



2



Edwin García

Fotografía: Gemma Cuadrado





CATALÀ

3

“...es acomodada y propia para cantar. Tañer. Dançar saltar y correr, baylar y zapatear, ruando con ella cantando y representando mil amorosas pasiones con su ayuda. Es salsa para el contento, desterradora de pesares y cuidados, pasatiempo a los tristes, consuelo a los solos, alegría a los melancólicos, templança a los coléricos, da seso a los locos y enloquece a los sanos, es esclava del tiempo, no la ofende ninguna de las comodidades que el delicado laud teme, no ay humo ni calor, ni frío ni humedad que la incomode, es como la rosa siempre viva. Si presto se destempla, bien presto se torna a templar, si se rompe con dos sueldos se acomoda...”

Fragment del pròleg del “Metodo Mui facilissimo para aprender a Tañer la guitarra a lo español” Luis de Briceño. París (1626)

Reconstruint a Briceño

Quan vaig iniciar el meu estudi dels instruments històrics de corda polsada va arribar a les meves mans, entre altres llibres de guitarra del segle XVII, el “Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español” de Luis de Briceño. Em va causar una particular impressió en trobar en una de les seves pàgines el text de la folia “Bolava la Palomita”, que sorprenentment havia après en la meua infància gràcies a la meua mare. En aquest moment va sorgir la inquietud de saber què hi havia darrere de l’enigmàtic personatge de Luis de Briceño i el seu mètode, de com era que no existia cap tipus de referència en els llibres d’història de la música, i com era que va sobreviure aquesta cançó des de que va ser publicada a França el 1626 fins al dia en que la meua mare va voler entretenir-me amb aquella tonada.

Deu anys després, l’any 2014, no vaig tenir dubtes en assumir aquest estudi com a part de la meua tesi de màster a la Universitat Autònoma de Barcelona. El primer repte va ser com abordar musicalment un llibre que només conté textos, la xifra de guitarra i unes petites indicacions de la direcció dels *rasgados*; així, vaig començar per consultar estudis anteriors sobre aquest mètode i cercar coincidències entre els títols i la música de l’època escrita en partitura o tablatura. D’aquesta manera vaig aconseguir reconstruir algunes peces prenent elements d’aquestes fonts i adaptant-los al contingut dels textos i a l’acompanyament de Luis de Briceño. Posteriorment, vaig tenir la necessitat de buscar una metodologia per reconstruir les melodies que no tenien cap tipus de font precisa, i en aquest punt, vaig recórrer a la meua guitarra i la meua veu per donar vida a aquestes tonades.

De manera particular la meua memòria musical em va guiar d’una manera gairebé inconscient per cantar i tocar els *tonos* i, paral·lelament, la guitarra em suggeria, mitjançant els seus acords i posicions, una línia melòdica per al cant. Atès que no podia fer una reconstrucció només a partir de la meua percepció del material i del meu imaginari de la música, vaig decidir fer un experiment que consistia en gravar una base de *son o aire* d’una de les peces i demanar a un grup de cantants professionals dedicats a la música antiga, que individualment cantessin sobre ella el text corresponent deixant-se portar per la seva intuïció per posar el text i crear el material melòdic. Sorprenentment, en transcriure i comparar les diferents versions de la mateixa tonada, totes resultaven molt similars, només diferenciant-se per petits girs i canvis subtils del ritme.

Aquests resultats em van fer pensar que la notació utilitzada en el llibre no era per res incompleta o ambigua,



4

i que simplement per cantar la tonada era necessari el text, un patró harmònic, l'*aire* o la dansa sobre la qual està construïda i, sobretot, les ganes de cantar-la.

'Vida Bona' és un treball en el qual els cantants, ballarins i instrumentistes han aportat la seva experiència personal i el seu imaginari musical per reconstruir la música i l'entorn del *Metodo Mui facilissimo*. És un homenatge a Luis de Briceño, als orígens de la guitarra i a tots els *tañedores* que durant segles han transmès, de generació en generació, l'art d'acompanyar el cant i la dansa.

Edwin García González

Luis Briceño i els graons del villano i de la sarabanda

En 1626 Robert Ballard va imprimir a París un llibret de 24 folis en *cuarto* titulat *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español. Compuesto por Luis de Briçño* [sic.] *y presentado a Madama de Chales. En el qual se hallaran cosas curiosas de Romançes y Seguidillas. Juntamente sesenta liçiones diferentes. Un metodo para templar. Otro para conocer los aquerdos. Todo por una horden agradable y facilissima.*. El seu autor, de possible origen gallec segons José Castro Escudero, ha passat a la història de la música com a autor del primer tractat de guitarra de cinc ordres imprès a França, el qual és a la vegada la primera font del sistema de notació abreujada d'acords conegut com *cifra castellana*. El seu contingut musical no ha despertat tant interès a causa de l'imperfecció de la seva escriptura, i potser també pel seu caràcter de música popular i lleugera. Doncs el *Metodo mui facilissimo* de Luis Briceño és, sobretot, el repertori d'un mestre de *tonos*, és a dir, un músic més o menys format que ensenyava d'oïda i de memòria els acords bàsics per poder acompanyar a la guitarra *tonos* i sons

de dansa. És també una mostra de l'esplendor que estava tenint la guitarra de cinc ordres i la manera de *tañerla al rasgueado* no només a Espanya (on curiosament no es va publicar cap escrit d'aquestes característiques) sinó a Europa occidental, en aquells anys de la 'Pax Hispanica', en què els aspectes lúdics i populars de la cultura espanyola es van posar de moda, sobretot a França i a Itàlia. Certament la guitarra de cinc ordres gaudia llavors d'una enorme popularitat a l'Europa llatina. Eren habituals les agrupacions, anomenades 'músiques de cordes' formades per guitarristes cantants, normalment quatre, si bé algunes referències literàries ens parlen de conjunts que incloïen fins a vuit guitarristes.

L'escassetat de dades biogràfiques ens porta a traçar dues possibles caracteritzacions del nostre personatge, potser no excloents. D'una banda podria haver estat un heterodox que, qui sap si fugint de la Inquisició, hauria escapat d'Espanya i sobrevivia com a mestre de *tonos* en un París seduït per la moda espanyola. I d'altra banda hi hauria un Luis de Briceño ben relacionat i proper a la gent poderosa. En suport de la primera hipòtesi tindriem la pròpia naturalesa dels seus versos, de vegades obscens i irreverents amb la noblesa («*El caballo del marqués cojo, manco y rabon es*») i amb el clergat («*Romance de la chacona*») a més del contingut biogràfic que sembla transmetre'ns en el «*Romance hecho por el señor Luys contra los que se burlan de su guitarra y de sus canciones*» que tanca el Mètode, i en particular els versos que diuen «*Nadie me juzgue mi vida / si soy cristiano o soy moro*», versos difícilment publicables dins de l'Espanya que estava expulsant als seus moriscos només un any abans de la primera data de la presència de Briceño a París. A més, la seva encesa defensa de la guitarra a la dedicatòria sembla reflectir la seva necessitat d'ella per subsistir.



En suport de la segona hipòtesi existeixen evidències que el relacionen amb personatges si bé no d' "alcurnia" al menys notables: l'alumna Madame de Chales a qui dedica el seu Mètode i els autors dels dos poemes laudatoris que segueixen al pròleg: M. Du Pré i el "senyor" Franquetot, identificats per Daniel Devoto com Denise Naturel, dona del noble Philibert de Challes, i els consellers reials Barthélemy Du Pré i Robert de Franquetot, senyor de Loigny. Això apunta a un Luis de Briceño ben relacionat. D'altra banda, la presència entre les cançons del Mètode d'una «*Cançion a la reyna de França*» composta amb motiu de l'enllaç d'Anna d'Àustria, filla de Felip III, amb Lluís XIII de França celebrat el 1615 a Bordeus, obre la possibilitat que tingués relació amb el cercle espanyol al voltant de la reina i amb el secretari i intèrpret reial, el gramàtic i aventurer Ambrosio de Salazar. Aquesta cançó, el qual incipit literari posa «*Desembarca en Bordeas el sol de España*», va ser copiada per Marin Mersenne en el seu tractat en llatí *Harmonicorum Libri XII* (París, 1648) per exemplificar la xifra castellana per a guitarra, i conté bastantes analogies amb altres dues cançons dedicades a celebrar l'enllaç que va publicar Etienne Moulinié amb tablatura francesa per a guitarra en el seu llibre *Airs de cour avec la tablature de luth et de gitarre [...] Troisième livre* (París, Pierre Ballard, 1629): «*Cuando borda el campo verde*» i «*Repicaban las campanillas*». Possiblement les tres cançons van ser compostes o adaptades en els ambients espanyols propers a la reina, qui sap si pel mateix Briceño que ja estava a París com a mínim un any abans de l'arribada a França del seguici de la infanta. Sabem això gràcies al sonet laudatori que signa en els preliminars del llibre *Vida y muerte de los cortesanos. Compuesta por el Señor de Moulere, caballero gascón* (París, Gil Robinot,

1614). Sense cap evidència, James Tyler ha aventurat que va poder arribar a la missió diplomàtica encarregada de preparar l'enllaç real, però tal afirmació sembla improbable perquè per a això caldria assumir a un Briceño cortesà a Madrid i resulta obvi que els seus versos –generalment una micaprimitiu i carrinclons quan no beuen directament de la lírica popular– estan molt més aprop dels cecs i els poetes populars que dels poetes cortesans com Antonio Hurtado de Mendoza. D'altra banda, els seus vincles francesos van poder haver-se establert amb total independència dels cercles espanyols "oficials" a París. Segons donen a entendre altres passatges del Romanç final del Mètode, l'ocupació del "señor Luis" sembla haver estat tocar en festes i vetllades musicals, a més de fer classes de guitarra a l'estil espanyol.

Tot i que la tirada del Mètode no sembla haver estat gran, a jutjar per l'únic exemplar conservat, dos tractadistes francesos es van fer ressò d'ell. A més de Mersenne el cita també Pierre Trichet en el seu tractat manuscrit *Traité des instruments* (ca. 1640), transcrivint el nom del nostre guitarrista amb el mateix error de la portada de l'imprès de Ballard: «[...] et d'un autre [livre] de Louis de Briçneño Espagnol imprimé a Paris l'an 1626 ou il enseigne la methode de iouer de la Guiterre par chiffres et par lettres». Per tant segurament Trichet va tenir al davant un exemplar del llibret, senyal que aquest va tenir vida més enllà del cercle d'alumnes de Briceño, que segurament van ser els principals destinataris d'aquest esforç editorial. No obstant això el nom de Luis Briceño està totalment absent de les fonts espanyoles.

Per als estudiosos de la música, l'aspecte que més ha cridat l'atenció del Mètode és el fet de ser la primera



font impresa del sistema de xifrat d'acords conegut com a *cifra castellana*. Deu anys després de la impressió del Mètode, Mersenne va publicar dues taules, les xifres presenten variants entre sí i respecte a la de Briceño. Aquestes discrepàncies en el valor dels signes son suficients per revelar que el 'señor Luis' no va inventar la xifra castellana, cosa que per cert ell no es va atribuir, ni va ser l'únic guitarrista espanyol actiu a París. D'altra banda, l'imprès de Briceño presenta algunes inconsistències, fruit probable de la impossibilitat de traslladar a la impremta els caràcters manuscrits de la xifra. Però el principal escull per a la seva interpretació actual rau en l'absència total de figures rítmiques i de melodies per a les lletres. Aquestes circumstàncies, però, poden ser salvades en no pocs casos. La reconstrucció menys problemàtica és quan el material musical es basa en una peça coneguda.

Així, la reconstrucció de «*La española*» no presenta problemes ja que pot identificar-se fàcilment gràcies a que aquest *son* té nombroses versions per a guitarra rasguejada i puntejada. El mateix succeeix amb la «*Danza del acha*», amb un text popular («*Tú la tienes Pedro*») que es va cantar en diverses obres dramàtiques de gènere menor, com el *Entremés de los órganos y sacristanes*, el *Baile de los elementos* i el *Baile burlesco del Conde Claros* a més d'una versió per a guitarra en tabulatura francesa (MS Rés 1402) que sembla procedir de la de Briceño. «*Al villano que le dan*» –de la qual hi ha una versió polifònica a la Biblioteca Nacional d'Espanya– i «*El caballo del marqués*» són dues lletres per cantar sobre el popular *son del Villano* mentre que «*Andalo çaravanda*» respon al patró rítmic harmònic de la sarabanda espanyola i «*Vida bona, vida bona*» al de la xacona. D'altra banda, «*Quien havra que agora*» es basa en la matriu de la pavana espanyola. «*Si quereis*

que os enrame la puerta» està basada en la fórmula harmònica de la *folía* i té concordances, també en format de lletra amb acords, a Florència, Roma i París. «*Bolava la palomita*» s'ha gravat en aquest disc usant una música nascuda del compromís entre la versió de Briceño i la versió infantil amb la mateixa lletra que s'ha conservat en països d'Amèrica Llatina. Altres dos exemples de folies cantades són «*Si tus ojos me han mirado*» i «*Ventecillo mumurador*», text molt difós a Espanya amb diferents versions musicals.

La «*Dança o entrada de sarao español*» s'ajusta amb la «*Sarabande la morisca baila*» del ja esmentat manuscrit Rés 1402. «*Ay amor loco*» és segons el mateix Briceño un *tono* francès amb paraules espanyoles: es tracta de l'adaptació de una lletra popular castellana – que van fer servir entre d'altres Lope de Vega, Agustín Moreto o Francisco Bernardo de Quirós – a un *son de sarabande* molt difós a França. Aquesta tonada arribaria més tard a Espanya i seria anomenada «*Ruede la bola*».

El romanç «*Todos se burlan de mí*» és l'única composició que no té xifres de tot el Mètode, però porta la indicació de cantar-se al *tono* del «*Ay, ay, ay*», del qual existeix una versió amb text i xifres a la Biblioteca Nacional d'Espanya que ha servit de base en aquesta ocasió.

Finalment, altres composicions no presenten cap tipus de concordança o analogia, com és el cas de les corrandes «*Yo jamás supe de amor*» i «*Que tenga yo a mi mujer*», la seguidilla «*No me case mi madre*» o el romanç «*La bella Celia que adora*», però els seus acords ofereixen suficients llocs comuns amb el repertori conegut per permetre aventurar-se en la seva reconstrucció amb bastants aspectes de credibilitat.



Luis de Briceño va ser un de tants mestres de *tonos* que van fer possible l'existència d'una música popular associada a la guitarra. La seva singularitat és la supervivència del seu llibre. I aquí és on rau la seva grandesa: permetre'ns entreveure un context en el qual la guitarra era un element fonamental de la cultura del Barroc, dominada per una sèrie de matrius culturals – de les quals els sons arquetípics van tenir la seva correspondència musical– que afectaven per igual al músic culte i el popular. Com diu Briceño en el pròleg que dedica a Madame de Chales «por venir a la extremidad de esta çiençia es neçesario subir por los escalones del villano y de la Çarabanda».

Francisco Alfonso Valdivia

La Sonorosa

La Sonorosa és una agrupació que proposa noves maneres de reconstruir i interpretar el repertori ibèric dels segles XVII i XVIII. Els seus integrants són professionals especialitzats en la interpretació de música i dansa històrica, formats en importants centres de nivell internacional com L'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), la Schola Cantorum Basiliensis, l'Institut del Teatre de Barcelona, la Universitat de Montréal i el Royal College of Music a Londres.

Han participat en diversos festivals especialitzats en música i teatre històric com: Festival de música Antiga dels Pirineus, Festival Maremusicum (Roquetes de Mar), Cicle Coliseo Clásico del Real Coliseo de Carlos III (San Lorenzo del Escorial), Festival Tiana Antiga, Festival Internacional de guitarra Ex-Corde (Molina d'Aragón), Festival Espurnes Barroques (Solsona), Festival Enclaves (Huesca) i en el cicle de concerts del Museu Nacional de Colòmbia.

La Sonorosa ofereix espectacles vius i frescos mantenint la fidelitat documental en la interpretació musical i incorporant elements de la dansa, la literatura i la iconografia històricament informada, en les seves propostes escèniques.

Edwin García González

Neix a Bogotá (Colòmbia) i comença els seus estudis a la Pontificia Universidad Javeriana on obté el 2004 el grau superior de guitarra clàssica. El 2011 rep el grau superior en interpretació d'instruments històrics de corda polsada a l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) amb Xavier Díaz Latorre i Mónica Pustilnik, i posteriorment el grau de màster en interpretació de música antiga i musicologia a la Universitat Autònoma de Barcelona (2015), sota la tutoria de Mara Galassi.

Ha col·laborat amb agrupacions com Los Músicos de Su Alteza, l'Orfeó Català, la Compañía Nacional de Teatro Clásico de Madrid, l'Orquestra del gran teatre del Liceu, La Dispersione, l'Orquestra Simfònica del Vallès, el cor de cambra Francesc Valls de la catedral de Barcelona, Música Ficta, Vespres d'Anardi, Xuriach, la Boz Galana, l'Arcadia i Les Talens Lyriques, entre d'altres.

En l'actualitat desenvolupa un treball d'interpretació i investigació sobre la música sense notació musical dels segles XVII i XVIII a la Península Ibèrica, i és fundador i director de l'agrupació La Sonorosa.



“...es acomodada y propia para cantar. Tañer. Dançar saltar y correr, baylar y zapatear, ruando con ella cantando y representando mil amorosas pasiones con su ayuda. Es salsa para el contento, desterradora de pesares y cuidados, pasatiempo a los tristes, consuelo a los solos, alegría a los melancólicos, templança a los coléricos, da seso a los locos y enloquece a los sanos, es esclava del tiempo, no la ofende ninguna de las comodidades que el delicado laud teme, no ay humo ni calor, ni frio ni humedad que la incomode, es como la rosa siempre viva. Si presto se destempla, bien presto se torna a templar; si se rompe con dos sueldos se acomoda...”

Fragmento del prólogo del “Metodo Mui facilissimo para aprender a Tañer la guitarra a lo español” Luis de Briceño. París (1626)

Reconstruyendo a Briceño

Cuando inicié mi estudio de los instrumentos históricos de cuerda pulsada llegó a mis manos, entre otros libros de guitarra del siglo XVII, el “Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español” de Luis de Briceño. Éste me causó una particular impresión al encontrar en una de sus páginas el texto de la folia “Bolava la Palomita”, que sorprendentemente había aprendido en mi infancia gracias a mi madre. En ese momento surgió la inquietud de saber qué había detrás del enigmático personaje de Luis de Briceño y su método, de cómo no existía ningún tipo de referencia en los libros de historia de la música a este respecto, y de cómo sobrevivió esta canción desde que fue publicada en Francia en 1626 hasta el día en que mi madre quiso entretenerme con aquella tonada.

Diez años después, en el año 2014, no tuve dudas en asumir este estudio como parte de mi tesis de máster

en la Universidad Autónoma de Barcelona. El primer reto fue cómo abordar un libro que sólo contiene textos, la cifra de guitarra y unas escuetas indicaciones de la dirección de los rasgados; así, comencé por consultar estudios anteriores sobre este método y buscar coincidencias entre los títulos y la música de la época escrita en partitura o tablatura. De esta manera logré reconstruir algunas piezas tomando elementos de dichas fuentes y adaptándolos al contenido de los textos y al acompañamiento de Luis de Briceño. Posteriormente, tuve la necesidad de buscar una metodología para reconstruir las melodías que no tenían ningún tipo de fuente precisa, y en este punto, recurrí a mi guitarra y a mi voz para dar vida a estas tonadas.

De forma particular, mi memoria musical me guió de una manera casi inconsciente para cantar y tocar las piezas del libro y, paralelamente, la guitarra sugería a través de sus acordes y posiciones, una línea melódica para el canto. Dado que no podía hacer una reconstrucción únicamente a partir de mi percepción del material y de mi *imaginario de la música*, decidí hacer un experimento que consistía en grabar una base del *son o aire* de una de las piezas y pedir a un grupo de cantantes profesionales dedicados a la música antigua, que individualmente cantasen sobre ella el texto correspondiente dejándose llevar por su intuición para colocar el texto y crear el material melódico. Sorprendentemente, al transcribir y comparar las diferentes versiones de la misma tonada, todas resultaban muy similares, solo diferenciándose por pequeños giros y cambios sutiles del ritmo.

Estos resultados me hicieron pensar que la notación utilizada en el libro no era para nada incompleta o ambigua, que probablemente nunca existió una única versión, y que simplemente para cantar este tipo de



tonadas era necesario el texto, un patrón armónico, el *aire* o la danza sobre la cual está construida y, sobre todo, las ganas de cantarla.

!Vida Bona! es un trabajo en el cual los cantantes, bailarines e instrumentistas han aportado su experiencia personal y su imaginario musical para reconstruir la música y el entorno del *Metodo Mui facilissimo*. Es un homenaje a Luis de Briceño, a los orígenes de la guitarra y a todos los tañedores que durante siglos han transmitido, de generación en generación, el arte de acompañar el canto y la danza.

Edwin García González

Luis Briceño y los escalones del villano y de la zarabanda

En 1626 Robert Ballard imprimió en París un librito de 24 folios en cuarto titulado *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español. Compuesto por Luis de Briçñeo [sic.] y presentado a Madama de Chales. En el qual se hallaran cosas curiosas de Romançes y Seguidillas. Juntamente sesenta liçiones diferentes. Un metodo para templar. Otro para conocer los aquerdos. Todo por una horden agradable y facilissima*. Su autor, de posible origen gallego según José Castro Escudero, ha pasado a la historia de la música como autor del primer tratado de guitarra de cinco órdenes impreso en Francia, el cual es al mismo tiempo la primera fuente del sistema de notación abreviada de acordes conocido como 'cifra castellana'. No tanto interés ha despertado el contenido musical del mismo debido a lo imperfecto de su escritura, y quizá también por su carácter de música popular y ligera. Pues el *Metodo mui facilissimo* de Luis Briceño es, ante todo, el repertorio de un *maestro de tonos*, es

decir, un músico más o menos formado que enseñaba de oído y de memoria los acordes básicos para poder acompañar en la guitarra *tonos* y *sones* de danza. Es también un exponente del auge que la guitarra de cinco órdenes y el modo de tañerla a lo rasgueado estaban teniendo no solo en España (donde curiosamente no se publicó ningún impreso de estas características) sino en Europa occidental en aquellos años de la 'Pax Hispanica' en que los aspectos lúdicos y populares de la cultura española se pusieron de moda, sobre todo en Francia y en Italia. Ciertamente la guitarra de cinco órdenes gozaba entonces de una enorme popularidad en la Europa latina. Eran habituales las agrupaciones, llamadas 'músicas de cuerdas' formadas por guitarristas cantantes, generalmente en número de cuatro, si bien algunas referencias literarias nos hablan de conjuntos que incluían hasta ocho guitarristas.

La escasez de datos biográficos nos lleva a trazar dos posibles caracterizaciones de nuestro personaje, quizá en modo alguno excluyentes. Por un lado podría haber sido un heterodoxo que, quién sabe si huyendo de la Inquisición, habría escapado de España y sobrevivía como *maestro de tonos* en un París seducido por la moda española. Y por otro lado estaría un Luis de Briceño bien relacionado y cercano a la gente poderosa. En apoyo de la primera hipótesis tendríamos la propia naturaleza de sus versos, en ocasiones obscenos e irreverentes con la nobleza («El caballo del marqués cojo, manco y rabon es») y con el clero («Romance de la chacona») además del contenido biográfico que parece transmitirnos en el «Romance hecho por el señor Luys contra los que se burlan de su guitarra y de sus canciones» que cierra el Método, y en particular los versos que dicen «Nadie me juzgue mi vida / si soy cristiano o soy moro», versos difícilmente publicables dentro de



la España que estaba expulsando a sus moriscos sólo un año antes de la primera fecha de la presencia de Briceño en París. Además, su encendida defensa de la guitarra en la dedicatoria parece reflejar su necesidad de ella para subsistir.

En apoyo de la segunda hipótesis existen evidencias que lo relacionan con personajes si no encumbrados a lo menos notables: la alumna Madame de Chales a quien dedica su *Metodo* y los autores de los dos poemas laudatorios que siguen al prólogo: M. Du Pré y el “señor” Franquetot, identificados por Daniel Devoto como Denise Naturel, esposa del noble Philibert de Chales, y los consejeros reales Barthélemy Du Pré y Robert de Franquetot, señor de Loigny. Esto apunta a un Luis de Briceño bien relacionado. Por otra parte, la presencia entre las canciones del *Metodo* de una «Cançion a la Reyna de França» compuesta con motivo del enlace de Ana de Austria, hija de Felipe III, con Luis XIII de Francia celebrado en 1615 en Burdeos, abre la posibilidad de que tuviera relación con el círculo español en torno a la reina y al secretario e intérprete real, el gramático y aventurero Ambrosio de Salazar. Esta canción, cuyo íncipit literario reza «Desembarca en Bordeos el sol de España» fue copiada por Marin Mersenne en su tratado en latín *Harmonicorum Libri XII* (París, 1648) para ejemplificar la cifra castellana para guitarra, y reviste bastantes analogías con otras dos canciones dedicadas a celebrar el enlace que publicó Etienne Moulinié con tablatura francesa para guitarra en su libro *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitarre [...] Troisième livre* (París, Pierre Ballard, 1629): «Cuando borda el campo verde» y «Repicaban las campanillas». Posiblemente las tres canciones fueron compuestas o adaptadas en los ambientes españoles próximos a la reina, quién sabe si por el propio Briceño

que ya estaba en París al menos un año antes de la llegada a Francia del séquito de la infanta. Sabemos esto gracias al soneto laudatorio que firma en los preliminares del libro *Vida y muerte de los cortesanos. Compuesta por el Señor de Moulere, caballero gascón* (París, Gil Robinot, 1614). Sin ninguna evidencia, James Tyler ha aventurado que pudo llegar en la misión diplomática encargada de preparar el enlace real, pero tal afirmación parece improbable porque para ello hay que asumir a un Briceño cortesano en Madrid y resulta obvio que sus versos – generalmente algo toscos y ramplones cuando no beben directamente de la lírica popular – están mucho más cerca de los ciegos y los poetas de cordel que de poetas cortesanos como Antonio Hurtado de Mendoza. Por otra parte, sus vínculos franceses pudieron haberse establecido con total independencia de los círculos españoles “oficiales” en París. Según dan a entender otros pasajes del Romance final del *Metodo*, la ocupación del Señor Luis parece haber sido tocar en fiestas y veladas musicales, además de dar clases de guitarra a lo español.

A pesar de que la tirada del *Metodo* no parece haber sido grande, a juzgar por el único ejemplar conservado, dos tratadistas franceses se hicieron eco de él. Además de Mersenne lo cita también Pierre Trichet en su tratado manuscrito *Traité des instruments* (ca. 1640), transcribiendo el nombre de nuestro guitarrista con el mismo error de la portada del impreso de Ballard: «[...] et d'un autre [livre] de Louis de **Briçño** Espagnol imprimé a Paris l'an 1626 ou il enseigne la methode de iouer de la Guitterre par chiffres et par lettres». Por tanto seguramente Trichet tuvo delante un ejemplar del librito, síntoma de que este tuvo vida más allá del círculo de alumnos de Briceño, que seguramente fueron los principales destinatarios de este esfuerzo editorial.



Sin embargo el nombre de Luis Briceño está totalmente ausente de las fuentes españolas.

Para los estudiosos de la música, el aspecto que más ha llamado la atención del *Metodo* es el hecho de ser la primera fuente impresa del sistema de cifrado de acordes conocido como cifra castellana. Diez años después de la impresión del *Metodo*, Merseune publicó dos tablas cuyas cifras presentan variantes entre sí y respecto a la de Briceño. Estas discrepancias en el valor de los signos bastan para desvelar que el 'señor Luis' no inventó la cifra castellana, cosa que por cierto él no se atribuyó, ni fue el único guitarrista español activo en París. Por otra parte, el impreso presenta algunas inconsistencias, fruto probable de la imposibilidad de trasladar a la imprenta los caracteres manuscritos de la cifra. Pero el principal escollo para su interpretación actual radica en la ausencia total de figuras rítmicas y de melodías para las letras. Estas circunstancias, empero, pueden ser salvadas en no pocos casos. La reconstrucción menos problemática es cuando el material musical se basa en una sonada conocida.

Así, la reconstrucción de «La españoleta» no presenta problemas ya que puede identificarse fácilmente gracias a que este *son* tiene numerosas versiones para guitarra rasgueada y punteada. Lo mismo sucede con la «Danza del acha», con un texto popular ("Tú la tienes Pedro") que se cantó en varias obras dramáticas de género menor, como el *Entremés de los órganos y sacristanes*, el *Baile de los elementos* y el *Baile burlesco del Conde Claros* además de una versión para guitarra en tablatura francesa (MS Rés 1402) que parece proceder de la de Briceño. «Al villano que le dan» - de la que existe una versión polifónica a lo divino en la Biblioteca Nacional de España - y «El caballo del marqués» son dos letras para cantar sobre el popular *son* del Villano mientras

que «Andalo çaravanda» responde al patrón rítmico armónico de la zarabanda española y «Vida bona, vida bona» al de la Chacona. Por otra parte, «Quien havra que agora» se basa en la matriz de la Pavana española. «Si quereis que os enrame la puerta» está basada en la fórmula armónica de la Folia y tiene concordancias, también en formato de texto con acordes de guitarra, en Florencia, Roma y París. «Bolava la palomita» se ha grabado en este disco usando una música nacida del compromiso entre la versión de Briceño y la versión infantil de la misma letra que se ha conservado en países de América Latina. Otros dos ejemplos de folías cantadas son «Si tus ojos me han mirado» y «Ventecillo mumurador», texto muy difundido en España con diferentes versiones musicales.

La «Dança o entrada de sarao español» concuerda con la «Sarabande la morisca baila» del ya mencionado manuscrito Rés 1402. «Ay amor loco» es según el propio Briceño un tono francés con palabras españolas: en efecto se trata de la adaptación de una letra popular castellana - que usaron entre otros Lope de Vega, Agustín Moreto o Francisco Bernardo de Quirós - a un son de *sarabande* muy difundido en Francia. Esta tonada llegaría más tarde a España y sería llamada "Ruede la bola".

El romance «Todos se burlan de mí» es la única composición que carece de cifras de todo el *Metodo*, pero porta la indicación de cantarse al tono del «Ay, ay, ay», del cual existe una versión con texto y cifras en la Biblioteca Nacional de España que ha servido de base en esta ocasión.

Por último, otras composiciones no presentan ningún tipo de concordancia o analogía, como es el caso de las letrillas «Yo jamás supe de amor» y «Que tenga yo



12

a mi mujer», la seguidilla «No me case mi madre» o el romance «La bella Celia que adora», pero sus acordes ofrecen suficientes lugares comunes con el repertorio conocido para permitir aventurarse en su reconstrucción con bastantes visos de credibilidad.

Luis de Briceño fue uno de tantos maestros de tonos que hicieron posible la existencia de una música popular asociada a la guitarra. Su singularidad es la supervivencia de su libro. Y ahí es donde radica su grandeza: permitimos atisbar un contexto en el que la guitarra era un elemento fundamental de la cultura del Barroco, dominada por una serie de matrices culturales – de las cuales los sones arquetípicos fueron su reflejo en lo musical – que afectaban por igual al músico culto y al popular. Como dice Briceño en el prólogo que dedica a Madame de Chales «por venir a la extremidad de esta ciencia es necesario subir por los escalones del villano y de la Çarabanda».

Francisco Alfonso Valdivia

La Sonorosa

La Sonorosa es una agrupación que propone nuevas maneras de reconstruir e interpretar el repertorio ibérico de los siglos XVII y XVIII. Sus integrantes son profesionales especializados en la interpretación de música y danza histórica, formados en importantes centros de nivel internacional como La Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), la Schola Cantorum Basiliensis, el Institut del Teatre de Barcelona, la Université de Montréal y el Royal College of Music en Londres.

Han participado en diversos festivales especializados en música y teatro histórico como: festival de música Antiga dels Pirineus, Festival Maremusicum (Roquetas de Mar), Ciclo Coliseo Clásico del Real Coliseo de

Carlos III (San Lorenzo del Escorial), Festival Tiana Antiga, Festival internacional de guitarra Ex-Corde (Molina de Aragón), Festival Espurnes Barroques (Solsona), Festival Enclaves (Huesca) y en el ciclo de conciertos del Museo Nacional de Colombia.

La Sonorosa ofrece espectáculos vivos y frescos manteniendo la fidelidad documental en la interpretación musical e incorporando elementos de la danza, la literatura y la iconografía históricamente informada, en sus propuestas escénicas.

Edwin García González

Nace en Bogotá (Colombia) y comienza sus estudios en la Pontificia Universidad Javeriana donde obtiene en 2004 el grado superior de guitarra clásica. En 2011 recibe el grado superior en interpretación de instrumentos históricos de cuerda pulsada en la Escola Superior de música de Cataluña (ESMUC) con Xavier Díaz Latorre y Mónica Pustilnik, y posteriormente el grado de máster en interpretación de música antigua y musicología en Universidad Autónoma de Barcelona (2015), bajo la tutoría de Mara Galassi.

Ha colaborado con agrupaciones como *Los Músicos de Su Alteza*, *el Orfeo Catalá*, *la Compañía Nacional de Teatro Clásico de Madrid*, *la Orquesta del gran teatre del Liceu*, *La Dispersione*, *La Orquesta Sinfónica del Vallés*, *el coro de cámara Francesc Valls* de la catedral de Barcelona, *??Música Ficta*, *les Vespres d'Anardi*, *Xuriach*, *la Boz Galana*, *l'Arcadia* y *Les Talens Lyriques*, entre otros.

En la actualidad desarrolla un trabajo de interpretación e investigación sobre la música sin notación musical de los siglos XVII y XVIII en la Península Ibérica, y es fundador y director de la agrupación La Sonorosa.



ENGLISH

13

“[The guitar] ...is well-to-do and proper to sing, to play, to dance, to jump and run, to dance and tap, to perform with it singing and to represent a thousand amorous passions with her help. It is a sauce for contentment, a banter of sorrows and cares, a pastime for the sad, comfort for the lonely, joy for the melancholy, temperance for the wrathful, gives the cure to the insane and drives the healthy mad, is a slave to time, not the offends none of the comforts that the delicate lute fears, no smoke or heat, no cold or humidity that bothers her, is like the rose always alive. If much distempers, very soon it becomes tempered, if it breaks with two salaries, it fits ... “

Fragment of the prologue of the “Metodo Mui facilissimo para aprender a Tañer la guitarra a lo español” Luis de Briceño. Paris (1626)

Reconstructing Briceño

When I started my study of the historical instruments of plucked string, the “*Metodo Mui facilissimo para aprender a Tañer la guitarra a lo español*” by Luis de Briceño came to my hands, among other guitar books of the 17th century. This one caused me a particular impression when I found in one of its pages the text of the *Folia* “Bolava la Palomita”, which I had surprisingly learned in my childhood thanks to my mother. At this point a concern arose to know what lies behind the enigmatic character of Luis de Briceño and his method, on why there was no reference about him in the music history books, and how this song survived since it was published in France in 1626 until the day my mother wanted to entertain me with that tune.

Ten years later, in 2014, I had no doubts in assuming this study as part of my master’s thesis at the Universidad

Autónoma de Barcelona. The first challenge was how to approach a book that only contains texts, the guitar code and some brief indications of the direction of the strumming; thus, I started by consulting previous studies on this method and looking for matches between the titles and the music of the time written in score or tablature. In this way I managed to reconstruct some pieces taking elements from those sources and adapting them to the content of the texts and to the accompaniment of Luis de Briceño. Later, I had the need to look for a methodology in order to reconstruct the melodies that did not have any type of precise source, and at this point, I resorted to my guitar and my voice to give life to these tunes.

Particularly, my musical memory guided me in an almost unconscious way to sing and play the songs of the book and, in parallel, the guitar suggested through its chords and positions, a melodic line for singing. Since I could not do a reconstruction solely from my perception of the material and my *music imaginary*, I decided to do an experiment that consisted of recording a music accompaniment of one of the pieces and asking a group of early music professional singers, individually sing the corresponding text on it, letting themselves be guided by their intuition to place the text and create the melodic material. Surprisingly, when transcribing and comparing different versions of the same tune, they were all very similar, only differentiating themselves by small turns and subtle changes in rhythm.

These results made me think that the notation used in the book was not at all incomplete or ambiguous, that there probably never was a single version, and that simply in order to sing this kind of songs was necessary the text, the chords of the guitar, the air or the dance on which it is built and, specially, the desire to sing it.





!Vida Bona! is a work in which the singers, dancers and instrumentalists have contributed their personal experience and their musical imaginary to reconstruct the music and the environment of the *Mui facilissimo* book. It is a tribute to Luis de Briceño, to the origins of the guitar and to all players who for centuries have transmitted, from generation to generation, the art of accompanying song and dance.

Edwin García González

Briceño and the steps of the villano and the zarabanda

In 1626 Robert Ballard printed in Paris a little book of 24 folios in quarto entitled *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español. Compuesto por Luis de Briçño* [sic.] *y presentado a Madama de Chales. En el qual se hallaran cosas curiosas de Romançes y Seguidillas. Juntamente sesenta liçiones diferentes. Un metodo para templar. Otro para conocer los aquerdos. Todo por una horden agradable y facilissima*. Its author, of possible Galician origin according to José Castro Escudero, has passed into the history of music as the author of the first five-course guitar treatise printed in France, which is at the same time the first source of the system of abbreviated chord notation known as *cifra castellana*. Its musical content has not awakened much interest due to the imperfectness of its writing, and perhaps also for its popular and light musical nature. For Luis Briceño's *Metodo mui facilissimo* is, first of all, the repertoire of a *maestro de tonos* (*song teacher*), that is, a more or less trained musician who taught by ear and memory the basic chords in order to accompany *tonos* (secular songs) and music airs (dances) on the guitar. It is also an example of the rise that the five-course guitar and the way of strumming it were having, not only in Spain (where, curiously

enough, this book was not published) but in Western Europe as well, in the years of the Pax Hispanica, in which the ludic and popular aspects of Spanish culture became fashionable, especially in France and Italy. Certainly, the five-course guitar was then very popular in southern European countries. Musical ensembles were common, called *músicas de cuerdas*, usually with four singer guitarists, although some literary references speak of sets that included up to eight guitarists.

The scarcity of biographical data leads us to trace two possible characterizations of our composer, perhaps in no way selective. On the one hand, Luis de Briceño could have been an unorthodox who perhaps, running away from the Inquisition, escaped from Spain and survived as a *maestro de tonos* in Paris when Spain was in fashion there. On the other hand, he was well connected and close to powerful people. In support of the first hypothesis, there is the very nature of his verses, sometimes obscene and irreverent with the nobility («*El caballo del marqués cojo, manco y rabon es*») and the clergy («*Romance de la chaconas*»), in addition to the biographical contents that he seems to convey to us in the «*Romance hecho por el señor Luys contra los que se burlan de su guitarra y de sus canciones*» (Romance made by Mr. Luys against those who make fun of his guitar and his songs) that ends the Method, mostly in the verses that say «*Nadie me juzgue mi vida / si soy cristiano o soy moros*» (“Nobody judge my life / whether I am a Christian or a Moor”). These verses could not be easily published in Spain just when the country was expelling the Spanish Moors only one year before the first date of the presence of Briceño in Paris. In addition, his defence of the guitar in the dedication seems to reflect his need to ensure his living with it.



In support of the second hypothesis, there is some evidence that links him to personalities that were perhaps not eminent but notable, such as the student Madame de Chales, to whom he dedicated his Method, and the authors of the two laudatory poems that follow the prologue: M. Du Pré and “mister” Franquetot, identified by Daniel Devoto as Denise Naturel, wife of the noble Philibert de Chales, and the royal advisors Barthélemy Du Pré and Robert de Franquetot, Lord of Loigny. This proves that Luis de Briceño was a well-connected man. Besides, the presence among the songs of the Metodo of a «*Cançion a la reyna de França*», composed on the occasion of the wedding of Anne of Austria, daughter of Philip III, to Louis XIII of France, celebrated in 1615 in Bordeaux, allowed him to be related to the Spanish entourage of the Queen and the royal secretary and interpreter, grammarian and adventurer Ambrosio de Salazar. This song, whose literary incipit says «*Desembarca en Bordeaos el sol de España*» (“Disembarks in Bordeaux the sun of Spain”) was copied by Marin Mersenne in his treatise in Latin *Harmonicorum Libri XII* (Paris, 1648) to exemplify the *cifra castellana* for guitar. It shows many analogies with two other songs dedicated to celebrate the wedding published by Etienne Moulinié with French tablature for guitar in his book *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare [...] Troisième livre* (Paris, Pierre Ballard, 1629): «*Cuando borda el campo verde*» and «*Repicaban las campanillas*». Possibly, the three songs were composed or adapted in the Spanish milieu close to the Queen, perhaps by Briceño himself who was already in Paris at least a year before the arrival in France of the entourage of the Infanta. We know this thanks to the laudatory sonnet that he signs in the preliminaries of the book *Vida y muerte de los cortesanos. Compuesta por el Señor de Moulere,*

caballero gascón (Paris, Gil Robinot, 1614). Without any particular evidence, James Tyler has speculated that he eventually arrived with the diplomatic mission in charge of preparing the royal wedding; however, such a statement seems improbable, for this would mean assuming that Briceño was a courtier in Madrid. It is quite obvious that his verses -generally somewhat coarse and vulgar, or inspired directly in the popular lyric- are much closer to the blinds and the popular literature poets (*cordel* poets) than to court poets such as Antonio Hurtado de Mendoza. Furthermore, his French bonds eventually developed with total independence of the “official” Spanish circles in Paris. As other passages of the final romance of the Method suggest, the occupation of Señor Luis seems to have been to play at parties and musical soirées, in addition to giving Spanish guitar lessons.

Despite the fact that the print run of the Method does not seem to have been large, for only one copy has been kept, two French writers echoed it. In addition to Mersenne, Pierre Trichet also quotes it in his manuscript treatise *Traité des instruments* (ca. 1640), erroneously transcribing the name of our guitarist, as it happened on Ballard’s printed cover: «[...] et d’un autre [livre] de Louis de **Briceño** Espagnol imprimé a Paris l’an 1626 ou il enseigne la methode de iouer de la Guiterre par chiffres et par lettres». Most certainly, Trichet had before him a copy of the little book, a sign that he became known beyond Briceño’s circle of students, who surely were the main recipients of this publication. However, the name of Luis Briceño does not appear at all in Spanish sources.

For music scholars, the aspect that has most caught the attention of the Method is the fact that it is the first printed source of the chord notation system known as



the *cifra castellana*. Ten years after the printing of the Method, Mersenne published two tables whose notations show variants among themselves and with respect to Briceño's. These discrepancies in the value of the signs are enough to reveal that 'Mr Luis' did not invent the *cifra castellana*, which he never claimed, nor was he the only Spanish guitarist active in Paris. Furthermore, the printing shows some inconsistencies, the probable result of the impossibility of transferring to the press the handwritten characters of the chord *cifra*. But the main difficulty for its current interpretation lies in the total lack of rhythmic figures and melodies for the lyrics. These circumstances, however, can be overcome in many cases. The least problematic reconstruction is when the musical material is based on a known sound.

Thus, the reconstruction of «*La española*» does not pose problems since it can be easily identified thanks to the fact that there are many versions of this *son* for strummed and plucked guitar. The same happens with the «*Danza del acha*», with a popular text («*Tú la tienes Pedro*») that was sung in several minor genre plays, such as the *Entremés de los órganos y sacristanes*, *Baile de los elementos* and *Baile burlesco del Conde Claros*, as well as a version for guitar in French tablature (MS Rés, 1402) that seems to come from Briceño's. «*Al villano que le dan*», of which there is a divine polyphonic version in the National Library of Spain, and «*El caballo del marqués*» are two lyrics to be sung about the popular *son* of the Villano, whereas «*Andalo çaravanda*» responds to the harmonic rhythmic pattern of the Spanish *zarabanda*, and «*Vida bona, vida bona*» to that of the chaconne. In addition, «*Quien havra que agora*» is based on the pattern of the Spanish Pavana. «*Si quereis que os enrame la puerta*» is based on the harmonic formula of the Folia, and shows concordances,

also in text format with guitar chords, in Florence, Rome and Paris. «*Bolava la palomita*» has been recorded on this CD using music based on the compromise between Briceño's version and the children's version of the same lyrics that has been kept in Latin American countries. Two other examples of sung *folias* are «*Si tus ojos me han mirado*» and «*Ventecillo mumurador*», a text widely spread in Spain in different musical versions.

The «*Dança o entrada de sarao español*» matches the «*Sarabande la morisca baila*» from the aforementioned manuscript Rés 1402. «*Ay amor loco*» is, according to Briceño himself, a French tone with Spanish lyrics: in fact, it is the adaptation of a popular Castilian text -used, among others, by Lope de Vega, Agustín Moreto or Francisco Bernardo de Quirós- over a sarabande pattern, very much widespread in France. This tune would later arrive in Spain and be called «*Ruede la bola*».

The romance «*Todos se burlan de mí*» is the only composition that lacks guitar notation of the whole Method, but carries the indication of singing to the tone of «*Ay, ay, ay*», of which there is a version with text and notation in the National Library of Spain that has been used as a base on this occasion.

Finally, other compositions do not present any kind of concordance or analogy, as is the case of the *letrillas* (short poetic compositions) «*Yo jamás supe de amor*» and «*Que tenga yo a mi mujer*», the *seguidilla* «*No me case mi madre*» or the romance «*La bella Celia que adora*». However, its chords offer enough common places with the known repertoire to allow us to face its reconstruction with enough credibility.

Luis de Briceño was one among many masters of tones that made the existence of a popular music associated



with the guitar possible. His uniqueness is the survival of his book. And this is where his greatness lies: to allow us to glimpse a context in which the guitar was a fundamental element of Baroque culture, dominated by a series of cultural models -of which the archetypal sounds were its musical reflection- that affected equally the learned and the popular musician. As Briceño says in the prologue dedicated to Madame de Chales, “to get the most out of this science, it is necessary to climb the steps of the *villano* and the *zarabanda*.”

Francisco Alfonso Valdivia

La Sonorosa

La Sonorosa is a group that proposes new ways of reconstructing and interpreting the Iberian repertoire of the 17th and 18th centuries. Its members are professionals specialized in the interpretation of historical music and dance, trained in important international centers such as the Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), the Schola Cantorum Basiliensis, the Institut del Teatre de Barcelona, the Université de Montréal and the Royal College of Music in London.

They have participated in various festivals specialized in music and historical theater such as: Festival de música Antiga dels Pirineus, Festival Maremusicum (Roquetas de Mar), Ciclo Coliseo Clásico del Real Coliseo de Carlos III (San Lorenzo del Escorial), Festival Tiana Antiga, Festival internacional de guitarra Ex-Corde (Molina de Aragón), Festival Espurnes Barroques (Solsona), Festival Enclaves (Huesca) and in the concert series of the Museo Nacional de Colombia.

La Sonorosa offers live and fresh shows while maintaining documentary fidelity in the musical

interpretation and incorporating elements of dance, literature and iconography, historically informed, in its scenic proposals.

Edwin García González

Born in Bogotá (Colombia) and began his studies at the Pontificia Universidad Javeriana where he obtained in 2004 the bachelor's degree of classical guitar. In 2011 he received the bachelor's degree in interpretation of historical plucked string instruments at the Escola Superior de música de Catalunya (ESMUC) with Xavier Díaz Latorre and Mónica Pustilnik, and later the master's degree in interpretation of ancient music and musicology at the Autonomous University of Barcelona (2015) under Mara Galassi guide.

He has collaborated with groups such as *Los Músicos de Su Alteza*, *el Orfeo Catalá*, *la Compañía Nacional de Teatro Clásico de Madrid*, *la Orquesta del gran teatre del Liceu*, *La Dispersione*, *La Orquesta Sinfónica del Vallés*, *el coro de cámara Francesc Valls* de la catedral de Barcelona, *??Música Ficta*, *les Vespres d'Anardi*, *Xuriach*, *la Boz Galana*, *l'Arcadia* y *Les Talens Lyriques*, among others.

At present he develops a work of interpretation and research on music without musical notation of the seventeenth and eighteenth centuries in the Iberian Peninsula, and is founder and director of the group La Sonorosa.



tan hermosas como a vos.

Si nos amamos los dos
yo cantaré con razón,
Si queréis que os enrame la
puerta
vuestros amores míos son.

Calle arriba calle abajo
vida muerto me tenéis.
Las hierbas se vuelven flores
donde vos ponéis los pies.

Mi querida verdad és
que causándome pasión,
Si queréis que os enrame la
puerta,
vuestros amores míos son.

6-Yo jamás supe de amor
Letrilla

Yo jamás supe de amor
más agora que lo sé,
por el amor moriré.

Quando yo fui niña madre
jamás conocí a cupido,
Más ya que le he conocido
no hay cosa que más me cuadre.
Y aunque más diga mi padre
a todos tiempos diré,
por el amor moriré.

Bien haya quien dijo amor
que aun hasta el nombre
enamora,
sin amor no hay gusto una hora
con el contino hay favor

y pues seguirle es mejor
a todos tiempos diré.
Por el amor moriré.

**7-Consideraciones y preceptos
de un casado**

Que tenga yo a mi mujer
conforme mi estado y ser
y todo salga de mí.
Eso sí.

Pero que ande muy galana
hoy bien y mejor mañana
sin saber quién se lo dio.
Eso no.

Que tenga por confesor
a fray santo hombre mayor
y lo quiera como a mí.
Eso sí.

Pero que mozo le tenga
y que de continuo venga
a fingir que la absolvió.
Eso no.

Que vaya en mi compañía
a ver comedia algún día
por licencia que la di.
Eso sí.

Pero que ella disfrazada
vaya en traje de mudada
con la vieja que busco.
Eso no.

Que ella mi esclava se llame
y yo como a esposa la ame

pues por tal la recibí.
Eso sí.

Pero porque yo la quiera
sea en casa bachillera
y mande más que yo no.
Eso no.

Que la visite mi amigo
siendo dello yo testigo
porque permisión le di.
Eso sí.

Pero viendo lo que pasa
vaya mi amigo a mi casa
cuando estoy ausente yo.
Eso no.

Que algunas fiestas del año
aunque mi bolsa haga daño
coma cazuela mojé.
Eso sí.

Más que de continuo quiera
comer cabrito y ternera
y que tenga el nombre yo.
Eso no.

8-No me case mi madre
Seguidilla

No me case mi madre
con hombre galán
que se hace la barba
a lo escarramán.

No me case mi madre
con hombre tuerto
que parece que duerme





20

y está despierto.

No me case mi madre
con hombre grande
que me sube en el poyo
para besarme.

No me case mi madre
con hombre chico
que le traigo en la manga
como abanico.

No me case mi madre
con hombre pobre
que cuando abre la boca
le huele a cobre.¹

No me case mi madre
con hombre calvo
que parece que tengo
la muerte al lado.

Es mi gusto casarme
con artesano
aunque me han pretendido
varios del campo.²

9- Tú la tienes Pedro
Danza del hacha.

Tú la tienes Pedro
la tu mujer preñada
juro a tal no tengo
que vengo del arada.

¹ Ms. 3985 Biblioteca Nacional de Madrid.

² García Redondo, Cancionero arroyano. (Cáceres, 1985), pp. 35 y 30.

Quien la empenado
dilo tu amigo
yo no se quién
Dios mes testigo.

10- La Bella Çelia que adora
Romance Viejo de una dama
acusándose por los diez
mandamientos

La bella Çelia que adora
un galán a lo moderno
por cumplir con su parroquia
se fue a cierto monasterio.

Hincándose de rodillas
ante un padre gran sujeto
se comenzó a confesar
desta manera diciendo.

Padre si de amor supistes
en vuestros años primeros
que son pocos los que escapan
deste tirano soberbio.

Escuchad a una mujer
que tiene dentro en su pecho
mil flechas atravesadas
viviendo en dolor eterno.

Por un pecado de amor
asido al alma y al cuerpo,
he venido a quebrantar
todos los diez mandamientos.

En el primero me acuso
que no amo a dios como debo
porque tengo amor a un hombre
que más que a mi vida quiero.

En el segundo he jurado
con más de mil juramentos
de no olvidarle jamás,
no es tan grave pues no miento.

En el tercero me acuso
que cuando estoy en el templo
no estoy atenta a la misa
porque en verle me divierto.

En el cuarto no he guardado
a mis padres el respeto
porque le amo tan loca
que a él solamente obedezco.

En el quinto he deseado
la muerte a infinitos necios
que han procurado apartar
nuestro amor por muchos medios.

Y pues sois discreto padre
no hay que decir en el sexto
que por lo menos sabréis
que abré tenido deseos.

El séptimo no se pase
sin poner culpa a mis yerros
pues hurto para hablalle
todos los ratos que puedo.

Ya estamos en el octavo
y en ese padre confieso
que he mentido muchas veces
porque importa al amor nuestro.

Solamente mi apetito
no ha pecado en el noveno
porque no me da lugar
ni habla conmigo el precepto.





El decimo he deseado
todos los bienes ajenos
para entregárselos todos
sin dejar nada en el suelo.

Y lo más irremediable
de lo que padre me quejo
es de no poder hallar
al alma arrepentimiento.

Con esto se desmayó
dejando al padre suspenso
y lo rojo de su cara
troco en color mencilento.

11- Si tus ojos me han mirado
Folia

Si tus ojos me han mirado
alegres por engañarme,
la vista podrá engañarme
sin que yo quede engañado.

Si libres alcé mis ojos
señora cuando os miré,
si libres alcé mis ojos
cautivos los abajé.

Cuando a tu puerta me voy
y cuando della me vengo
si de amor no estoy herido
yo no sé que males tengo.

Debajo deste tejado
está un tesoro escondido
que aunque soy tu enamorado
no lo sabe hombre nacido.

Una Bella morenita

me tiene muerto de amor
no siente ella mi dolor
aunque la vida me quita.

Mirome de una ventana
con un gracioso semblante
pusóseme por delante
como el sol por la mañana.

12-El caballo del marqués
Villano

El caballo del marqués
cojo y manco y rabón és.
Es cojo, manco y rabudo
y en el espinazo un nudo.
Dicen que su amo es cornudo
conmigo lo provaréis.
El caballo del marqués
cojo, manco y rabón és.

Dicen comerá en un día
cuánto se muele un molino
y metido en un camino
a palos le llevaréis.
El caballo del marqués
cojo y manco y rabón és.

13- Al Villano que le dan
Villano

Al villano que le dan
la cebolla con el pan
al villano testarrudo
danle pan y azote crudo.

No le daban otra cosa
sino la mujer hermosa
pero pobre y virtuosa

para vivir con afán.
Al villano que le dan
la cebolla con el pan.

El villano si es villano
danle el pie y toma la mano
vive contento y hufano
cuando a visitarle van.
Al villano que le dan
la cebolla con el pan.

14- Ventecillo Mormurador
Folia

Ventecillo mormurador
que lo gozas y andas todo,
hazme un son con las hojas del
olmo,
mientras duerme.
Mientras duerme mi lindo amor.

Hoy ventecillo suave
has de dar reposo a quien
sabe desvelar el bien
y velar el mal no sabe.

Procura tu mi favor
pues lo gozas y andas todo.
Hazme un son con las hojas del
olmo
mientras duerme mi lindo amor.

Tú que entre las verdes hojas
andas alegre y mormuras
de mis palabras venturas
de mis presentes congojas.

Fresco manso y mormurador
que lo gozas y andas todo





22

hazme un son con las hojas del olmo
mientras duerme mi lindo amor.

15-Todos se burlan de mí
Romance hecho por el señor Luis
contra los que se
burlan de su guitarra y de sus
canciones.

Todos se burlan de mí
y yo me burlo de todos
porque si me llaman asno
ellos son necios y tontos. *ay, ay,
ay.*

Si pasan conmigo el tiempo
estimando me mogrollo
yo paso el tiempo con ellos
como verdaderos locos.

Si tomo yo gran trabajo
en cantar letras y tonos
Ellos me los pagan bien,
en cardescudos y en oro.

Si ellos comen sus gallinas
yo como gallina y pollos
y después por el pagar
ellos se lo pagan todo.

Si ellos van a la caza
yo en la cocina me alojo
quito de lluvia y calor
bebiendo en paz y reposo.

Si a veces no me dan nada
esta deuda les perdono
por que mi mercadería

no cuesta plata ni oro.

Sean señores fisgones
que el señor Luis no es tan tonto
que burlas cocos ni risas
le dan enfado ni enojo.

Antes le ayudan y animan
contra el más avaricioso
que con tiempo enredo y maña
le saca un doblón famoso.

Nadie me juzgue mi vida
si soy cristiano o soy moro
que no es justo que un borracho
llame a los otros ybroños.

Ya no quiero cantar más
sobre el sujeto que tomo
que si se burlan de mí
yo me burlaré de todos.

16- Ay Amor Loco
Tono Francés palabras españolas

Ay Amor loco,
Ay Amor loco.
Yo soy por vos,
y vos por otro.

Tus bellos ojos
señora mía
la triste noche
vuelven en día.

Si tu me quieres
como te quiero
serás cadena
yo prisionero.

Tus ojos miro
dos hombres veo
como soy solo
de celos muero.

Ay amor loco
rapaz cupido
de amor de Filis
ando perdido.

Ten qual divino
miscordia
que para dioses
es mayor gloria.

Dulce señora
de mi esperanza
en gloria vive
quien os alcanza.

**17- Ándalo zaravanda - Como
te pones amores.³**
Saravanda española

*Ándalo zaravanda
Quel amor de lo manda manda.*

La Zaravanda esta presa
de amores de un licenciado
y el bellaco enamorado
mil veces le abraza y besa
más la muchacha traviesa
le da camisas de holanda

Ándalo zarabanda...

³ Chacona "Como te pones amores"
Ms. 2793. Firenze, Biblioteca
Riccardiana.



La zaravanda lijera
danza que es gran maravilla
síguela toda la villa
por de dentro y por de fuera.
De mala rabia ella muera
Que pulidito lo anda

Ándalo zarabanda...

*¿cómo te pones amores?
Ay vida como te pones!*

Póngome como galera
con el papifiguelo de fuera,
de la camisa hago vela,
la afirmo con los talones.

Póngome como [una] rana
nel cantico de la cama
y cuando me viene la gana
lo hago con mis amores.

Póngome a la gineta
encima de su bragueta
y dígole: meta, meta!
El zumo de sus piñones.

Póngome yo de lado
con mucha astucia y cuidado
y en mi lindo enamorado
lo baño con agua de flores.

18- Vida, vida. Vida Bona
Gran chacona en cifra

Vida vida. Vida Bona
Vida vamonos a chacona
Vida vida. Vidita vida.
Vida vamonos a Castilla.

Es chacona un son gustoso
de consonancias graciosas
que en oyéndole tañer
todos mis huesos retozan.

No hay fraile tan recojido
ni monja tan religiosa
que en oyendo aqueste son
no dejen sus santas horas.

Cuéntase de un religioso
que estando cantando nona
en el coro con los frailes
dijo acaso vida bona.

Los frailes cuando han oído
esta voz tan sonora
arriman todos los mantos
haciendo mil cabriolas.

Bailaron todo aquel día
sin haber comido cosa
y si el son no les quitaran
bailando fueran agora.

Vida bona.

También se cuenta de un cura
que enterrando una pastora
por decir requiem heternam
dijo acaso vida bona.

El sacristán que ha oído
esta voz tan sonora,
arrima a un lado la cruz
haciendo mil jerigonzas.

También dicen que la muerta
alzó la cabeza toda,

Queste endemoniado son
a los muertos alborota.

Vida Bona

Confusos y arrepentidos
de una tan horrible cosa
fueron a pedir perdón
al obispo de Pamplona.

El obispo que los vido
Mándole cantar dos coplas,
apenas cantaron una,
el obispo se alborota.

Levantó luego el roquete
y bailó más de una hora,
alborotando la casa
cocinas, salas y alcobas.

Toda la casa contenta
bailaron cinco, seis horas
y al fin de tanta alegría
el obispo le perdona.

Vida Bona

