaz (2015: 150), Garcia i Llop (2020) i Ferrando Cuña (2022).

10 BC Ms. 3613, ff. 118-121.

Un altre exemple relativament conegut és el *Cant del aucells quan arribaren los vaixells davant de Barcelona i desembarco de Carles III*.¹¹ Així doncs, aprofitant la popularitat de la nadala *El Cant del aucells* per aquella època, es va reescriure per a lloar l'arribada de l'arxiduc Carles a Barcelona l'any 1705. Compartim la lectura que en fa Jaume Ayats:

(...) no va ser cap atzar que en l'arribada de Carles III a Barcelona l'any 1705 es dictés una lloança de benvinguda precisament fent la paròdia o transformació de la cançó nadalenca dels ocells. D'aquesta manera s'indicava simbòlicament la nova etapa política i social que encetava la nova casa reial, la nova era d'esperança i de fertilitat que s'obria a l'aleshores denominada «nació catalana» (que ara coincidiria gairebé amb els territoris dels Països Catalans) (2009: 238).

Que sigui precisament aquests exemples de *contrafacta* els més estudiats no és conseqüència de l'atzar. Es tracta de melodies amb les quals encara hi estem familiaritzats i que continuen interpel·lant-nos emocionalment. Fins i tot som capaços de cantar aquestes cançons només llegint els textos conservats, encara que sigui amb els models musicals que actualment circulen d'aquestes melodies, que no tenen per què ser els mateixos que els de l'època.¹² Això les converteix en peces força excepcionals, perquè la majoria de les tonades citades en aquests fulls propagandístics no ens remetent a cap referència musical actual. De fet, en primer terme només són una paraula, un nom que no ens evoca a cap contingut concret. Així doncs, el que ens proposem en aquest article és dotar de context musical i històric a algunes d'aquestes tonades citades en obres polítiques que van circular durant la guerra de Successió, el que revelarà aspectes interessants sobre els mecanismes de propaganda utilitzats.

Per fer-ho, analitzem set obres localitzades en la Col·lecció de Fullets Bonsoms de la Biblioteca de Catalunya (BC) en les quals s'indica la melodia per cantar-les:¹³

*Relación de lo sucedido contra la Francia, y en favor de nuestro rey y señor D. Carlos III mediante la divina justicia. Al tono de: Con arrullos el zéfiro manso [Sense data ni impresor](F.Bon. 5731).
Relación verídica en la qual se declara el sucesso del sitio de Barcelona del año 1706. Y la innominiosa buyda*

11 Ens ha arribat en forma de testimoni imprès (BC F.Bon.906) i manuscrit (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB) C06-B152, pp. 156-162). La lliçó manuscrita comença amb la primera estrofa («Lo any mil setcens y sis») de la *Cançó ab la qual breument se relata lo siti de Barcelona del corrent any 1706* (BC F.Bon.5724) que, tal com suggereixen Cortès i Esteve, pot ser cantada amb la mateixa tonada del *Cant del aucells* (2012: 44-50, 315).

12 Això és el que ens adverteix Ayats respecte al *Cant dels ocells*: «Ara ens és molt fàcil d'adjudicar-li la melodia tan popularment difosa en el darrer segle, però cal tenir en compte que eren diverses les melodies amb què antigament es cantava –algunes de prou semblants i altres de notablement diferents–. Els cançoners han deixat traça de diverses possibilitats de tonada, però la força expressiva de la que s'ha difós n'ha deixat moltes a l'ombra» (2009: 238).

13 Per qüestions d'extensió, estudiem només aquelles obres de les quals hem pogut identificar la melodia al llibre. Així doncs, deixem per a una altra ocasió l'estudi, per exemple, de la *Cansó nova, sobre lo siti y la batalla de Turín, capital de Saboya, al to de la Bella Lisarda*, ja que no n'hem pogut identificar la tonada (només coneixem la *Bella Lisarda* d'Andrea Falconieri, com ja havia apuntat Vall i Solaz (2015: 154), però pel moment no tenim constància que aquesta peça circulés per Catalunya en aquesta l'època).

de los enemigos. Al tono de la Bella Serrana [Barcelona: Joan Jolis, 1706](F.Bon.5725). És la mateixa que la *Relación en que se refiere el suceso del sitio de Barcelona, del año 1706. Y la innommiosa huida de los enemigos. Al tono de Bella Serrana* [Llibreria Francisco Avinyò, sense data] (F.Bon.9576).

Coplas con estrivillo dirigidas a la cesarie y cathólica magestat de Carlos Tercero, rey de España, que prospere Dios años sin fin. Compuestas al son de Marisápolos [Barcelona: Joan Jolis, sense data] (F.Bon.5686).

Coblas hechas a las gloriosas hazañas y lamentable muerte del serenísimo señor príncipe de Armestad. Primera y segunda parte. Compuestas a son de Marisápolos [Barcelona: Juan Bautista Altès, sense data] (F.Bon.5692).¹⁴

Tercera parte de las azañas y muerte del serenísimo príncipe de Armestad. Cantas al tono del Bayle, que dizzen, del Príncipe. Y a la fin ay quatro dèzimas a la muerte del Príncipe de diferentes assumptos [Juan Bautista Altès «y otros muchos», sense data] (F.Bon.7528).

Chamberga en alabanza de nuestro católico monarca don Carlos Tercero de Austria, que Dios guarde muchos años para nuestro consuelo [Barcelona: Francisco Guasch, 1706] (F.Bon.9573 i F.Bon.911)

Tot i que no totes tenen colofó, són obres clarament derivades de la campanya propagandística a favor de la causa austriacista que va ser especialment activa després de la seva victòria sobre el setge a Barcelona a l'octubre de l'any 1705, el que suposà la retirada de les tropes filipistes i l'establiment de la cort del nou rei Carles III a la ciutat. Entre aquest any i 1706 es produeix un període «d'euforia austriacista», segons Ibáñez Jofre (1983: 318) i Alabrús (2001: 173-183). En les obres analitzades trobem molts dels elements descrits per Alabrús que caracteritzen la publicística austriacista d'aquells anys: l'agressivitat contra als francesos i els partidaris de la dinastia Borbó; alabances al nou monarca Carles III; mitificació de la figura de Jordi de Hessen-Darmstadt; relat èpic de la defensa de Barcelona el maig de 1706 davant l'exèrcit borbònic, i eufòria cap als aliats d'Europa (2001: 173-183).

Ens formulem diverses preguntes concretes en relació amb aquestes cançons: Per què es van escollir aquestes tonades per transmetre missatges austriacistes? Aporten un significat especial aquestes músiques als textos? Com es genera aquest? I finalment, podem recrear musicalment aquests *contrafacta*?

Partim de la hipòtesi que aquests tipus de peces propagandístiques operen aprofitant els processos intertextuals que es donen en elles. Per aquest motiu hem estudiat la procedència de les melodies indicades i així conèixer quins altres usos i funcions se'ls hi havia donat i en quins altres contextos interpretat. També hem fet una anàlisi comparativa entre el *contrafactum* i el model del qual parteix la seva composició (la tonada indicada).

Per altra banda, hem localitzat fonts musicals de l'època on es conserven les tonades indicades. Una anàlisi formal de les melodies i mètrica dels textos ens ha permès afrontar-ne la seva recreació musical.

14 Torras i Ribé en dona una altra font (1999: 51): AHCB, Sec. Graf., ALT-11.

Els *contrafacta* austriacistes: processos d'intertextualitat i recreació musical

Qualsevol classificació pot ser objecte de diversos criteris. En el cas de textos poètics històrics, com els que estem estudiant, els paràmetres més comunament utilitzats són els temporals, els temàtics i els mètrics. Una altra possibilitat, molt menys explorada, és fer-ho des d'un punt de vista musical.

Els *contrafacta* es componen partint d'un model de referència sobre el que es dissenya una nova obra. En podem diferenciar dos tipus. Els primers són aquells models músico-textual, és a dir, es dona quan un poeta-compositor escriu una nova obra sobre la base d'una cançó (text i música) preexistent. En aquest cas, hi ha la possibilitat que es traslladin en la nova obra tant elements textuais com musicals del model. Però existeix una altra possibilitat i és fer-ho a partir d'un model exclusivament musical, és a dir, de música sense text, música instrumental. Es tracta de dissenyar un text que s'ajusti (en el sentit més formal però també conceptual) a una melodia preexistent. Aquesta classificació, aparentment senzilla, és complexa aplicar-la a la realitat, perquè a la pràctica l'intercanvi de melodies de repertori instrumental al vocal, i viceversa, era comuna. No hem d'oblidar un punt d'encontre com era la pràctica del cant amb acompanyament instrumental.

Estudiar els *contrafacta* austriacistes des d'aquest punt de vista ofereix la nova visió d'una matriu d'obres entrelaçades que pot revelar noves qüestions sobre el procés de composició però també de la seva recepció.

Per estudiar les relacions i possibles influències entre model i derivat aplicarem una aproximació analítico-teòrica que prové en gran manera de la proposta que Antoni Rossell aplica a l'estudi de *contrafacta* medievals (1997; 2010). A la vegada, Rossell recorre als postulats de crítica intertextual del filòleg alemany Jörn Gruber (1983, 1988). Aquest proposa l'anàlisi comparativa dels elements del *so* (àmbit mètric i melòdic), el *mot* (àmbit del lèxic) i la *raço* (contingut poètic) per establir el grau de relació entre la peça que actua de model i els seus derivats i així diferenciar una relació només coincident d'una d'intencionada (Gruber 1989; Rossell 2010; Rossell 1997: 1367). Un dels aspectes que fa més interessant aquesta proposta per a nosaltres és que contempla la música en la seva anàlisi. Però no només això, sinó que amb un sol concepte, el *so*, engloba text i música i posa de manifest la seva estreta relació: l'esquema melòdic-rítmic de la melodia condiona l'esquema mètric del text i viceversa.

Pensem que aquesta idea d'una anàlisi en aquests tres àmbits pot ser aplicada al nostre repertori tot i ser molt més modern i que els procediments de transformació i els resultats finals seran diferents. Així doncs, estudiarem el grau de coincidència i el tipus de relació entre model i *contrafactum* en l'àmbit formal (que engloba les formes mètriques i musicals), el lèxic i finalment un de més poètic-conceptual. En el cas que el model sigui només instrumental, només actuen el primer i el tercer àmbit. En aquest cas les relacions entre model i *contrafactum* poden ser més subtils, menys explícites, pel fet que no hi intervenen elements lèxics.

Considerar aquests àmbits no només ens ajudarà a confirmar que realment el model indicat en els fulls va ser l'utilitzat per a compondre el *contrafactum*, sinó també per establir el grau de relació intertextual que existeix entre ells i, en definitiva, fins a quin punt el model va poder condicionar la interpretació (en el sentit hermenèutic, en aquest cas) del seu derivat. Respecte a aquest últim punt cal fer un aclariment. Evidentment, aquest fet es veu condicionat pel coneixement que un receptor concret té del model i del que aquest li suggereix, que, tot i existir elements socialment compartits, no podem oblidar que les vivències personals de cadascú també influeixen en les nostres percepcions. En aquest sentit, pot ser més senzill pensar-ho des de la perspectiva del compositor, analitzant quins procediments va utilitzar i amb quina possible finalitat. Partim de la idea que el que buscava aquest, com a eina de propaganda, era que el seu missatge arribés al nombre més gran de persones possible. Així doncs, qualsevol recurs que usés havia de ser fàcilment perceptible per la població.

Començarem analitzant els *contrafacta* que hem detectat que deriven d'un model vocal. Són cinc i al·ludeixen a tres tonades diferents: *Con arrullos del céfiro manso*, *Bella serrana* i *Marizápalos*. Les dues primeres provenen de peces amoroses en castellà que podem situar dins el fenomen dels *tonos humanos*, obre vocals molt populars durant el segle XVII. Tot i que molts d'aquests *tonos* tenen un clar origen cortesà, inclús apareixen en sarsueles i operes, molts van circular independentment i van penetrar en les pràctiques musicals domèstiques.

Els noms *Con arrullos del céfiro manso* i *Bella serrana* provenen dels incipits dels seus *tonos*. Així doncs, en aquest cas, amb l'expressió «al to de» es remet directament a un model músico-literari. Això es percep clarament en la *Relación de lo sucedido contra la Francia, y en favor de nuestro rey y señor D. Carlos* (F.Bon.5731). Com es dedueix del títol, es tracta d'una relació en vers que detalla els fets esdevinguts (nacional i internacionalment) durant el conflicte bèl·lic: des de la mort de Carles II fins més enllà del setge a Barcelona de 1706. En l'última estrofa, entre diversos desitjos, s'expressa una futura victòria a Maó, el que tindria lloc l'any 1708. Per tant, tot i que el full no està data, hem de situar l'obra anteriorment a aquesta data.

Con arrullos del céfiro manso està estretament relacionat amb l'anomenat *Baile del Tatá* (Cotarelo i Mori 1911: ccliv; Stein 1993: 371; Durón 2020: 23-26). Aquest es conserva en una col·lecció de balls d'inicis del segle XVIII conservada a la Biblioteca Nacional de España (BN Mss/15788 ff. 64v-67). Aquesta font, a més, conté anotacions coreogràfiques. El nom del ball al·ludeix als versos de la tornada que diuen:

*Ta, ta, ta, respiren las flores,
ta, ta, ta, que ya sale el sol.*

Sabem que era un *tono* conegut a Catalunya per aquella època perquè també el trobem en el cançoner del llavors estudiant de medicina Josep Bori (BC Ms. 78), de la primera dècada del s. XVIII. De fet, es va copiar dues vegades, tot i que s'adverteix que una de les còpies és incompleta.

Si comparem el model i el *contrafactum*, les similituds formals i lèxiques són clares a l'inici i al final de la peça. Vegem-ne la primera estrofa:

Con arrullos del zéfiro manso
nassen las hojas con dulce rumor
y al compás de las cláusulas dulces
la fuente se ríe, respira la flor;
y en clarines de plumas gorgeos
entonan las aves en su faristol
esperando amanesca dichoso
de Anarda divina, el luciente farol.

*Ta, ta, ta, que respiran las flores,
ta, ta, ta, que ya sale el sol* (BC Ms. 78, ff. 73r).

Los orgullos del Gallo soberbio
van aplacando su canto y su voz
porque ven que ya Carlos Tercero
entra en España por dueño y señor;
heredando al rey Carlos Segundo
que falleció sin tener sucesión
y por leyes le toca y especta
de todo el reyno la real possessión.

*Ta, ta, ta, que los Gallos no cantan,
ta, ta, ta, que no se oye su voz* (BC F.Bon.5731).

Com és comú en aquestes peces, en l'incipit de la nova peça es percep fàcilment el del model. De fet, a vegades es reproduceix sense cap mena de transformació. És una declaració d'intensions, el que Bruce W. Wardropper anomena «al·lusió tàctica» (1958, 6), ja que el poeta clarament vol evocar al model. Així mateix, també és una forma ràpida d'indicar amb quina melodia es canta el text.

Tot i adquirir cert aparença de relat verídric, com diu Sogues, les relacions, pel fet de navegar entre la crònica històrica, el propoperiodisme i la literatura de creació: «construïen (...) visions parcials i tendencioses dels fets relatats, per la qual cosa cal considerar que, a fi de comptes, la seva finalitat era sobretot política i propagandística». En aquest cas no només es vol donar notícia de les victòries austriacistes en to èpic, sinó que també hi ha una burla explícita als membres de l'altre bàndol a qui se'ls presenta com a galls superbs que han perdut la veu.¹⁵ S'evoca aquesta imatge una i altra vegada al final de cada cobla: «Ta, ta, ta, que los Gallos no cantan». L'Álvaro Torrente, tot i referir-se concretament als villancets, ja advertia del paper que juga la tornada musical, lloc on se situa el missatge clau que es vol comunicar (2007: 201). A més, en la nostra tradició cançonística, també és el punt on es tendeix més a cantar en conjunt.

Comparem aquesta tornada amb la del model en un àmbit més conceptual. El *tono humano* és una peça amorosa bucòlica, en la qual la natura s'harmonitza exaltada amb la bellesa de l'amant. «Que ya sale el sol» es repeteix a la tornada, el que equival al «que no se oye su voz» del *contrafactum*. Així doncs, l'alegria per l'arribada de l'amant desitjada equival a l'alegria (i orgull), d'haver vençut (i humiliat) al rival. Això li hem de sumar un aire de dansa, que no fa sinó que potenciar la voluntat burlesca de la peça. De fet, no podem descartar que fins i tot es ballés, tot i que per al moment no

15 Una altra imatge humiliant que dibuixa la cançó és la dels galls francesos vençuts i convertit en capons (estrofa núm. 15: «En Saboya por fin de la fiesta / nuevos triunfos se han logrado oy / en el campo que Francia tenía / junto a Turín y Riberas del Po; / en que quedan los gallos sin cresta / pues han pasado de gallo a capón / desplumados de pies a cabeza / huyendo algunos drecho al Piñerol. / *Ta, ta, ta* etc.». Per altra banda, la imatge del francès con a un gall altiu a qui s'ha aconseguit ridiculitzat no és exclusiva d'aquesta obra, sinó que era recurrent en la literatura austriacista del moment (Alabrús 2001: 173; Peña Izquierdo 2005: 312).

coneixem testimonis que així ho demostrin. Però és suggeridor que les similituds lèxiques entre les dues peces tornin a ressorgir al final de la peça, típica estrofa que anuncia el final dels balls i altres peces teatrals breus, el que ho dota tot de cert element performatiu:

Demos fin a la música nueva
no canse por larga nuestra canción,
que lo breve en las canciones
haze que no vaya de mal a peor.
Ta, ta, ta, etc. (BC Ms. 78 f. 73v)

Demos fin a la música nueva
no canse por larga nuestra relación,
pues tenemos Milán y Mallorca
baxo el dominio del rey, mi señor,
a que presto sequirá Sicilia
con Cerdeña y el fuerte Mahón
sin dudar de que el Príncipe Eugenio
ganará Italia con su dirección.
Ta, ta, ta etc. (BC F.Bon.5731)

En l'àmbit formal, el *contrafactum* utilitza el mateix motlle mètric que el model, un romanç que alterna versos decasíl·labs i hendecasíl·labs amb rima assonant sempre en [o]. Sí això li sumem les similituds en el ritme accentual, és perfectament compatible amb la seva melodia. Afortunadament, conservem algunes fonts musicals del *Baile del Tatá*. Una de les més completes és el *Huerto ameno de varias flores de música, recogidas de varios organistas* (BN M/1360 f. 228v), recopilació de Fray Antonio Martín y Coll, organista del convent de San Francisco de Madrid, de l'any 1709.¹⁶ També coneixen una font catalana, un quadern de guitarra de principis del segle XVIII conservat a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer (BMVB Ms. 145, f. 47v), però en aquest cas és una còpia incompleta.

Tot i conservar varies fonts musicals, hi ha una qüestió ambigua. Aquests dues fonts citades només són instrumentals, és a dir, no hi ha cap text i simplement tenen el títol de «Tata». Sembla evident que la melodia del *Tatá* era la utilitzada per cantar el refrany del *tono*, però amb quina música es cantaven les estrofes?

Con arrullos del céfiro manso, com a peça vocal, es conserva en una col·lecció de *tonos* amb xifra d'arpa d'inicis del segle XVIII (BN M/2478 f. 32r). En aquest quadern només es va copiar el text del *tono* juntament amb indicacions en xifra de l'acompanyament harmònic que l'arpa feia al cant; és a dir, no hi ha una transcripció completa de la melodia. Però aquesta font ens indica que tant les estrofes com la tornada es cantaven amb la mateixa música. A més, l'acompanyament d'arpa és compatible amb la melodia del *Tatá*. Així, doncs, recollint la melodia conservada al M/1360, *Los orgullos del Gallo soberbio* hauria pogut sonar d'aquesta manera¹⁷ (exemple musical 1):

16 La tonada del *Tatá* també la va reutilitzar Sebastián Durón en el villancet *Segadorillos*, editat recentment per Ars Hispanica, amb Raúl Angulo com a editor (Durón 2020).

17 Com que el nostre objectiu no és realitzar una edició crítica dels textos –tasca que afrontaran amb molt més èxit els filòlegs– sinó reproduir el text de testimonis concrets, hem optat per una edició interpretativa on només modifiquen aquells aspectes que, per una banda, faciliten la lectura, i per l'altra, permeten entendre millor la relació text-melodia. Així doncs, només modernitzem puntuació, l'ús de les majúscules, l'accentuació i desenvolupem abreviatures. Respecte a l'edició musical, respectem la font i detallarem en cada cas les modificacions necessàries orientades a corregir possibles

Laura Planagumà-Clarà. *Ta, ta, ta, que los gallos no cantan: música i intertextualitat en contrafacta austriacistes durant la guerra de Successió*

Los or - gu - llos del Ga - llo so - ber - bio van a - pla - can - do su
 9 can - to y su voz, por - que ven que ya Car - los Ter - ce - ro en - tra en
 17 Es - pa - ña por due - ño y se - ñor; he - re - dan - do al rey Car - los Se -
 25 gun - do que fa - lle - ció sin te - ner suc - ces - sión y
 32 por le - yes le - to - ca y es - pec - ta de to - do el rey - no la
 39 real pos - ses - sión. Ta, ta, ta, que los Ga - llos no can - tan,
 46 ta, ta, ta, que no se oye su voz.

Exemple musical 1. Recreació musical de la *Relación de lo sucedido contra la Francia, y en favor de nuestro rey y señor D. Carlos III mediante la divina insticia. Al tono de: Con arrullos el zéfiro manso* (BC F.Bon. 5731), utilitzant la melodia de BN Ms. 1360 (f. 228v). La relació establerta entre text i melodia la extraïem de BN M/2478 (f. 32r).

En el cas exposat és evident que el compositor va crear un explícit diàleg amb el model per dotar de significat al *contrafactum*. Però aquesta relació no sempre es percep amb tanta claredat, especialment quan no hi ha elements lèxics compartits. En aquests casos cal buscar relacions en l'àmbit més simbòlic, però hem de procurar que no caurem en un exercici excessivament especulatiu. A més, no podem obviar que en algunes ocasions simplement s'aprofitava la popularitat d'una cançó en un moment determinat per difondre fàcilment un missatge concret. Sembla el cas de la *Relación verídica en la qual se declara el sucesso del sitio de Barcelona del año 1706. Y la inominiosa huyda de los enemigos. Al tono de la Bella Serrana* (F.Bon.5725). Aquesta relació és una descripció, evidentment partidista, de

errors, modernitzar l'escriptura i facilitar la lectura, així com afavorir l'encaix amb el text. Respecte Ms. 1360, hem dut a terme les següents modificacions: canviem la clau de Do en primera per la clau de Sol, per tal de facilitar la lectura; c. 7 convertim la blanca amb punt en una blanca i una negra imitant el ritme de M/2478 i així poder encaixar-hi el text; c. 27 convertim la blanca amb punt en una blanca i una negra; c. 37 convertim la blanca amb punt en una blanca i una negra.

la victòria del setge a Barcelona de 1706, triomf àmpliament exhibit en la literatura propagandista austriacista.¹⁸

Bella serrana és un altre *tono humano* del que en conservem testimonis en cançoners catalans des d'inicis del segle XVIII fins a la primera meitat del XVIII.¹⁹ Es devia tractar, doncs, d'una peça ben coneguda, el que es veu reflectit, per exemple, en el fet que s'anomeni en la *Jácara al nacimiento con variedad de tonos* de la poeta i dramaturga valenciana Anna María Igual i Miguel, marquesa de Castellfort (1655-1735), recollida en les seves *Poesias* (BN MSS/22034, f. 27r).²⁰

És una peça amorosa pastoral que es construeix sobre tòpic contrast entre l'alegria que expressa el paisatge natural en presència de l'amant i la tristesa de la veu poètica, a qui la «bella serrana» és esquiva. En aquest cas, no detectem cap relació lèxica explícita amb el *contrafactum*. Comparem, per exemple, les primeres estrofes, que sol ser el punt on s'imita més al model:

Bella serrana,
que aurora y temprana
sales al monte feliz a ilustrar
dando a las flores
vidas y olores
como a mi pecho la muerte le das.
(BC Ms. 78 f. 69)

Estén atentos
los quatro elementos,
pues que pretendo dezir y contar
rayos de fuegos,
del ayre buelos
frutos de Tierra y prodigios del mar.
(BC F.Bon.5725)

En l'àmbit més conceptual sí que coincideixen en la invocació d'elements de la naturalesa. Però el més evident és que, altra vegada, tenen la mateixa forma mètrica i ritme accentual. Això confirma la compatibilitat entre la tonada de la *Bella serrana* i el text propagandístic austriacista. Del quadern de guitarra conservat a la BMVB abans esmentat (Ms. 145) obtenim l'únic testimoni musical que hem localitzat amb el títol de *Bella Serrana*. Però és una transcripció en tabulatura de guitarra que no té indicacions de ritme. Això significa que, desafortunadament, no en podem extreure una melodia completa perquè no sabem amb quina figuració rítmica es desenvolupava.

Entre tonada instrumental i peça vocal trobem a Marizápalos, cançó molt coneguda des de la segona meitat del segle XVII. El text probablement és de Jerónimo de Camargo y Zárate i en una de les seves formes més antigues diu (Alatorre 1977: 377-378):

Mari-Zápalos bajó una tarde
al verde sotillo de Vaciamadrid,
porque entonces, pisándole ella,
no hubiese más Flandes que ver su país.

18 Entre les obres dedicades a aquest esdeveniment, hi ha les *Proeses que les barceloneses dones han ostentat en este siti de l'any 1706* editades per Marc Sogues (2017). Altres obres es poden consultar a Alabrús (2001: 181-182).

19 En trobem testimonis altra vegada al cançoner de Bori, BC Ms. 78 (f. 69), però també en fonts de AHCB C06-C074 (pp. 338-339) i de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona (Ms. 213, ff. 72v-73r).

20 Una edició moderna d'aquesta *jácara* es pot consultar a Mark (1999: 140-48).

És una peça amb abundants jocs de paraules i dobles sentits, que descriu la trobada amorosa entre la Marizápalos i Pedro Martín, la qual sol ser interrompuda per l'oncle de la jove, que és mossèn. Té una mètrica i ritme textual molt característics (romanç que alterna decasíl·labs i dodecasíl·labs, 10-12a-10-12a, on els versos parells rimen en [i]) que va quedar fortament associada a la tonada (Planagumà-Clarà 2021; 2020).

Va ser una melodia molt reutilitzada. De fet, també era un ball²¹ i una tonada instrumental sovint utilitzada per tocar variacions com demostra que se'n recullen nombrosos testimonis en fons instrumentals (Esses 1992: 2:388-433). A la Col·lecció de fullets Bonsoms hem localitzat fins a tres *contrafacta* al to Marizápalos dedicats a la causa austriacista. Dos d'ells es van publicar en un mateix fullet: *Coblas hechas a las gloriosas hazañas y lamentable muerte del serenísimo señor príncipe de Armestad. Primera y segunda parte. Compuestas a son de Marisápolas* (F.Bon.5692).

En la primera part es descriuen les accions que Jordi de Hessen-Darmstadt havia protagonitzat des de l'inici del conflicte bèl·lic fins a la seva mort l'any 1705. En la segona (*Segunda parte. Al avance de Monjuïque y la fatal muerte del serenísimo señor Príncipe de Armestad. Compuestas a son de Marisápolas*) es detalla l'assalt al castell i tot el que se suposa que succeí en el lloc de mort de Darmstadt. En definitiva, es tracta d'un relat èpic amb la finalitat d'alabar aquest personatge que esdevingué un heroi austriacista molt popular. S'eleva la seva figura a la d'un màrtir que sacrifica la seva vida pel bé de la causa catalana.²²

Quedem-nos en aquesta la segona part de les *Coblas*. Comparem altra vegada les primeres estrofes del *contrafactum* i el que se suposa que és el seu model. Hem escollit un testimoni del romanç de Marizápalos proper en l'època que de nou trobem en el cançoner de Bori:

Marisápula, linda muchacha,
enamorado de Pedro Martín,
por sobrina del cura se estima,
la gala del pueblo, la flor del abril.
(E-Bbc Ms. 78, f. 70v)

Pues comienso la canción, señores,
no sean alevosos al rey imperial
porque quantos le serán traydores
se valdrá de sus obras y los horcarán.
(F.Bon.5692, f. 2)

21 Es conserva, per exemple, el *Baile de Marizápalos* (BN Mss/16291, pp. 260-264). En data de 1783, el Baró de Maldà en el seu *Calaix de sastre* encara dona notícia que es balla la Marizápalos: «Después de fer un poch de temps, congeturant que la profesó se hauria ja retirada a la Iglesia, nos hen anarem a veure las ballades de plaza, havent-se tot just comensat la primera dansa, que era las Marisápolas, formant parejas com qui's paseja fent rodona, los dos sexos de Calella» (AHCB, C06-A201 *Calaix de Sastre en que es explicara tot quant va succehnt en Barcelona y vebinat desde mitg any 1769 (...)*, p. 283).

22 De fet, segons Torras i Ribé gaudia d'una gran popularitat des de la seva defensa de Barcelona de l'any 1697 (Torras i Ribé 1999: 47). Per més obres dedicades a Darmstadt veure Vall i Solaz (2015: 152-153), Peña Izquierdo (2005: 286-287) i Alabrús (2001: 174-176).

No hi ha elements lèxics compartits ni conceptuals. Només es copia del model l'esquema mètric, tot i que en aquest cas la rima assonant dels versos pars sempre és en [a] en lloc de [i]. Això fa al *contrafactum* totalment compatible amb la tonada de Marizápalos. Utilitzem la conservada en el quadern de melodies *Manifestacion de relevantes aplausos de la musica* (BC M 1452, f. 244r), font probablement per a violí, de cap a mitjan del segle XVIII (exemple musical 2):

Pues co - mien - so la can - ción, se - ño - res, no sean a - le - vo - sos al ___

7
rey im - pe - rial por - que quan - tos le se - rán trai - do - res se val - drá de sus

14
o - bras y los hor - ca - rán, ___ y los ___ hor - ca - rán.

Exemple musical 2. Recreació musical de la *Segunda parte. Al avance de Monjuïque y la fatal muerte del serenísimo señor Príncipe de Armestad. Compuestas a son de Marisápolas* (BC F.Bon. 5692), utilitzant la melodia de Marizapalos conservada a BC M 1452 f. 244r.²³

La mateixa correspondència mètrica la trobem, en gran mesura, a les estrofes de la primera part de les *Coblas*, però aquestes són més llargues:

Moradores, pues, de Cathaluña
de vuestra tristesa quiero ponderar
que por daros alivios a todos
se expone a morir oy el de Armestad.
Atended y escuchad
que hallaréis la más alta tragedia
que ningún monarca pudo ponderar.

²³ Modificacions realitzades respecte a la font musical: transcribim la melodia a una octava inferior per facilitar-ne el cant; c. 13 el Mi negra del tercer temps el convertim en dues corcheres per tal de poder encaixar-hi el text.

En aquest punt sumem a l'estudi el tercer imprès al to de Marizápalos que hem localitzat, perquè reproduceix una forma mètrica molt similar a aquesta ampliació de l'esquema típic de Marizápalos. Són les *Coplas con estrivillo, dirigidas a la cesarie y cathólica magestat de Carlos Tercero, rey de España, que prospere Dios años sin fin. Compuestas al son de Marisápalos* (F.Bon.5686):

De Carlos Tercero, vasallos,
atentos oídme que quiero cantar
las grandezas, las soberanías,
las glorias, los timbres de su magestad:

Estrivillo

Venid, llegad
y veréys en su pecho noble
unidas sus gracias con la piedad.

Aquesta font ens indica que aquests tres versos «addicionals» són en realitat un refrany que acompanya l'estrofa, tot i que en cada aparició el text canvia. Hi ha un problema a l'hora de musicar el text amb la tonada de Marizápalos: la seva melodia no és prou llarga. Com podem explicar literàriament i, sobre tot, musicalment aquesta variació en l'esquema comú de Marizápalos?

Álvaro Torrente va identificar a *Moradores pues de Cataluña* com a un villancet²⁴ (2017: 97, 101), ja que existeix una altra font impresa que apareix com a tal. Són els *Villancicos, hechos a las gloriosas bañanas y lamentable muerte del serenísima señor Príncipe Dermestad* (BC F.Bon.527). És un bifoli imprès per Francisco Guasch l'any 1705. El fullet F.Bon.5692, en canvi, no està datat, i en el colofó només diu «állanse en Barcelona, en el carrer de Basea en casa de Juan Bautista Altès, Impresor». La lliçó del villancet en aquesta font té dues estrofes més (octava i novena) que l'imprès de Guasch. Fora d'això, els dos textos són idèntics, més enllà de les diferències tipogràfiques.

El que més ens interessa d'aquesta font de Guasch és que situa aquestes cobles en el gènere dels villancets que, tal com hem detallat a la introducció, s'ha demostrat que van ser utilitzats com a potent arma política durant el conflicte; en les dues bandes. És quelcom especial de Barcelona i Catalunya, segons Álvaro Torrente, la incorporació d'aquests villancets laic i polítics en festes religioses promocionades per poders civils, pràctica que documenta, almenys, des de 1683 (2007: 201). A més, l'organització d'aquestes celebracions també es va convertir en una competició entre les institucions organitzadores que solien ser el Consell de Cent, la Diputació General i la Llotja de Mar (Torrente 2017: 98). Així doncs, cal considerar una dimensió més en tot l'entramat propagandístic:

24 Desafortunadament, però, Torrente no ha pogut identificar ni en quina celebració es va cantar ni qui en va ser el promotor.

La música como propaganda jugó entonces un papel complejo que no se puede simplificar en un mensaje de arriba –las elites– hacia abajo –el pueblo–. Más bien se trata de un delicado juego de equilibrios públicos que sirvieron para posicionar a sus patrocinadores de cara tanto a la Corona como al resto de la sociedad, en Cataluña y el resto de España (Torrente 2007: 235).

Més enllà dels jocs de poders polítics, tenim constància que Marizápalos també es va reutilitzar per a la composició de villancets religiosos (Caballero Fernández-Rufete 1994: I-2:572-573; Torrente 2016: 231-233; 2019: 132; Alatorre 1977: 236). A nosaltres ens n'interessa un de concret: *Ha de los hombres*.²⁵ Francesc Bonastre donava notícia l'any 1988 d'aquest villancet que es conserva a l'Arxiu parroquial de Canet de Mar (Bonastre 1988). Aquest comparteix similituds amb *Moradores pues de Cataluña* i *De Carlos Tercero vasallos*, ja que, a més de la forma mètrica de Marizápalos, també recull un vers trencat exhortatiu que interromp la melodia. En aquest cas el formen tres imperatius, en lloc de dos:

Ha de los hombres que ingratos desprecian
los bienes que amor ocasiona sutil,
corred, llegad, venid,
a gozar los prodigios que encierra
lo breve, lo hermoso de un sacro viril.
(...).

Així doncs, pensem que es tractava d'una forma mètrico-musical recurrent en la composició de villancets probablement entre la segona meitat del segle XVII i inicis del XVIII associada a la tonada de Marizápalos.²⁶ El que suggereix la font musical d'aquest villancet és que la mateixa tonada s'utilitzava per a cantar les cobles i la tornada, a excepció d'aquest vers més curt. Així doncs, seguint el model de *Ha de los hombres*, els primers quatre versos dels *contrafacta* austriacistes es cantarien amb la tonada de Marizápalos sencera, el vers trencat el musiquem a imitació d'aquest villancet conservat a Canet,²⁷ i els dos últims versos del refrany es poden cantar repetint la segona part de la melodia que tanca el conjunt de forma conclusiva (exemples musicals 3 i 4):

25 En el seu estudi, Bonastre compara aquest villancet amb *Serafines que en dulce armonía* de Joan Cererols, amb el qual comparteix moltes similituds, per exemple, estar basats en la mateixa melodia (1988).

26 Tanmateix, cal fer un aclariment important respecte a la melodia de *Ha de los hombres*. En el seu moment, Bonastre va suggerir que es tractava de l'Espanyoleta, també dansa cantada popular durant el segle XVII (i anteriorment a aquest). Però nosaltres compartim l'opinió de Carmelo Caballero que en realitat la música d'aquest villancet s'ajusta millor a l'esquema harmònic i el perfil melòdic de Marizápalos (Caballero Fernández-Rufete 1994: I-2:571). La confusió no és del tot estranya, ja que aquestes dues tonades són molt similars en els seus primers compassos on comparteixen esquema harmònic.

27 Com que aquest vers a *Ha de los hombres* el formen tres imperatius enlloc de dos, només utilitzem la música que corresponen al primer i tercer (el segon es canta igual que el primer), que correspon a l'últim temps del c. 12 i el dos primers del c. 13, i l'últim temps del c. 14 i el c. 15.

Laura Planagumà-Clarà. *Ta, ta, ta, que los gallos no cantan: música i intertextualitat en contrafacta austriacistes durant la guerra de Successió*

Mo - ra - do - res, pues, de Ca - tha - lu - ña de vues-tra tris - te - sa que - ro pon - de -
 8 rar que por da - ros a - li - vios a to - dos se ex - po - ne, a mo - rir oy el de Ar - mes -
 16 tad. A - ten - ded y es - cu - chad que ha - lla - réis la más al - ta tra - ge - dia que
 23 nin - gún mo - nar - ca pu - do pon - de - rar, pu - do _____ pon - de - rar.

Exemple musical 3. Recreació musical de la primera part de les *Coblas bechas a las gloriosas hazañas y lamentable muerte del serenísimo señor príncipe de Armestad*. (F.Bon.5692), utilitzant la melodia del Tiple 1 (cc. 5-25) del villancet *Ha de los hombres* segons la transcripció de Bonastre (1988: 73-77).²⁸

De _____ Car - los Ter - ce - ro, va - sa - llos, a - ten - tos o - id - me que queie - ro can -
 8 tar las gran - de - zas, las so - be - ra - ni - as, las glo - rias, los tim - bres de su ma - ges -
 16 tad: Ve - nid, lle - gad y ve - réys en su pe - cho no - ble u - ni - das sus
 24 gra - cias con la pi - e - dad. con la _____ pi - e - dad.

Exemple musical 4. Recreació musical de la *Coplas con estrivillo, dirigidas a la cesarie y cathólica magestat de Carlos Tercero, rey de España, que prospere Dios años sin fin. Compuestas al son de Marisápalos* (F.Bon.5686), utilitzant la melodia del Tiple 1 (cc. 5-25) del villancet *Ha de los hombres* segons la transcripció de Bonastre (1988: 73-77).²⁹

28 Modificacions realitzades respecte a la font musical: c. 16: el La negra del tercer temps la convertim amb dues corcheres per encaixar-hi dues síl·labes; c. 17: el Sol negra del tercer temps la convertim amb dues corcheres per encaixar-hi dues síl·labes.

29 Modificacions realitzades respecte a la font musical: c. 21 els dos Do negra del primer temps, passen a blanca perquè només contenen una síl·laba.

Només ens queden per tractar dues tonades que tenen procedència instrumental. En aquest cas les relacions intertextual són més subtils; o potser no tant. Utilitzar la tonada del «Bayle, que dizen, del príncep» per a cantar la tercera part de les alabances al Príncep Darmstad ho podríem titllar, inclús, de recurs obvi. Es dona en la *Tercera parte de las azañas y muerte del serenísimo príncipe de Armestad. Cantas al tono del Bayle, que dizen, del Príncipe. Y a la fin ay quatro dèzimas a la muerte del Príncipe de diferentes assumptos* (F.Bon.7528).

Deduïm que per «Bayle, que dizen, del príncep» s'està al·ludint al Ball del príncep, melodia que recentment ha estudiat Josep Pujol en un article dedicat a un manuscrit del segle XVIII conservat al fons musical de la catedral de Girona (2021). D'aquest ball, n'ha localitzat un altre testimoni al quadern de melodies M 1452 (f. 150) de la Biblioteca de Catalunya, també d'aquesta centúria (Pujol 2021: 129). Nosaltres n'hem identificat una font més, també catalana. Apareix, altra vegada, al manuscrit de guitarra conservat a Vilanova (BMVB Ms. 145 f. 28r). De fet, curiosament es va copiar just després d'una Marizápalos. Aquesta transcripció en tabulatura de guitarra, però, tampoc presenta indicació rítmica. Malgrat això, en aquest cas, el fet de conservar-ne altres testimonis ens permet deduir la seva rítmica. Així doncs podem musicar el *contrafactum* amb un testimoni musical molt pròxim a la seva època de composició, i a més inèdit (exemple musical 5):

Oh, fie - les ca - tha - la - nes, un po - co me es - cu - chad y mi - rad, que

quie - ro em - pe - çar a can - tar y llo - rar la más gran fa - ta - li - dad.

Exemple musical 5. Recreació musical de la *Tercera parte de las azañas y muerte del serenísimo príncipe de Armestad. Cantas al tono del Bayle, que dizen, del Príncipe*. (F.Bon.7528). Confrontem el «Ball del príncep» que recull BMVB Ms. 145 f. 28r (pentagrama superior) amb el de M 1452 f. 150 (pentagrama inferior), per tal de deduir el ritme del primer i l'encaix amb el text.

No en podem dir moltes més coses d'aquest ball. Cotarelo y Mori (1911), per exemple, no en recull cap testimoni, el que ens allunya de pensar que es tractés d'algun ball dramàtic. Així que aquesta referència a «ball» no sabem si es tracta bé d'una dansa estilitzada o bé d'un ball popular. Podria

haver estat dedicat a algun príncep concret? Es va compondre per alguna recepció o esdeveniment real de finals del XVII o bé a molt a inicis del XVIII, potser? No ho sabem, i conèixer alguna cosa al respecte seria una informació molt valuosa per comprendre amb més profunditat l'elecció d'aquesta tonada per cantar la mort de Darmstadt. De moment, el que podem afirmar és que es tractava d'una melodia ben coneguda que va circular en diferents contextos musicals i socials des de finals dels XVII o inicis del XVIII fins ben bé a mitjans d'aquest segle.

De la que sí que sabem més coses és de la tonada amb la qual es podia cantar la *Chamberga en alabanza de nuestro católico monarca Don Carlos Tercero de Austria, que Dios guarde muchos años para nuestro consuelo* (F.Bon.9573 i F.Bon.911). La xamberga era un tipus de casaca ampla que segons el Diccionario de Autoridades «diósele este nombre por haver trahido este trage con sus tropas el Mariscal de Chamberg, quando vino de Francia a la guerra de Portugal».³⁰ Però amb aquest nom també es coneixia un ball cantat (o dansa, segons les fonts) que apareix freqüentment en obres de teatre breu des de la dècada dels anys 70 del segle XVII (Cotarelo y Mori 1911: ccxi, ccxlii; Buezo 1993: 329). La considerem de procedència instrumental per no estar associada a un text concret.

La font més antiga que coneixem on apareix una Xamberga és en un sainet de Manuel de León Marchante,³¹ escrit per les bodes del Marqués del Carpio i Teresa Enríquez de Cabrera celebrades al 1671 (Cotarelo y Mori 1911: ccxlii):

Oy se casa una aurora
con el del Carpio
i la buena bentura
lleba en su mano
señora
la casada es la nobia
i estrella
que se casa Teresa
lo dije
con el marqués de Liche.³²

És la primera dansa que es proposa per celebrar el matrimoni i es presenta com a una «tonadilla nueva» que s'ha preparat per acompanyar «la danza de la Chamberga». Això indica que la música ja existia en aquell moment i només el text era de nova composició. La forma mètrica associada a aquesta tonada són les anomenades «seguidillas chambergas»: 7- 5a 7- 5a + 3b 7b 3c 7c 3d 7d. És el que reproduceix el *contrafactum* austriacista, però amb un vers pentasíl·lab final addicional:

30 «chamberga», *Diccionario de autoridades*, 1729, vol. II, [en línia] <https://apps2.rae.es/DA.html>.

31 Del mateix autor, Esses cita un poema titulat *Chamberga* que apareix en les seves *Obras poéticas* (1772) amb la típica mètrica de les *seguidillas chambergas* (Esses 1992: 1:623).

32 BN Mss/18315 f. 2v.

De Alemania ha venido
Carlos Tercero
a sacar a sus hijos
de cautiverio;
triunfando,
por el mar navegando
con gloria,
porque es cosa notoria
que a Francia
la aborrecen los nuestros
siempre con ansia.

Però la Xamberga dedicada a Carles III no és la única de tema polític que coneixem. Anteriorment, la seva tonada va circular una cançó dedicada al setge que Girona va patir l'any 1684, de la que només en coneixem la transcripció d'Enrique Claudio Girbal, qui diu copiar-la d'un volum en possessió del seu amic José Vives Ciscar, de València (1882: 71):

Cançó que se ha de cantar al so de la Xamberga

Musur de Bellafont
general de la armada
ha feta una acció
que se'n pela las barbas.
Te avís
qué't guardes de las moscas
de Sant Narcís.

També tenim constància d'un cançoner català de finals del segle XVII o molt inici del XVIII on també s'al·ludeix al to de la Xamberga. És una obra dedicada a Santa Teresa de Jesús que es conserva en un cançoner que prové dels carmelites descalços de Tarragona (Biblioteca Pública de Tarragona Ms. 264, ff. 57v-60r).³³ No és l'única Xamberga relacionada amb la pràctica conventual que coneixem. Per la Verónica Zaragoza en sabem d'una altra sorgida de la ploma de Beatriz Ana Ruiz y Guill (1666-1735) (Zaragoza Gómez 2013: 154). És una peça sobre la passió i mort de Jesucrist que la mateixa religiosa proposa que es pot cantar tot realitzant 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 Chamberga [...]».³⁴

33 Agraïm a la Biblioteca Pública de Tarragona que ens hagi facilitat una reproducció digital del cançoner.

34 Ruiz, B. A. (1744) *Vida de la venerable madre Sor Beatriz Ana Ruiz, mantelata profesora 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*, València, Pascual García, pp. 111-115.

Diverses fonts instrumentals conserven la seva música (Valdivia Sevilla 2011: 239), no obstant això, crida l'atenció que l'única font vocal que conservem sigui també una peça de context religiós. Es traca del villancet, a cinc veus, *Lleguen todos a oír*, conservat a la col·lecció mexicana Sánchez Garza,³⁵ del que només se'n conserven dues parts de tiple i una d'alto, sobre la que a més hi ha xifres de guitarra (Russell 1995: 85; Valdivia Sevilla 2011: 239).

Coneixent la tradició de les Xambergues cantades en l'època, pensem que tot i no incloure la indicació explícita de «al to de», només pel fet de classificar-se com a tal, ja s'estava induint a cantar *De Alemania ha venido* amb la seva melodia. Tot i ser una font llunyana geogràficament, per ser una font vocal el villancet ens permet recrear musicalment aquest *contrafactum*.³⁶ Això no obstant, l'estrofa d'aquesta xamberga té un vers pentasíl·lab de més, el que implica que la melodia no sigui el prou llarga per musicar-lo (exemple musical 6):

The image shows a musical score in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: De A - le - ma - nia, ha ve - ni - do Car - los Ter - ce - ro a sa - car a sus hi - jos de cau - ti - ve - rio; triun - fan - do, por el mar na - ve - gan - do con glo - ria, por - que es co - sa no - to - ria que a Fran - cia la a - bo - rre - cen los nues - tros siem - pre con an - sia.

Exemple musical 6. Recreació musical de la *Chamberga en alabanza de nuestro católico monarca don Carlos Tercero de Austria, que Dios guarde muchos años para nuestro consuelo* (F.Bon.9573), utilitzant la veu del tiple I de la part «romance» del villancet *Lleguen todos a oír* (CENIDIM, col·lecció Sánchez Garza).³⁷

35 La col·lecció es conserva al Centro de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, Cenidim (als qui agraïm que ens hagi fet arribar una reproducció del villancet), i quasi tota procedeix del convent de les trinitàries de Puebla, Mèxic.

36 Respecte la concordança entre aquesta font vocal i les Xambergues instrumentals del *Libro de diferentes cifras* (BN M/811 p. 149) de 1705 i la del *Códice Saldívar* (ff. 51r-51v) de Santiago de Murcia (ca. 1732), Valdivia conclou que, tot i presentar algunes diferències entre elles, coincideixen fonamentalment amb la música de la secció indicada com a «Romance» (Valdivia Sevilla 2011, 239).

37 Modificacions realitzades respecte a la font musical: canviem la clau de Do en primera a clau de Sol per facilitar la lectura.

La Xamberga havia penetrat en el repertori religiós, el que despertava els recels d'alguns crítics. Maurice Esses, per exemple, cita l'assaig de Manuel Ambrosio de Filguera (1678), recollit per Cotarelo y Mori en la seva *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1904). Filguera critica els actes sacramentals interpretats a les esglésies per Corpus, perquè utilitzen melodies profanes que sonen als teatres: «Y es cosa lamentable el poco reparo que hay en que los músicos eclesiásticos usen de los tonos profanos, como el de las xácaras y chambergas y otros semejantes que cantan en las iglesias como si fuera en un teatro» (Esses 1992: 1:624; Cotarelo y Mori 1904: 261). Aquesta relació amb el devot, així com la seva popularitat, pot molt bé explicar que s'utilitzi la xamberga per cantar unes lloances a la figura de l'Arxiduc, el que ens podria tornar a situar en el pla de la divinització de la seva figura.

Conclusions

Durant el conflicte bèl·lic de guerra de Successió, la propaganda política va utilitzar tota mena de recursos per fer arribar el seu missatge en la població. Una forma efectiva de fer-ho era oferint un producte artístic nou en el missatge però reconeixible en les formes.

No és casualitat que de totes les tonades utilitzades com a base de composició de *contrafacta* austriacistes en trobem testimonis o referències en altres fonts pròximes temporalment i geogràficament, com són cançoners de Josep Bori o el quadern de guitarra conservat a Vilanova. Això demostra que tot i representar un canvi dinàstic, i les novetats que musicals que aportarà la cort de Carles III a Barcelona, en termes de propaganda es van emparar recursos ja consolidats, com la composició de villancets, i es va recórrer a tonades que feia anys, sinó dècades, que eren ben conegudes en la tradició catalana, però també la hispana. Això últim concorda amb l'idioma emparat en totes les obres, el castellà, el que les apropa a un públic més ampli, més enllà del catalanoparlant.

El fet que aquests *contrafacta* reutilitzen peces conegudes que provenen de diverses pràctiques musicals, ens dona possibilitats que les músiques es conservin en alguna font musical. Això ens permet aproximar-nos a la sonoritat d'aquestes peces, que actualment havien quedat reduïdes a un objecte físic textual. Malgrat això, en un exercici de recreació musical que parteix de fonts indirectes és inevitable haver de fer petites modificacions a la música perquè encaixi amb el text que volem musicar. Per aquest motiu preferim parlar de «recreació musical» i no «reconstrucció» (terme bastant implantat en aquest tipus de treballs) perquè pensem que és més honest amb el resultat final. Tot i això, no és un exercici tan allunyat de la pràctica musical històrica de la interpretació d'aquestes lletres «al to de», que eren cantades segons el model mental de la melodia de cada intèrpret. És a dir, la memòria i l'oralitat jugaven un paper molt important. Això significa que devien existir variant i diverses formes de cantar-les; no existeix única forma «correcte» de fer-ho.

Però, fer música implica moltes més circumstàncies que cantar una melodia. Qui cantava aquestes peces? Homes? Dones? En quines circumstàncies contextuais i espacials? Es cantaven a solo o en grup? Amb quin tipus de vocalitat? Tenint les tonades tradició de tocar-se instrumentalment, el cant d'aquest *contrafacta* era a capella o bé s'acompanyava de guitarres o arpes? Això sens oblidar que moltes de les tonades tenim constància que eren balls. És devien ballar aquestes peces polítiques? Queden encara moltes qüestions per resoldre respecte a la part més performativa d'aquest fet literario-musical. De moment, només en coneixem unes mínimes coordenades de funcionament.

Reutilitzar una música coneguda té una sèrie d'implicacions intertextuals que no sempre es manifesten en un mateix grau ni d'una mateixa manera. En algunes ocasions, com a *Los orgullos del Gallo soberbio*, hi ha la voluntat de fer evident la peça que s'ha escollit com a model i s'aprofiten les concordances i les tensions que genera el seu trasllat en un nou context per a enriquir conceptualment, i també emocionalment, la nova obra. En d'altres, tot i poder semblar contradictori, la llarga tradició de circulació, reutilització i resignificació d'una tonada com Marizápalos, l'allunya de la seva forma «original», si se'm permet un terme sempre espinós en el context de la circulació oral. No sembla que quedin reminiscències del romanç eròtic en les *coblas* a Carles III i al príncep de Darmstadt, sinó que es recórrer a les implicacions de Marizápalos com a villancet. Així, doncs, els jocs intertextuals es poden generar en diversos àmbits (alguns més estructurals, d'altres de més conceptuals i contextuais) i, per tant, cada cas té les seves pròpies particularitats que en gran manera són definides per la «biografia» de cada model escollit. Si se'm permet una llicència per tancar l'article i portar-lo a la contemporaneïtat, per a un receptor de l'època es devia donar un exercici espontani d'interpretació hermenèutica similar al que realitza un espectador actual del Polònia de TV3 quan veu cantant (i ballant) a diversos polítics i al mateix dictador Francisco Franco sobre la seva imminent exhumació del Valle de los Caídos «al to del» *I want to break free* de Queen. Si no coneixes el model, i totes les seves circumstàncies, et perd gran part de missatge (i de la gràcia). Així doncs, només podrem detectar la riquesa d'aquests (i qualsevol) *contrafacta* quan tinguem una comprensió profunda dels referents que en termes generals tenia un ciutadà de l'època de cada *I want to break free* històric citat com a «to». Des de la nostra formació de musicòlegs, hem intentat aportar-ne alguns de musicals, recolzant-nos en els estudis d'altres disciplines, de la mateixa manera que pensem que els resultats aquí mostrats poden ser útils a altres col·legues. Només aconseguirem una comprensió completa del fenomen des d'una mirada múltiple que superi les barreres de les disciplines imposades per, sovint, un massa rígid món acadèmic. Perquè aquestes peces no només són música, ni només són text; són música, text, gest, història i cultura. I propaganda, és clar.

Bibliografia

- Alabrús, R. M. (2001) *Felip V i l'opinió dels catalans*, Lleida, Pagès, 2001.
- Alatorre, A. (1977) «Avatares barrocos del romance. (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva revista de filología hispánica*, XXVI, pp. 341-458, <https://doi.org/10.24201/nrfh.v26i2.492>.
- Albareda, J. (2002) *Felipe V y el triunfo del absolutismo. Cataluña en un conflicto europeo, 1700-1714*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2002.
- Alcoberro, A. (2019) «Catalunya i la Guerra de Successió: un estat de la qüestió», *Recerques: història, economia, cultura*, 74-75, pp. 221-242, <https://raco.cat/index.php/Recerques/article/view/393075>.
- Ayats, J. (2009) «Les cançons dictades al segle xvii i principis del XVIII», *Recerca Musicològica*, XIX, pp. 229-240.
- Borreguero Beltrán, C. (2003) «Imagen y propaganda de guerra en el conflicto sucesorio (1700-1713)», *Manuscrits*, 21, pp. 95-132.
- Buezo, C. (1993). *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. I. Estudio*, Kassel, Reichenberger.
- Caballero Fernández-Rufete, C. (1994) «Miguel Gómez Camargo (1618-1690): biografía, legado testamentario y estudio de los procedimientos paródicos en sus villancicos», tesi doctoral, Universidad de Valladolid.
- Camprubí i Pla, X. (2017) *La premsa a Catalunya durant la Guerra de Successió*, València, Publicación Universitat de València.
- Carreras, J. J. (2017) «Política, música, musicología: la ópera de corte en la historiografía catalana», dins Knighton, T. / Mazuela, A. (eds.) *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*, Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, pp. 13-27.
- Cortès, F / Esteve, J.-J. (2012) *Músicas en tiempos de guerra. Cancionero (1503-1939)*, Bellaterra, Edicions UAB.
- Cotarelo y Mori, E. (1904) *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Est. Tip. de la Rev. de Archivos, Bibl. y Museos.
- Cotarelo y Mori, E. 1911. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*, Madrid, Casa Editorial Bailly Bailliére, vol. I.
- Darnton, R. (2010) *Poetry and the Police. Communication Networks in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, Harvard University Press.
- Durón, S. (2020) *Sebastián Durón (1660-1716). Obras sacras en romance. Vol. 10*, R. Angulo Díaz (ed.), Madrid, Ars Hispana.

- Escobedo, J. (2009) «Documentació impresa en l'època de la Guerra de Successió», *Recerca Musicològica*, 19, pp. 45-75.
- Escobedo, J. / Rossell, A. (2014), *Cançons i romanços populars catalans de la Guerra de Successió (s. xviii)* [CD], B-29743-2013.
- Esses, M. (1992) *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*, Stuyvesant, Pendragon.
- Ferrando Cuña, J. (2022) «Parodia y resignificaciones sonoras en los *falsos gozos valencianos*», *Revista de Folklore*, 479, pp. 19-35, <https://funjdiaz.net/folklore/pdf/rf479.pdf>
- Fisher A. J. (2001) «Song, Confession, and Criminality: Trial Records as Sources for Popular Musical Culture in Early Modern Europe», *The Journal of Musicology*, 18, 4, 2001, pp. 616–657.
- Garcia Espuche, A. / Borràs i Roca, J. / Pellisa Pujades, J. / Dolcet, J. / Mas i Garcia, C. (2009) *Dansa i música. Barcelona 1700*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- Garcia i Llop, Ester (2020). «L'oremus», comunicació al *Congrés Nacional de Música d'Arrel*, Centre Artesanal Tradicionari, 15 novembre, https://www.youtube.com/watch?v=iH9QIrZwL60&list=PLklZznKWu08HBmAhhBKW_KoW_WFrF_U09m&index=8
- Girbal, Enrique C. (1882) *El sitio de Gerona en 1684*, Girona, Imprenta y libreria de Vicente Dorca.
- Gruber, J. (1983) «La dialectique du trobar, essai de poétique troubadouresque», *Marche romane*, 33, pp. 123-135.
- Gruber, J. (1988) «L'art poétique de Jaufre Rudel. Analyse philologique, musicologique et hermeneutique de la chanson *No sap chantar qui so non di* (262,3)», dins Rieger, D. (ed.) *La chanson française et son histoire*, Tübingen, Gunter Narr, 1988.
- Ibáñez Jofre, X. (1983) «Els romanços i els plecs austriacistes en la Guerra de Successió», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 3, pp. 315-320.
- Knighton, T. / Mazuela, A. (eds.) (2017). *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*, Barcelona, Museu d'Història de Barcelona.
- Lolo, B. (2009) «El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, entre 1703-1707», *Recerca Musicològica*, 2009, 19, pp. 159-184.
- Mark, M. E. (1999) «Maria Equal: subversion del discurso patriarcal en el siglo», treball final de màster, University of Calgary, <http://dx.doi.org/10.11575/PRISM/11478>.
- Martínez Martín, J. J. (2015) «Los sirgueros de la virgen y la tradición de los contrafacta en el siglo de oro», dins Barrera, T. (ed.) *Dos obras singulares de la prosa novohispana*, Alicante, Universidad de Alicante.

- McIlvenna, U. (2015) «The Power of Music: The Significance of Contrafactum in Execution Ballads», *Past & Present*, 229, 1, pp. 47-89.
- McIlvenna, U. (2016) «The Rich Merchant Man, or, What the Punishment of Greed Sounded Like in Early Modern English Ballads», *Huntington Library Quarterly*, 79, 2, pp. 279–299.
- McIlvenna, U. (2022) *Singing the News of Death: Execution Ballads in Europe 1500-1900*, Oxford, University Press.
- Montagut, M. R. (2004) «Música y fiesta barroca: celebraciones en Tortosa en honor de Felipe V (1701) », *Anuario Musical*, 59, pp. 85–114, <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2004.59.60>
- Peña Izquierdo, A. R. (2005) «La crisis sucesoria de la monarquía española. El cardenal Portocarrero y el primer gobierno de Felipe v. (1698 - 1705) », tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4803/arp1de1.pdf;sequence=1>
- Pérez Picazo, M. T. (1966) *La publicística española en la Guerra de la Sucesión*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Escuela de Historia Moderna.
- Planagumà-Clarà, L. (2020) “En fantasmas de un somni: contrafacta de tipo popular entre ca. 1700 y 1830”, treball final de màster, Universidad Complutense de Madrid.
- Planagumà-Clarà, L. (2021) “Cantar ‘al tono de’: estudio y recreación musical de contrafacta (ca. 1700-ca. 1830)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 34, pp. 353-392, <https://doi.org/10.5209/cmib.74680>.
- Pujol, J. (2014) «“Venid mortales”. Músiques gironines de la Guerra de Successió», *Revista de Girona*, 286, pp. 72-76, http://www.revistadegirona.cat/rdg/recursos/2014/0286_072.pdf.
- Pujol, J. (2021) «Un babau entre minuets i altres balls del segle XVIII», *Revista Catalana de Musicologia*, 14, pp. 119-136, DOI: 10.2436/20.1003.01.114.
- Rossell, A. (1997) «Intertextualidad, tradición literaria e imitación en Chant e deport, joi, dompnei e solatz del trovador Gaucelm Faidit (mot, so y razo)», *Actas VI Congreso de la AHLM, Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 1367-1381.
- Rossell, A. (2010) «La métrica gallego-portuguesa medieval desde la música medieval: una perspectiva intersistémica para la comprensión de la construcción métrica y para la contrafacción», *Ars Metrica*, [https://ars-metrica.germ-ling.uni-bamberg.de/ars-metrica-201012/la-metrica-gallego-portuguesa-medieval/](https://ars-metrica.germ-ling.uni-bamberg.de/ars-metrica-201012/la-metrica-gallego-portuguesa-medieval-desde-la-musica-medieval/)
- Roviró, X. / Aiats, J. / Girbau, V. / Roviró, I. (2004) *Història i memòria. Cançons populars de la història de Catalunya*, Sant Vicenç de Castellet, Farell.
- Russell, C. H. (1995) *Santiago de Murcia's «Códice Saldivar No.4»: A Treasury of Secular Guitar from Baroque Mexico*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, vol. I.

- Sánchez Martínez, F. J. (1995) *Historia y crítica de la poesía lírica culta “a lo divino” en la España del Siglo de Oro*, Alicante, F. J. Sánchez Martínez, vol. I.
- Sánchez-Lopez, V. / Marín, J. (2021) «Juan de Ávila y la enseñanza cantada de la doctrina cristiana entre Castilla y las Indias: propuesta de reconstrucción», dins Rincón González, M. D. / Pulido Serrano, I. / Soria Ruiz, N. (eds.), *Juan de Ávila: vnicvs et mltiplcx. Una visió multidisciplinar*, Salamanca, Fundación Universitaria Española/Universidad Pontificia de Salamanca /Universidad de Jaén, pp. 423-477.
- Sogues, M. (2017) «Proeses que les barceloneses dones han ostentat en este siti de l'any 1706: una aproximació filològica». *SCRIPTA. Revista de literatura i cultura medieval i moderna*, 10, pp. 191-228, doi:10.7203/SCRIPTA.10.11077.
- Sogues, M. (2021) «El tòpic de la bonaventura de la gitana en dues poesies de la Guerra de Successió», *Revista Valenciana de Filologia*, V, pp. 345-376, DOI: <https://doi.org/10.28939/rvf.v5.162>.
- Stein, Louise K. (1993) *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon.
- Torras i Ribé, J. M. (1999) *La guerra de successió i els setges de Barcelona (1697-1714)*, Barcelona, Rafael Dalmau.
- Torrente, A. (2007) «Villancicos de reyes: Propaganda sacromusical en Cataluña ante la sucesión a la Corona española (1700-1702)», dins Álvarez-Ossorio, A. / García García, B. J. / León, V. (eds.) *La pérdida de Europa: La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, pp. 199-246
- Torrente, A. (2016) «Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados», dins *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 3. La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Torrente, A. (2017) «“Este es el Rey que los cielos te envían”»: música, política y religión en la Barcelona del archiduque Carlos», dins Knighton, T. / Mazuela, A. (eds.) *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*, Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, pp. 79-112.
- Torrente, A. (2019) «Cuando un “estribillo” no es un estribillo: Sobre la forma del villancico en el Siglo XVII», dins Borrego, E. / Marín, J. M. (eds.) *El villancico en la encrucijadannuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, Kassel, Reichenberger, pp. 122-136.
- Valdivia Sevilla, F. A. (2011) «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», tesi doctoral, Universidad de Málaga.

Laura Planagumà-Clarà. *Ta, ta, ta, que los gallos no cantan: música i intertextualitat en contrafacta austriacistes durant la guerra de Successió*

- Vall i Solaz, F. X. (2015) «La guerra de Successió en el teatre i la poesia catalans de l'època», *Manuscrits. Revista d'Història Moderna*, 33, pp. 139-174, <http://dx.doi.org/10.5565/rev/manuscrits.62>.
- Wagner Oettinger, R. (2001) *Music as Propaganda in the German Reformation*, Aldershot, Ashgate.
- Wardropper, B. W. (1958) *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad*, Madrid, Revista de Occidente.
- Zaragoza Gómez, V. (2013) «“Historiar les protagonistes absents”. La poesia femenina de l'edat moderna a l'àmbit català», dins Josa, L. / Lambea, M. (eds.) «*Allegro con brio*». I *Encuentro “Aula Música Poética” de Jóvenes Humanistas*. (Barcelona, 9 y 10 de octubre de 2012), Universidad de Barcelona, pp. 146-60, <https://digital.csic.es/handle/10261/86681>.