

Catalans, balears i valencians en *tonadillas* escèniques madrilenyes del segle XVIII.¹

Aurèlia Pessarrodona Pérez

Les manifestacions costumistes de la segona meitat del segle XVIII, sobretot sainets i *tonadillas*, reflectien una època a través de personatges, paraules i fins i tot músiques. Pel que fa a l'encara poc conegut gènere de la *tonadilla* escènica, les fonts musicals que han quedat pertanyen, en la seva immensa majoria, als antics teatres públics madrilenys, de manera que eren obres pensades per al públic de la *Villa y Corte*, tot i que podien ser exportades als teatres anomenats *de províncies*. Tal como ocorre en els sainets coetanis del mateix àmbit, llurs herois principals eren els *majos*, personatges provinents del poble baix principalment madrileny que canalitzaven cert 'nacionalisme' estereotipat, abstracte i no realista en contra d'allò estrangeritzant.

Però en aquest univers *tonadillesc* també s'hi troben personatges provinents de diverses contrades de la geografia espanyola: gallecs, asturians, bascos, andalusos, etc., i entre aquests

¹ Aquest article és l'ampliació d'una comunicació presentada al LVI Congrés de l'Anglo-Catalan Society (17-19 de desembre de 2010). S'ha realitzat, en part, gràcies a una beca d'investigació del Servei Alemany d'Intercanvi Acadèmic (DAAD) per treballar a l'Institut für Musikwissenschaft de la Universitat del Sarre (Saarbrücken, Alemanya); i a un ajut de mobilitat postdoctoral del Ministeri d'Educació d'Espanya, finançat mitjançant el Programa Nacional de Mobilitat de Recursos Humans del Pla Nacional d'I-D+i 2008-2011, per investigar al Dipartimento della Musica e dello Spettacolo de la Universitat de Bolonya (Itàlia). D'altra banda, aquest treball no hagués estat possible sense l'ajuda d'especialistes en folklore de diversos àmbits de la geografia espanyola: María José Ruiz Mayordomo (Castella i la Manxa), Montserrat Garrich (Catalunya), els germans Lluís-Xavier i Miquel-Àngel Flores (País Valencià) i Eugeni Canyelles (Illes Balears). També he comptat amb la inestimable ajuda del Prof. Dr. Gabriel Sansano, la Prof. Anna Maria Villalonga i de Víctor Marín. Si se'm permet la llicència, voldria dir que una de les coses més gratificants de la recerca musicològica —sovint tan feixuga i solitària— és les excel·lents persones que ens permet conèixer i el seu suport entusiasta i sorprenentment desinteressat.

n'hi ha de l'àrea de parla catalana, com el Catalán, la Mallorquina o el Valenciano. El propòsit d'aquest treball és fer una aproximació a les estratègies de caracterització d'aquests personatges oriünds de Catalunya, País Valencià i les Illes Balears en les *tonadillas* escèniques per tal que fossin fàcilment identificables per al públic madrileny i avaluar fins a quin punt eren realistes o corresponien a certs estereotips.²

Fonts emprades

Per a aquest estudi he utilitzat diverses *tonadillas* amb personatges catalans, balears i valencians localitzades als fons dels teatres públics madrilenys de la Biblioteca Històrica de Madrid (BHM). Les *tonadillas* amb personatges catalans són:

- Pau Esteve, *La buñuelera y el catalán*, a duo (1775), BHM Mus 98-19. Està publicada a PLA, Manuet *et alii* (2008): 83-124.
- Pau Esteve, *El miquelete y bellotera*, a duo (s.d.), BHM Mus 303-6. Les partícels també presenten els títols *El miquelete catalán* i *El miquelete*.

² L'objecte d'estudi d'aquest treball són *tonadillas* destinades al públic madrileny (en primera instància, ja que el model i el repertori dels teatres públics madrilenys s'exportava arreu de l'Estat) perquè hi ha una gran mancança de fonts referents al conreu de la *tonadilla* fora de Madrid. En aquest sentit és especialment rellevant el que he pogut esbrinar gràcies a les meves investigacions sobre el conreu de la *tonadilla* a Barcelona de la mà del compositor Jacinto Valledor, que fou el primer músic de la companyia de còmics espanyols del Teatre de Barcelona aproximadament entre 1773 i 1785 (amb algunes estades, entremig, en altres teatres de províncies, com el de València, entre 1775 i 1776). (Bombi 2010: 82). D'aquests anys he localitzat *tonadillas* amb text en català (de Valledor i Tomàs Presas) que esdevenen els testimonis coneguts més antics pel que fa a l'ús del català en un teatre públic del Principat (Pessarrodona 2008). L'única obra amb música localitzada és *La ramilletera*, publicada a Pla *et alii* 2008: 125-163.

D'altra banda, aquest treball es basa en la *tonadilla* escènica, però també caldria fer el corresponent amb gèneres afins com el sainet, l'entremès, sainet amb música, etc.

- León, *El puente de las virtudes*, a duo (1795), BHM Mus 116-4.
Només he trobat una *tonadilla* amb un personatge provinent de les Illes Balears: *La mallorquina y el oficial*, a tres (1781) de Blas de Laserna (BHM Mus 129-5 i BNE MC/3060/9, en còpia manuscrita de Barbieri, consultable en la Biblioteca Digital Hispana)³. En canvi, les *tonadillas* amb valencians són més nombroses:

- Rosales, *El valenciano*, a tres [1775-1777], BHM Mus 144-20. Està publicada a LOLO, Begoña; LABRADOR, Germán (2005): 181-215. El llibret també apareix transcrit en Subirà (1932): 241-243, però com a obra anònima i datada cap a 1775.
- Pau Esteve, *La esparraguera, valenciano y extranjero*, a tres (1774) Mus 124-2.
- José Castel, *El valenciano y la frutera*, a sis (1775), Mus 156-1.
- Blas de Laserna, *El valenciano y la petimetra*, a duo (1779), Mus 103-3.
- Pau Esteve, *La ramilletera, la conejera, los franceses y el valenciano esterero*, a cinc (s.d.), Mus 177-5.

Encara manca una catalogació exhaustiva dels fons *tonadillescos*, de manera que aquesta selecció no és en absolut definitiva, però sí prou il·lustrativa com per conèixer les estratègies dramaturgicomusicals que el gènere utilitza per a la caracterització d'aquests personatges.

Els personatges de l'àrea de parla catalana i el pintoresquisme setcentista

La presència de catalans, valencians i mallorquins en les *tonadillas* creades per al públic de Madrid corresponia a tres factors: la tradició espanyola del teatre breu popularitzant, l'heterogeneïtat de la població de Madrid i el gust setcentista per allò pintoresc i popular. Durant el Renaixement i el Barroc és molt habitual la presència de personatges oriünds de diverses contrades d'Espanya en gèneres

³ Existeix una altra *tonadilla* amb temàtica illenca, *La toma de Mahón* d'Espinosa (BHM 104-7), però no presenta cap element propi de Menorca.

musicoescènics o paralitúrgics com entremesos i villancets —per exemple, els anomenats *villancicos de naciones*—. Això es va mantenir en el repertori escènic popularitzant i costumista de la segona meitat del segle XVIII —entremesos, sainetes, *tonadillas*, etc.— però situat en les coordenades socioculturals del Madrid del Segle de les Llums. Aquests personatges apareixen formant part del poble baix de Madrid, ciutat que des de l'establiment de la Cort l'any 1561 havia esdevingut un importantíssim pol d'atracció d'immigrants de la resta de l'Estat a la recerca de major prosperitat econòmica. La majoria era de la mateixa província de Madrid, la Manxa, Castella i el nord de la Península (Carbajo Isla 1987: 121); també hi havia immigrants provinents de l'Est de l'Estat, però en un percentatge menor: als anys 1780-89 només un 1,8 % són de Catalunya i un 3,1 % de Llevant (*ibid.*).

Així doncs, la presència de personatges d'altres contrades espanyoles en aquestes *tonadillas* possiblement reflectia el bigarrament del poble baix madrileny del moment. Però s'hi afegí el gust il·lustrat per allò pintoresc i exòtic. Diu Francisco Sánchez-Blanco en relació amb la geografia i l'antropologia del que ell anomena *la ilustración goyesca*:

El público, en la imaginación, se contagia de esa fiebre por desplazarse a otros parajes y sumergirse en otras formas de vida. Todos se interesan por sociedades distintas y exóticas. Los libros de viajes ayudan a los lectores a hacerse una imagen más compleja de la humanidad, con su desconcertante variedad de costumbres. (Sánchez-Blanco 2007: 221-222).

Tot i que aquest autor fa referència a l'època de Carles IV, es tracta d'un fenomen que ja s'observa anys abans. I no només en allò estranger, sinó també en les mateixes regions espanyoles. Tenim excel·lents exemples en diverses col·leccions d'estampes que il·lustren indumentàries de l'època: la de Manuel i Juan de la Cruz *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos que comprende todos los de sus dominios* (Madrid: Casa de M. Copin, 1777) o el posterior d'Antonio Rodríguez *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España* (Madrid: Librería del Castillo, 1801).



Il·lustració 1: “Esterero o labrador de Clevillente [sic]”,
estampa núm. 89 de *Colección de trages de España...*
de Manuel i Juan de la Cruz (1777)

Aquestes imatges proporcionaven una visió pintoresca de la indumentària de les diverses regions espanyoles i és molt possible que tinguessin relació amb la caracterització visual d'aquests personatges damunt de l'escenari.

Un altre element que sovint caracteritza aquests estereotips és llur ofici, tant en les estampes com en les *tonadillas* del present estudi. En alguns casos es tracta d'oficis 'neutres' corresponents a un sector molt ampli de la societat —la Mallorquina de *La mallorquina y el*

oficial és una serventa i el Valencià de *La esparraguera, valenciano y extranjero* és un calessar—, però en altres casos corresponen a oficis estretament relacionats amb el lloc de procedència, com veurem en cada cas.

Els catalans: un torroner i dos miquelets

En *La buñuelera y el catalán* els trets que identifiquen el personatge del Catalán —a més d'una possible indumentària— són només lingüístics a partir d'un ús discret del català, com s'observa en expressions que emprava per vendre els seus productes (“*Miñonas, a lo finu dal catalán*”, núm. IV). Són expressions incomprensibles per la Buñuelera, qui fins i tot li demana que parli en castellà per poder-lo entendre:

BUÑUELERA: Oyes, habla castellano *por que* te pueda entender, que no he corrido más cortes que el insigne Lavapiés. (Pla *et alii* 2008: 99)⁴

Com es pot observar, el Catalán usa un català macarrònic, amb caire més humorístic que no pas realista, la qual cosa constitueix un tret habitual dels catalans, mallorquins i valencians que apareixen en aquestes *tonadillas*. Aquestes distorsions incideixen en allò innecessari d'una representació realista, ja que creen una versemblança caricaturesca suficient dins de les convencions estereotipades i humorístiques del teatre breu setcentista i de l'humor ètnic en general (Raskin 1984: 180).

Tanmateix, hi ha casos en què l'ús del català és força fidel, como ocorre en dues cançons que presenten els catalans d'*El miquelete y bellotera* i *El puente de las virtudes*. En aquest cas, els personatges catalans són miquelets, un tipus de soldat associat al Principat d'escalafó baix i d'imatge controvertida; sovint eren

⁴ Quelcom molt similar ocorre en sainets coetanis creats a l'àmbit madrileny. És conegut el cas d'*El café de Barcelona* (1788) sainet de Ramón de la Cruz (i música perduda de Laserna) per a la inauguració del nou Teatre de Barcelona després de l'incendi que patí l'any 1787 (Alier 1990: 389).

francitiradors, soldats de tropes o de companyies auxiliars i, en general, estaven especialitzats en la guerra de guerrilles i en l'emboscada.⁵

En *El miquelete y bellotera*, del català Pau Esteve, aquesta cançó apareix inserida en el núm. I (cc. 61-89), en què es presenten els dos protagonistes. L'acció succeeix en un camí entre Fuencarral i Madrid, per on passa la Bellotera per anar a vendre glans a Madrid. Allí hi veu un miquelet català, tal com anuncia amb les paraules “mas allí diviso / un buen catalán”, la qual cosa suggereix algun tret extern identificatiu —potser una vestimenta concreta, per exemple un uniforme— per al Miquelet. Just a continuació el Miquelet entona aquesta cançó, que explicita el seu origen amb la lletra “jo sóc català, / fill de Barcelona...”. Després es reprèn la música anterior per al diàleg entre ambdós personatges, en què el Miquelet s'ofereix per acompanyar la Bellotera.

La *tonadilla* de León *El puente de las virtudes* té una cançó molt similar per presentar el Miquelet d'aquesta *tonadilla*, interpretat per l'actor còmic —o *gracioso*— més reeixit del moment, Miguel Garrido. La diferència principal quant al text és la segona lletra: si bé en la cançó de la *tonadilla* d'Esteve es fa referència a la vida dels miquelets i es lloa al rei, en aquest cas s'apropa —encara que d'una manera força macarrònica— a altres pròpies de la lírica popular catalana, sobretot de cançons per anar a buscar aigua a la font. Per exemple, així comença la cançó *Les noies d'Arenys*, recopilada a principis del segle XX:

Les noies d'Arenys
que són boniquetes
se'n van a la font
a la font fresqueta,
la ra,


⁵ Però els miquelets *tonadillescos* no necessàriament es vinculen a Catalunya: el compositor Lluís Misón (nascut a Mataró però d'ascendència francesa (Díez-Canedo 2007: 58-59)) va compondre la *tonadilla El arriero y miquilete* (segona part), a duo (1762, BHM Mus 174-13), que no presenta trets catalans per caracteritzar el miquelet.

a la font fresqueta. (Llorens 1931: 168)


Aquestes dues cançons per identificar els miquelets catalans parteixen d'un esquema melòdic molt similar (Exemple musical 1), amb trets característics de la cançó popular catalana: monòdica amb desenvolupament melòdic descendent. A més, ambdues presenten un senzill acompanyament molt usat en el repertori *tonadillesc* per a aquest tipus de cançons monòdiques d'arrel popular: els violins i les flautes o els oboès doblen a l'octava o a l'uníson la melodia, mentre que el baix i en ocasions les trompes realitzen un potent bordó de I i eventualment de V (Subirà 1932: 169). Aquest bordó proporciona un regust expressament rústic que remet al *topos* pastoral per associació amb la cornamussa (Monelle 2006: 208).

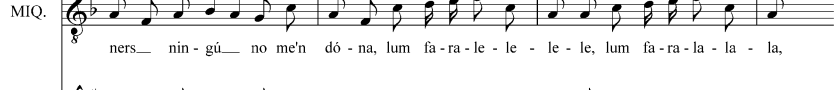
La versió d'*El puente de las virtudes*, tot i ser posterior —i d'un compositor segurament no català—, és més esquemàtica i presenta trets més propers a la lírica popular catalana tal i com la coneixem avui en dia: fórmules cadencials descendents en un àmbit de quarta en què s'omet un so de la marxa de segones (Rövenstrunck 1979: 23). En canvi, la versió del català Esteve és més tonal que la de León i presenta un aire general més ballable.

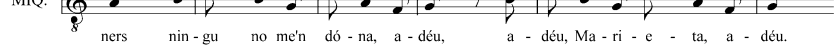
I. Cançó catalana d'*El miquelete y bellotera*
(es repeterix)

MIQUELETE 

II. Cançó catalana d'*El puente de las virtudes*

MIQUELETE 

MIQ. 

MIQ. 

Exemple musical 1: comparació de les cançons catalanes d'*El miquelete y bellotera* i *El puente de las virtudes*

La diferència principal entre ambdues rau en els refranys. En la versió d'Esteve consisteix en la repetició de la música inicial amb una lletra onomatopeica asemàntica ('lumfara lalala', 'lumfara lelele'). En canvi, en la versió de León hi trobem un altre tret habitual de la cançó popular catalana: l'augmentació en un temps d'un grup binari. Encara que està escrit en 3/8, correspon a 6/8 amb un temps afegit que dona com a resultat un compàs en 9/8. Aquesta irregularitat mètrica es deu a l'afegit del refrany 'adéu, Marieta, adéu', molt habitual en la lírica popular catalana.⁶ Així, doncs, els dos refranys d'aquestes cançons són diferents però presenten elements propis de la lírica popular catalana. En aquest sentit convé aturar-nos en l'especial significació que adquireix el refrany asemàntic *lumfara lalala* en *El miquelete y bellotera*.⁷ Diu Romeu i Figueras sobre aquests refranys asemàntics:

⁶ Per exemple, en el *Romancerillo catalán* de Milà i Fontanals es troben diverses cançons amb comiats similars a mode de refranys, com és el cas de "Una cansoneta yo us á la diré/ d'una minyoneta y un fadrí fusté,/ adios, Marieta, adeu, lo meu bé." (Milà i Fontanals 1882: 278). Dins del món *tonadillesc* en tenim un excel·lent i valuós testimoni en la *tonadilla Las voluntarias de Barcelona*, amb música de Jacinto Valledor i interpretada al Teatre de Barcelona l'any 1774 per commemorar l'aniversari de la princesa Maria Lluïsa de Parma. En aquesta *tonadilla* diverses voluntàries per combatre els moros a la Guerra d'Oran entonen una cançó amb el text següent: "Quatre fadrinets / a la regalada / i un porró de vi / i un cap d'arengada / i adéu, Marieta adorada / i adéu, / que van *los fadrins* / tots a sentar plaça. / I adéu, Marieta adorada, / i adéu". A la meua tesi doctoral, en què comento profusament aquesta interessant *tonadilla* bilingüe, es comprova que el paral·lelisme de la mètrica d'aquesta cançó i la de *El puente de las virtudes* permet cantar la primera amb la música de la segona. La diferència principal entre ambdues cançons és que a *El puente de las virtudes* serveix com a recurs per identificar un personatge proponent de Catalunya, mentre que a *Las voluntarias de Barcelona* representa una mostra de lírica popular molt afí a la del públic assistent al teatre, barceloní i bàsicament catalanoparlant (Pessarrodona 2010: I, 347). Sobre l'ús del català en *tonadillas* impreses a Barcelona durant els anys 1770 vegeu Pessarrodona 2008.

⁷ Romeu i Figueras recull refranys similars reduïts a simples successions de sons, com *Lairumfà lairumfà* o *lairomlonfà, landiridiridà* (Romeu 1974: 55).

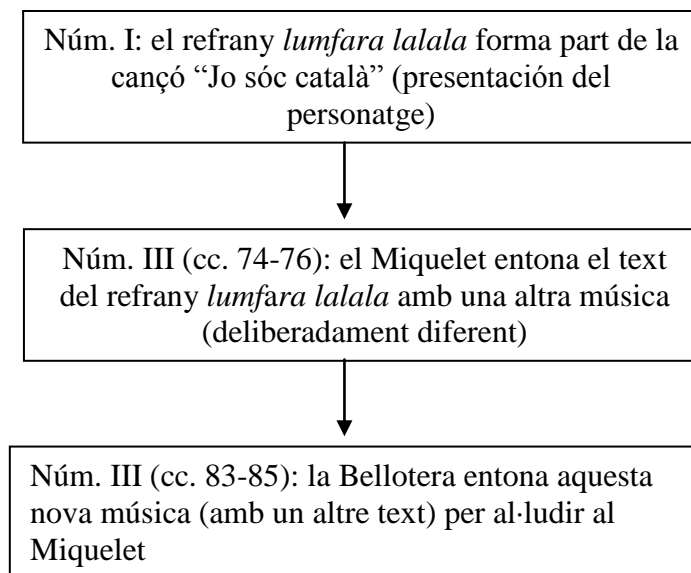
En la poesia lírica popular, així l'antiga com de tradició oral, existeixen uns refranys caracteritzats per llur manca de significació. No són més que un simple joc de sons, a voltes un mer taral·leig, i expressions capricioses, que qualifiquem, amb el nostre impertinent criticisme racionalista, de foteses i de bagatel·les, sense, però, que restem indiferents a l'alegria que tradueixen i a la gràcia de llur incongruència (Romeu 1974: 50).

Malgrat l'inicial manca de sentit, aquest refrany s'omple de significat en aquesta *tonadilla*, ja que esdevé un tret identificatiu del Miquelet català. Més endavant (núm. III, *coplas*, vegi's l'Apèndix III d'aquest treball), en un diàleg entre el Miquelete i la Bellotera, els personatges remetent a la lletra d'aquest refrany per fer al·lusió al personatge del Miquelet.

En aquest cas, el refrany apareix en un context musicalment no català, més neutre i, en tot cas, més afí a l'univers castís de les *tonadillas*: la música està en 6/8 i inclou ritmes i ornaments de regust castís vinculats al folklore madrileny; però aquest refrany apareix en un 9/8 no escrit i amb un aire propi del *topos* pastoral amb ritmes dàctils i troqueus (Monelle 2006: 215) i bordó. Per tant, existeix una clara voluntat de diferenciació entre el món rústic d'un miquelet català que vigila un camí rural i el món madrileny, al qual pertany el públic assistent i representat damunt de l'escenari per la Bellotera de Fuencarral.

Aquesta música pot identificar el Miquelet català gràcies, sobretot, al refrany que la vincula a la seva presentació en el núm. I pot ser entonada per la Bellotera sense necessitat d'usar la mateixa lletra, sinó amb una altra on fa referència a la simpatia que sent pel Miquelet: "qué lindo el *Micalete*, / qué bueno el catalán" (cc. 90-92).

Així doncs, aquest refrany asemàntic s'omple de significat al servir d'element identificatiu del Miquelet català, seguint l'esquema següent:



En aquestes *tonadillas* s'observen dues maneres d'il·lustrar musicalment la 'catalanitat' dels miquelets. D'una banda, s'usen cançons pertanyents —o properes— a la lírica popular catalana, amb el text en un català força correcte —almenys en la primera lletra— i un acompanyament senzillíssim que afegeix rústics bordons. I, d'una altra banda, se seleccionen elements especialment característics d'aquestes cançons —els refranys— com a *topoi* dramaturgicomusicals per fer al·lusió a aquesta tipologia de personatges.

La mallorquina y el oficial: una veritable mallorquina?

Es tracta d'una *tonadilla* del compositor més prolífic del gènere, Blas de Laserna. En ella, un Oficial i el seu criat Perico es troben en una guarnició a Mallorca, on els serveix una noia nadiua anomenada Marieta. Allò que, d'entrada, identifica aquest personatge és l'idioma, com es mostra en les seves primeres paraules en una *parola* que apareix en el núm. I:

OFICIAL	Marieta, Marieta.
MARIETA	Digui <i>lo</i> que vol.
OFICIAL	Llévate esta pipa por que a dormir voy.

I continua Marieta cantant la següent lletra fent referència als costums dissoluts de l'Oficial:

*Con sa taula i sa bon olla
i amic sempre de les dones
que solen vendre su amor .
Vostè engorda cada dia
més que el porc de Sant Anton.*

Aquest text presenta trets dialectals balears, com l'article salat, però la grafia original fa pensar en la pronunciació central de certs mots —'las donas', 'vusté'—. A més, la inserció de paraules castellanes és molt habitual —'su amor', 'engorda'—. En general, es tracta d'un català força macarrònic, com també s'observa en un fragment posterior: '*Mientras dorm el Amo / vinc a Pedro hablar / por ver si con esto / le puc enganchar*'.

Pel que fa a la música, aquesta primera aparició de la Mallorquina no presenta amb cap tret que la identifiqui, ja que ocorre en la segona lletra d'un número en què dialoguen els tres personatges sense elements específicament relacionats amb ells. Tanmateix, resulta molt significatiu que la mallorquina s'anomeni, precisament, Marieta. En el núm. III aquest nom apareix vinculat als refranys del tipus 'adéu, Marieta, adéu' que hem vist en la cançó del Miquelet d'*El puente de las virtudes* (§ 3). En aquest número la Mallorquina i Perico dialoguen sobre com celebrar el seu matrimoni sense que s'interposi l'Oficial, i la noia es lamenta de la seva sort fent una paròdia d'aquest tipus de refranys. En relació amb la música, aquesta paròdia apareix inserida en un passatge en 6/8 i aire pastoral, rústic, que no requereix diferenciació deliberada del refrany de la Mallorquina. És possible que aquest tipus de refrany hagués esdevingut un recurs musicoescènic per identificar personatges provinents de terres de parla catalana (almenys de Catalunya i Mallorca) d'una manera general i indiscriminada, i, per

extensió, el nom *Marieta* devia quedar íntimament vinculat al *topos* corresponent a aquesta zona geogràfica —tot i no correspondre als típics noms femenins balears, que actualment serien Catarina o Margalida—.

La manca de concreció per descriure musicalment la Mallorquina es fa especialment palesa en les seguidilles finals, deslligades de l'acció principal i on es critiquen molt còmicament vicis dels habitants de l'illa de Mallorca. Per exemple, diuen els primers versos:

LOS TRES	En un pueblo Mallorca como este pueblo con muchas casas con muchas niñas y todas hechas a la malicia.
----------	--

Entre les rareses i peculiaritats dels mallorquins hi destaquen la manera de ballar:

TADEO	Allí se estila también bailar de un modo raro que ahora verán. Todos atiendan la novedad.
-------	--

Per mostrar aquest *modo raro* de ballar s'entona una versió força original de la popular cançó 'Quan el pare no té pa' (Apèndix 5), amb una tornada francament sorprenent per la seva lletra:

Anem, bella al·lota,
ballem la sardana,
anem, bella al·lota,
ballem el ball pla.

El terme *al·lota* és una referència evident al dialecte balear, però apareix en un text en què es parla de ballar la sardana i el ball pla, dos balls associats més al Principat que no pas a les Illes. Els testimonis setcentistes coneguts de la sardana i el ball pla són molt escadussers, però els situen al Principat com a danses especialment populars en saraus i festes majors. Els documents més eloqüents són les cròniques del *Calaix de sastre* del Baró de Maldà, en què sovint es fa esment dels dos balls en un mateix sarau (Puerto 2005: 130-134).

En tot cas, el que sorprèn és que dos balls tan associats normalment al Principat s'esmentin en aquesta *tonadilla* com quelcom propi de Mallorca. Això planteja qüestions difícils de contestar ara com ara: ¿serien testimonis de balls mallorquins anteriors a l'esclat del Ball Bolero⁸ o es tractaria de l'ús de *topoi* musicocorèutics associats a la zona nord-est de la Península d'una manera força indiscriminada però que resultava 'versemblant' per al públic de Madrid? A hores d'ara sembla més plausible aquesta segona opció, ja que trobem quelcom similar en la *tonadilla La boda del gallego* de Tomás Presas, en què els gallecs celebren el seu casament ballant una *danza prima* asturiana (Ruiz Mayordomo 2003: 65) i finalment entonen un *ariñ ariñ*, típic del País Basc.⁹

A més a més, cal tenir en compte que la música no s'assembla a la versió coneguda actualment de la cançó *Quan el pare no té pa* ni tampoc no correspon a una sardana o als balls plans més populars. En realitat, s'apropa molt a patrons ritmicomelòdics presents en altres

⁸ Es considera que balls tan típicament mallorquins com la jota, el bolero i el fandango eren de procedència forana i van arrelar a Mallorca i Menorca a partir de la seva popularitat en els teatres del segle XVIII (sobretot per la *tonadilla* escènica i per l'eclosió del Ball Bolero a finals de segle) i de la seva progressiva implantació en balls públics (Canyelles i Crespi 2001: 209-210). D'altra banda, suggereixo que caldria investigar si existeixen vincles entre el copeo —ja sigui el mallorquí o el valencià, diferents tant pel que fa a la música com a la coreografia— i el *jopeo*, terme presuntament coreogràfic (però de significat encara poc clar) que apareix tot sovint per anomenar certs números de *tonadillas* escèniques (vegi's, per exemple, Núñez 2008: 286-290).

⁹ Tal com em comentà la coreògrafa i investigadora de la dansa María José Ruiz Mayordomo.

danses tradicionals catalanes —o fins i tot valencianes— encara conegudes avui en dia, sobretot corrandes i balls de cavallets (Apèndix 6)¹⁰. Per tant, es pot deduir un ús indiscriminat d'elements associat a la zona est de la Península per tal de recrear un ambient mallorquí d'una manera no necessàriament realista però sí versemblant i, òbviament, humorística.

Valencians: entre seguidilles, jotes i dolçaines

Els trets usats per a descriure els valencians de les *tonadilles* setcentistes són força diferents dels comentats per a catalans i mallorquins. D'entrada, sobta el fet que la llengua no sigui un distintiu d'aquests personatges; de fet, només apareix com a tal en *El valenciano* de Rosales, sobretot a les cobles del núm. IV (Lolo i Labrador 2005: 200-208).

Així doncs, és possible que la caracterització dels valencians d'aquestes *tonadillas* es realitzés mitjançant altres elements, sobretot la indumentària i l'ofici. El títol de *La ramilletera, la conejera, los franceses y el valenciano esterero* indica que el valencià és estorer, un dels oficis tradicionals valencians més arrelats a les comarques del Baix Vinalopó, l'Horta, la Ribera i la Plana durant el segle XVIII en relació amb el conreu del cànem (Toledo 2008: 32-40). El Valencià de *El valenciano y la frutera* és torroner, un altre ofici tradicional de l'àrea valenciana, concretament de la comarca de l'Alacantí (*ibid.*: 59).

Per últim, els aiguaders valencians d'*El valenciano* i *El valenciano y la petimetra* mostren la presència real de valencians a Madrid venent productes com aigua de civada i orxata a finals del segle XVIII, fins i tot abans del que s'havia datat fins el moment

¹⁰ De fet, és indubtable la semblança de les cobles d'aquesta peça amb la melodia del popularíssim *Ball de Sant Ferriol*. D'altra banda, l'única melodia relacionada amb un ball pla que recorda aquesta cançó seria el *Ball pla* del *Ball de cavallets de Sant Feliu de Pallerols* (Apèndix 6, II), però cal dir que en realitat es tracta d'una dansa ritual, amb una música molt similar a la que es troba en balls de cavallets d'altres contrades.

(Sánchez Álvarez-Insúa 1997). En aquest sentit, l'obra de Rosales posa de manifest trets pintorescos i típics d'aquests aiguaders valencians: la roba lleugera (vegi's el text de l'Apèndix 6, núm. I), els crits (per exemple, 'Agua 'e cebada. ¿Quién refresca? ¿Qui veu?' (núm. I, cc. 72, Lolo i Labrador 2005: 187), similars als que recullen altres escrits setcentistes, 'qui vul beure? Qui beu per ei? [sic.]'¹¹ (Burra 1788: 7). Fins i tot n'aporta d'altres no coneguts fins ara, com el fet que els aiguaders anessin amb un ase com a animal de càrrega (cf. Sánchez Álvarez-Insúa 1997: 383).

Tanmateix, es pot sospitar la possibilitat d'una caracterització a partir de certs *topoi* musicocorèutics associats a València, ja que resulta molt casual que els valencians de quatre d'aquestes *tonadillas* siguin presentats amb seguidilles. Com s'observa en l'Apèndix 7, són un tipus de seguidilles diferents de les manxegues o boleres, sobretot pel que fa a les cobles, en 3/8, similars a les cobles de les sevillanes actuals.

Encara manca un estudi sistemàtic sobre els diversos tipus de seguidilles i caldria veure quin possible vincle existiria entre aquestes seguidilles i els balls valencians. No obstant això, la presentació dels valencians amb seguidilles suggereix certa relació entre els valencians i la música pertanyent al Ball Bolero, al contrari del que apareixia en les *tonadillas* de catalans i de mallorquins. L'àmbit de les seguidilles correspon, a grans trets, a la meitat sud de la Península (Il·lustració 2), de manera que ja llavors podia ser un ball molt més associat a València que no pas a Catalunya o les Illes.

De fet, en una *parola* de la *tonadilla El maestro de bolero* (1791) de Laserna s'indica el següent origen del bolero: 'que es la sal de los festejos y el alma de los saraos, que nació en Murcia o Valencia, y en Madrid se ha avencidado' (*apud* Núñez 2008: 175). És més, es considera que el *majo* era resultat del bigarrat poble baix madrileny a partir d'una síntesi d'elements propis del substrat original i d'influències provinents de la variada immigració, com la

¹¹ En canvi, a la *tonadilla El valenciano y la petimetra* apareixen aquests crits en castellà: 'agua de cebada, quien refresca'. En aquesta obra tampoc no s'usa la llengua per caracteritzar el personatge.

valenciana. En aquest sentit són especialment il·lustratives les següents paraules de Mesonero Romanos:

fueron parte a formar en los manolos [o majos] madrileños un carácter marcado, un tipo original y especialísimo, aunque compuesto de la gracia y de la jactancia andaluzas, de la viveza valenciana y de la seriedad y entonamiento castellanos. (*apud* Huertas 1989: 214)

Per tant, l'estereotip del Valencià devia estar força lligat a allò *majo* i *bolero* propi del folklore madrileny.



Il·lustració 2: mapa de distribució de les seguidilles a mitjans del segle XX, segons García Matos (1957: 32).¹²

¹² No obstant això, el folklorista Lluís-Xavier Flores em comentà que aquest mapa és incomplet, ja que l'àmbit de les seguidilles s'hauria d'ampliar a tot el País Valencià, algunes comarques del sud d'Aragó, l'illa de Mallorca (considerant que 'les boleres' fan referència a les seguidilles boleres) i fins i tot a algunes poblacions catalanes de l'Ebre, fiteres amb el Nord valencià.

No obstant això, també es busca representar l'exotisme musicocorèutic valencià, como ocorre en les seguidilles finals de *El valenciano* de Rosales, en què s'intenta reproduir una melodia de dolçaina ballada per Miguel Garrido fent de Valencià. De fet, pocs compassos abans el Galán i el Valenciano tenen un breu diàleg en què es fa referència al gust valencià per la dolçaina i el tabal, segons Jordi Reig (2011: 383) la 'parella de fet més estable de la música instrumental valenciana':

GALÁN	¿Cómo vais a dar fiestas allá a las mozas?
VALENCIANO	Con tambor y <i>dulsaina</i> que es una gloria. (Lolo i Labrador 2005: 211-212)

Tanmateix, el resultat musical sembla distar força de ser realista. D'entrada, aquesta música no presenta un aire ballable ni guarda cap relació amb els tocs de dolçaina i tabalet rescatats en cançoners de l'àrea valenciana (Seguí 1980: 507-602). A més, el so de la dolçaina és reproduït amb oboès i violins sobre un bordó que no correspon en absolut a la sonoritat de la dolçaina però que, com hem vist *supra* (§ 3), remet en al *topos* pastoral.

El resultat es concreta, per tant, en uns compassos poc realistes però associats, per convenció, a allò rural i exòtic allunyat de l'àrea madrilenya, i segurament destinats a que el *gracioso* Miguel Garrido ballés d'una manera especialment divertida i 'exòtica' per al públic de la *Villa y Corte*.¹³

¹³ D'altra banda, als segles XVII i XVIII els balladors valencians havien esdevingut especialment populars per les seves peculiars danses de bastonets, i eren reclamats arreu d'Espanya per amenitzar les festes del Corpus (Pitarch 1999: 184-185).

Allegro

Oboes I-II

Trompas a 2

(Aquí baila el Valenciano.)

Violines I-II

Bajo

51

Ob.

Tp.

VI. I-II

B.

Exemple musical 2: cc. 48-55 del núm. V de
El valenciano de Rosales (Lolo i Labrador 2005: 214)

Per últim, cal apuntar el curiós cas de *La esparraguera, el valenciano y el extranjero* de Pau Esteve. Aquesta *tonadilla*, de 1774, reaprofitava la música d'una anterior del mateix autor, *La marmotiña*, de 1769 (BHM Mus 127-10). En la primera versió la Esparraguera era una Maja Perdicera, l'Extranjero un Francés i el Valenciano un Aceitunero sense procedència concreta. Atès aquest autoplagi, seria francament difícil —per no dir impossible— que la música presentés elements que permetin la caracterització musical del Valencià. Però hi ha un element musical que podria justificar la seva presència: el núm III, un aire jotesca —el refrany diu 'a la jota...'— la melodia del qual recorda tonades valencianes prou conegudes actualment, sobretot de balls de plaça —anomenats balls de *les danses*— de les comarques de la Ribera Alta, la Costera, la Vall d'Albaida i l'Alcoià (cf. Reig 2011: 440-441) (Exemple musical 4).

És arriscat afirmar l'origen valencià de la música composta per Esteve, però podria tractar-se de la plasmació d'alguna melodia popular sobradament coneguda pel públic i, potser, associada a l'àmbit lleuantí. En qualsevol cas, per a les nostres oïdes actuals aquesta melodia encaixa perfectament amb la caracterització del personatge valencià d'aquesta *tonadilla*.

cc. 3-10 del núm. IV d'*Esparraguera, valenciano y extranjero*.

VALENCIANO
A en-ga - ñar va - ya a o - tra par - te an - tes que a-ga- rre su ha- cien- da

I. Fandango pertanyent a la *xàquera vella* de València

Dolçaina
II. Inici d'una de les danses de *Les danses de Guadassuar* (La Ribera Alta, València)

Dolçaina
III. Jota d'Almedijar (Castelló)

Dolçaina

Exemple musical 3: cc. 3-10 del núm. IV d'*Esparraguera, valenciano y extranjero*
i comparació amb diverses melodies valencianes
(I. Seguí 1980: 514; II: *ibid.*: 551; III: *id.* 1990: 255)

Conclusions

En aquestes *tonadillas* podem observar la voluntat de versemblança mimètica —pròpia de l'estètica clàssica— amb la finalitat de recrear els personatges procedents de l'àrea de parla catalana. Aquests personatges són identificats per la seva procedència i s'intenten reproduir fidelment amb recursos eficaços a partir del gust setcentista per les peculiaritats de les diferents regions espanyoles.

La música té un paper molt destacat per recrear els personatges i les seves peculiaritats. L'ur caracterització s'aconsegueix mitjançant cançons d'inspiració popular, reproduint la gestualitat implícita del personatge amb *topoi* musicocorèutics, i a

través de paròdies de trets característics de la música i dansa populars de cada regió —refranys, tocs de dolçaines, estils cançonístics o corèutics, etc.—.

Però és important tenir en compte que la mimesi d'aquestes obres està condicionada pel mirall deformant propi del gènere de la *tonadilla* escènica: breu —i, per tant, amb una necessària economia de mitjans— i humorístic. Calia que els trets resultessin fàcilment identificables per al públic de Madrid. Cal tenir present que tal vegada el públic no coneixia en profunditat els referents, però tampoc era imprescindible mentre l'espectacle fos divertit i s'ajustés als tòpics del Català, Mallorca i València. Per tant, es tracta d'un realisme molt relatiu: un costumisme basat en l'humor, el tòpic, l'estereotip i la brevetat. Els procediments humorístics són els mateixos que descriu Viktor Raskin en relació amb els acudits ètnics:

[...] they capture stereotypes which are at best very crude approximations of reality. In other words, (...), the specific ethnic scripts are *conventional, fictional* and *mythological*. They are also simplistic and schematic, especially in the sense that they are binary or near-binary and thus imply oppositions standardly associated with them. In other words, (...) the specific ethnic scripts are actually pairs of simply opposed scripts' (Raskin 1984: 180).

En efecte, hem vist com en aquestes obres interessa accentuar les peculiaritats d'aquests tipus a partir de l'oposició *un-altre* sense la necessitat d'una plasmació realista, sinó a partir de l'estereotipus i de la convenció.

A grans trets, la imatge musical dels personatges catalans i balears accentua llur diferenciació exòtica de Madrid mitjançant tret rústics i propis del *topos* pastoral. En canvi, s'observa certa associació musical entre València i l'univers bolero-*majo* que no apareix ni amb catalans ni mallorquins. I finalment, no es troben elements musicals concrets per identificar els mallorquins, que quedarien subsumits en trets actualment més associats al Principat.

Així, doncs, cal ser molt prudents a l'hora de titllar de *realista* aquest repertori. Durant molt de temps les manifestacions costumistes de la segona meitat del segle XVIII —sobretot sainets i *tonadillas*—

s'han entès com quadres realistes que pretenien mostrar fidelment la societat del moment. En paraules de Subirà, la *tonadilla* representava un '*ingenuo realismo lleno de gracia (...) y vida espontánea*' (Subirà 1928-30: II, 87); o més recentment s'ha considerat '*como fiel reflejo de la vida cotidiana del pueblo de Madrid*' del últim terç del segle XVIII (Labrador 2006: 153). Però, com hem vist, aquest pressupte realisme resulta força relatiu. Com comenta Joaquín Álvarez Barrientos en relació amb els sainets i fulletons impresos:

Curiosamente, esta literatura de la costumbre no empleó el detalle para parecer real; *no le interesaba producir un efecto de realidad sobre el lector*, a diferencia de lo que sucedía con la literatura sobre las costumbres, que se valía de ellos para producir en el lector la impresión de realismo. (...) Por otro lado, tanto en los sainetes como en los folletos se pretendía ganar al receptor desde la *comicidad*, lo cual se conseguía mediante el *contraste exagerado de los rasgos que supuestamente caracterizaban a las figuras*. Por eso *no hay que pensar que el reflejo literario que nos ofrece la literatura se corresponda con la realidad diaria* (Álvarez Barrientos 2005: 240-241, subratllat meu).

Això no evita un fet inqüestionable: el valor d'aquest repertori com a testimoni d'una època i d'una cultura popular altament rica i encara molt desconeguda. La presència en les *tonadillas* i sainets setcentistes d'elements inspirats en diverses contrades de l'Estat són documents privilegiats per aprofundir en el ric univers musical popular hispànic d'una època, en aquest sentit, encara poc estudiada. Però cal entendre-ho dins del seu context: com a obres teatrals, humorístiques i breus pensades per a un públic molt concret.

Bibliografia

Alier, R. (1990). *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia.

- Álvarez Barrientos, J. (2005). *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid: Síntesis.
- Bombi, A. (2010). 'Martín y Soler: Valencia y Europa', dins Link, D. i Waisman, L. J. (eds.). *Los siete mundos de Martín y Soler*, València: Institut Valencià de la Música, 69-90.
- Burra, J. de (pseudònim). (1788). *Representación que los jumentos de Madrid hacen a la diosa Cibeles contra los valencianos del agua de cebada*, Madrid: en el puesto del Diario.
- Canyelles, E.; Crespí, F. (2001). 'La música popular a Mallorca', dins Avinyoa, X. (dir.). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Vol. VI: Música popular i tradicional*, Barcelona: Edicions 62, 206-227.
- Carbajo Isla, M. F. (1987). *La población de la villa de Madrid desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX*, Madrid: Siglo XXI.
- Crivillé, J. (1983). *Música tradicional catalana. Vol. III: Danses*, Barcelona: Clivis.
- Cuscó, J. (1989). *El ball pla*, Vilafranca del Penedès: Caixa Penedès.
- Díez-Canedo, M. (2007). 'La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luis Misón en México'. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 14, 41-72.
- Espino, A. (2009). *Miquelets i sometents al front de l'Ebre durant la Guerra de Successió (1705-1714)*, Barcelona: Rafael Dalmau.
- García Matos, M. (1957). *Danzas populares de España. I: Castilla la Nueva*, Madrid: Sección Femenina de FET y de las JONS.
- Garrich, M. 1998. 'Sant Feliu de Pallerols', dins *Faràndula de la Garrotxa*, Olot: Ajuntament, 180-185.
- Huertas, E. (1989). *El teatro musical en el Madrid ilustrado*, Madrid: Avapiés.
- Labrador, G. (2006). 'Rasgos culturales de trascendencia sonora en la búsqueda de un registro musicado del Madrid del s. XVIII', dins *III Jornadas Nacionales de Folclore y Sociedad*, Ciudad Real: CIOFF – España, 151-172.
- Llorens, S. (1931). *Cançoner de Pineda. 238 cançons populars amb 210 tonades*, Barcelona: Joaquim Horta.
- Lolo, B.; Labrador, G. (2005). *La música en los teatros de Madrid. I: Antonio Rosales y la tonadilla escénica*, Madrid: Alpuerto.

- Milà i Fontanals, M. (1882). *Romancerillo catalán: canciones tradicionales*, 2^a ed., Barcelona: Libr. de Álvaro Verdaguer.
- Monelle, R. (2006). *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- Núñez, F. (2008). *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Barcelona: Carena.
- PLA, M. et alii. (2008). *La 'tonadilla' escènica i Catalunya*, introducció, estudi i edició d'Aurèlia Pessarrodona, Barcelona: Tritó.
- Pessarrodona, A. (2008). 'Aportaciones al estudio del uso del catalán en el teatro barcelonés del siglo XVIII a partir de la tonadilla escénica', dins Álvarez Barrientos, J.; Lolo, B. (eds.). *Teatro y música en España. Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, CSIC, pp. 117-132.
- Pessarrodona, A. (2010). 'La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744 – 1809)', tesi doctoral inèdita sota la direcció del Dr. Francesc Bonastre Bertran, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Art i Musicologia, 2010.
- Pitarch, C. (1999). 'La festa del Corpus a València. De les «roques» i els «focs» a les danses tradicionals', dins Ariño, A. (ed.) *El teatre en la festa valenciana*, València: Consell Valencià de Cultura, 173-198.
- Puerto, J. (2005). *La dansa en cercle. Dels orígens a la sardana actual*, Girona: Diputació de Girona, Caixa de Girona, Generalitat de Catalunya.
- Raskin, V. (1984). *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht: Reidel.
- Reig, J. (2011). *La música tradicional valenciana. Una aproximació etnomusicològica*, València: Institut Valencià de la Música – Generalitat Valenciana.
- Romeu i Figueras, J. (1974). *Poesia popular i literatura*, Barcelona: Curial.
- Rövenstrunck, B. (1979). *Singularitats de la cançó popular catalana. Estudi de la seva forma monòdica. Introducció al seu tractament polifònic*, Barcelona: Clivis.

- Ruiz Mayordomo, M. J. (2003). 'El papel de la danza en la tonadilla escénica', dins *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, catàleg de l'exposició (Museo de San Isidro, Madrid, mayo-junio, 2003), Madrid: Museo de San Isidro, Ayuntamiento de Madrid.
- Sales, N. (1984). *Senyors bandolers, miquelets i botiflers. Estudis sobre la Catalunya dels segles XVI al XVIII*, Barcelona: Empúries.
- Sánchez Álvarez-Insúa, A. (1997). 'El agua de cebada. Noticia del inicio de su consumo a través de un curioso impreso de finales del siglo XVIII', *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 37, 381-391.
- Sánchez-Blanco, F. (2007). *La Ilustración goyesca*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Seguí, S. (1980). *Cancionero musical de la provincia de Valencia*, València: Institución Alfonso el Magnánimo.
- (1990). *Cancionero musical de la provincia de Castellón*, València: Fundación Caja Segorbe.
- Subirà, J. (1925). 'Una «tonadilla» catalana: *El puente de las virtudes*', *Revista Musical Catalana*, 22, pp. 167-170.
- (1928-30). *La tonadilla escénica*, Madrid: Tipografía de Archivos. 3 vols.
- (1932). *Tonadillas teatrales inéditas*, Madrid: Tipografía de Archivos.
- Toledo, L. (2008). *Oficis valencians*, València: Fundació Bromera per al Foment de la Lectura.

APÈNDIX 1: cc. 61-93 del núm. I d'El miquelete y bellotera de Pau Esteve

Allegretto

61 Flautas I-II *[f]* *a 2*

Trompas I-II *[f]*

Violin I *f* *p*

Violin II *[f]* *[p]*

MIQUELETE *[f]* *[p]* Yo so-ca-ta - lá, fill de Bar-ce

Bajo *[f]* *[p]*

67 Fl. *[f]*

Tp. *[f]*

VI. I *[f]*

VI. II *[f]*

MIQ. lo-na, yo so-ca-ta - lá, fill de Bar-ce - lo-na, si-no-finc di- ners nin gú-no me'n dó-na, lum fa-ra-le-le-le, lum fa-ra-la-la

B. *[f]*

73 Fl. *[f]* *a 2*

Tp. *[f]*

VI. I *[f]*

VI. II *[f]*

MIQ. *[f]*

B. *[f]* la, si no-finc di- ners nin gú-no me'n dó na.

79

FL. [p]

Tp. [p]

VI. I [p]

VI. II [p]

MIQ.

B. [p]

Bo na. vi-da és el ser mi-que-let, bo na. vi-da és el ser mi-que-let, par leu. al meu rei. i al prin-cep Car

Detailed description: This system contains measures 79 through 84. The Flute (FL.) part has a rest for the first four measures, then enters with a melodic line starting at measure 5, marked with a piano [p] dynamic. The Trombone (Tp.) part plays a sustained chord in the first measure, then rests. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Mezzo-soprano (MIQ.) part has the vocal line with lyrics. The Bass (B.) part plays a steady eighth-note accompaniment, also marked with a piano [p] dynamic.

85

FL.

Tp.

VI. I

VI. II

MIQ.

B.

lets. lum fa-ra-la-la-la-la, lum fa-ra-le-le-le, bo-na vi-da és el ser mi-que-

Detailed description: This system contains measures 85 through 88. The Flute (FL.) part has a rest for the first two measures, then enters with a melodic line starting at measure 3. The Trombone (Tp.) part plays a sustained chord. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts continue their rhythmic accompaniment. The Mezzo-soprano (MIQ.) part has the vocal line with lyrics. The Bass (B.) part continues its eighth-note accompaniment.

89

FL. [f] a 2

Tp.

VI. I [f]

VI. II [f]

MIQ. let.

B. f

Detailed description: This system contains measures 89 through 94. The Flute (FL.) part has a rest for the first two measures, then enters with a melodic line starting at measure 3, marked with a forte [f] dynamic and a second ending 'a 2' at the end. The Trombone (Tp.) part has a rest for the first two measures, then enters with a melodic line starting at measure 3. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts continue their rhythmic accompaniment, marked with a forte [f] dynamic. The Mezzo-soprano (MIQ.) part has a rest for the first two measures, then enters with a melodic line starting at measure 3, marked with a 'let.' (lento) dynamic. The Bass (B.) part continues its eighth-note accompaniment, marked with a forte [f] dynamic.

APÈNDIX 2: cançó catalana d'El puente de las virtudes de León.

Allegretto poco

Violin I *f*

Violin II *f*

GARRIDO *f* (Sale Garrido de "miquilete".)

Bajo *f*

14

VI. I *p*

VI. II *p*

GAR. *p*

B. *p*

1. Yo só ca - ta - là, fill de Bar - ce - lo - na, si no tinc di - ners nin - gu no me'n
 2. Mu - cha-chas de Reus, que són bo - ni - que - tes, ja - neu a la font des - cor - do - na -

22

VI. I *f*

VI. II *f*

GAR. *f*

B. *f*

dó - na. A - déu, a - déu, Ma - ri - e - ta, a - déu.
 de - tes. A - déu, a - déu, Ma - ri - e - ta, a - déu.

APÈNDIX 3: cc. 72-100 del núm. III d'El miguelete y bellotera de Pau Esteve

[Allegretto moderato]

72

Flautas I-II

Trompas I-II

Violin I

Violin II

BELL.

BELLOTERA/
MIQUELETE

Bajo

1. No ten-ga mie - do, no le ha-rán na - da, (nada), que de ver-me con
2. ¿Per -ro en mi ca - sa que me - ta rui - do? (Tenga entendido) no en-con-tra-rá us-ted

78

Tp.

VI. I

VI. II

BELL./
MIQ.

B.

MIQ.

o -tro ya no se es - pan -ta, ya no se es - pan - ta. Lum -fa -ra le - le - le, lum -fa -ra la - la - la.
o -tro que mi ma - ri - do, que mi ma - ri - do.

84

Fl.

VI. I

VI. II

BELL.

BELL./
MIQ.

B.

¿Que no le a - gra - da? ¿Que no le a - gra - da? An - tes es pa - ra a -
¿Le tie - ne mie - do? ¿Le tie - ne mie - do? Sí, que te mo a un ma -

87

FL.

Tp.

VI. I

VI. II

BELL./MIQ.

mi - go co - mou - na pla - ta, co - mou - na pla - ta.
 ri - do más que no a un per - ro, más que no a un per - ro.

B.

90

FL.

Tp.

VI. I

VI. II

BELL./MIQ.

BELL. MIQ. [LOS DOS]

Qué lin-do el Mi-ca - le - te, que bue-no el ca - ta-lán. } Va-mos, mu-cha-cha, va-mos, mi al - ma, pro-si-ga-mos a -
 na-da con se - gui - di-llas, con se-gui - di - llas. } Va-mos, que es tar - de, va-mos, chi qui - lla, ya-ca-be la to-

B.

96

FL.

Tp.

VI. I

VI. II

BELL./MIQ.

sun-to y ca - mi - na - ta, y ca-mi - na - ta.
 na-da con se - gui - di-llas, con se-gui - di - llas.

B.

f

APÈNDIX 4: cc. 78-92 del núm. III de *La mallorquina y el oficial* de Blas de Laserna

Oboes I-II

Trompas I-II

Violin I

Violin II

MALLORQUINA

(Sollozando)

1. A -dèu, Ma-rie-ta, ia -dè - u, *què se-rà de ti* *sit fuig el au - cell?*
 2. A -dèu, Ma-rie-ta, ia -dè - u *què se-rà de ti* *con a-quest au - cell?*

PERICO

BAJO



85

Ob.

Tp.

VI. I

VI. II

MALL.

PER.

Pues la mà me dó - na
Pues da-me los bra - zos

85

Ca - lla, mi - nyo - ne - ta, que yo tu - yo soy. *tó - ma - la, mi a - mor.*
 Ca - lla mi - nyo - ne - ta, tu e - res mi mu - jer. *tó - ma - los, mi bien.*

B.

APÈNDIX 5: cc. 48-71 de l'últim número (seguidilles) de *La mallorquina* y *el oficial* de Blas de Laserna

Allegretto moderato

Flautas I-II
Violin I
Violin II
LOS TRES
Bajo

55

Ob.
VI. I
VI. II
LOS TRES
B.

OFICIAL.

1. Caur-als el pa-re no té pa-la ca-na-lla fa-ha-llar i los nois vo-len men-jar... i el seu pa-re nois il
2. Les mi-nyo-ne-tes de Vallis abans da-vin-ta-let blau van a la font a bus-car... los fa-dinos i l'argua

65

Ob.
VI. I
VI. II
LOS TRES
B.

LOS TRES

do - na - nem, be - lla - i lo - tu... ba - llem la sar - da - na, a - nem, be - lla - i lo - tu... ba - llem el... bill - pla
fes - ca!

67

Ob.
VI. I
VI. II
LOS TRES
B.

LOS TRES

da - na - a - nem, be - lla - i lo - tu... ba - llem, el... bill - pla

APÈNDIX 6: versió de *Quan el pare no té pa* de *La mallorquina y el oficial y el oficial* de Blas de Laserna, comparada amb tonades de balls catalans —i valencians— (I: Garrich 1998: 182; II: Crivillé 1983: 121 núm. 80.5; III. *Ibid.*: 287 núm. 353; IV. *Ibid.*: 309 núm. 385.6; V. *Ibid.*: 393 núm. 439.25)

Allegretto moderato
[COBLES]

LOS TRES

1. *Quan do el pa-re no té pa la ca-na-lla fa ba-llar i los nois vo-len men-jar i el seu pa-re nois il*
2. *Las mi-ño-ne-tas de Valls abson de-ban-tal-et bau vana la font a bus-car los fa-drins i la ai-gua*

I. Ball Pla del Ball de Cavallets de Sant Feliu de Pallerols
II. Danses del garrofer
III. Ball d'en Serrallonga
IV. Cavallitos
V. Ball del vell i la vella de les Danses de Torrent

[TORNADA]

LOS TRES

dó - na, a - nem, be - lla - llo - ta, ba - lem, la sar - fes - ca.)

LOS TRES

da - na, a - nem, be - lla - llo - ta, ba - lem, el ball pla.

APÈNDIX 7: cobles dels números inicials de *tonadillas* sobre valencians i comparació amb les cobles de sevillanes i seguidilles manxegues (V: García Matos 1971: 52-53; VI: *id.* 1957: 49).

I. cc. 46-57 del núm. I de *El valenciano* de Rosales
 VALENCIANO Y siem-pre fres-co so-la-men-te es mi o-fi-cio es-te qui

II. cc. 26-29 del núm. I de *El valenciano y la frutera*
 FRUTERA/VALENCIANO
 1. FRU. en fru-ta tra-to por que soy u-na mo-za de ar-re-a
 2. VAL. A-qui me ten-go por-que so-mos ya tan-tos que na-da

III. cc. 23-26 del núm. I de *El valenciano y la petimera*
 VALENCIANO que con gran mo-do ven-do a-gua de ce-ba-da co-mo ha-cen

IV. cc. 26-29 del núm. I de *Familietera, conjeira, franceses y valenciano esteroero*
 RAMILLETERA/CONJEIRA/VALENCIANO
 1. CON. ¿Cui-da-do, no ha-bies al Va-len-cia-no. So-lo por-que tu
 2. VAL. Ten-go dos mo-zas de ga-ra-ba-to. la ja-na co-mer-cia en

V. Sevillanes de Sevilla (cc. 12-21)
 Veu Ta-co-ne-as-te, pa-sas-te por mi puer-ta, ta-co-ne-

VI. Seguidilles manxegues de Ciudad Real (cc. 26-50)
 Veu Ni-do de flo-res, e-res pra-do ben-di-

VAL. ve-o, so-la-men-te es mi o-fi-cio es-te qui etc.

FRU/VAL. Pa-co, de ar-re-a Pa-co, ven-do, que na-da ven-do, etc.

VAL. o-tros, co-mo ha-cen o-tros etc.

RAM/CON/VAL. ra-bies voy a bus-car-lo, flo-res y o-tra en ga-za-pos.

Veu as-te, pa-sas-te por mi puer-ta, ca-ri-ño, ta-co-ne-

Veu -to, ni-do de flo-res, e-res pra-

5

VAL. *ve - o* *es - te qui ve - o.* etc.

FRU./VAL.

VAL.

RAM./CON./VAL.

Veu. *as - tc.* etc.

Veu. *do ben - di - to, mi - do de flo - res.*