

**EL CANCIONERO MUSICAL (1599) DE ANTONIO GUTIÉRREZ.
UN MÚSICO ESPAÑOL DE NÁPOLES AL SERVICIO
DEL DUQUE DE MANTUA**

***THE MUSICAL SONGBOOK (1599) OF ANTONIO GUTIÉRREZ.
A SPANISH MUSICIAN FROM NAPLES IN THE SERVICE
OF THE DUKE OF MANTUA***

Francisco Alfonso Valdivia Sevilla
Universidad de Sevilla
fvaldivia@us.es
ORCID: 0000-0002-7195-5651

Fernando Herrera de las Heras
Investigador independiente
fherrera@onirica.com
ORCID: 0009-0006-4907-6964

Resumen:

Durante las primeras décadas del siglo XVII, la música vocal en español tuvo una presencia significativa en Italia y otras regiones europeas. El hallazgo de un volumen fechado en 1599 con música original de Antonio Gutiérrez, conservado en la biblioteca del Museo Correr de Venecia, permite ampliar considerablemente nuestra visión del cultivo de la canción en español en tierras transalpinas durante el nacimiento del barroco. Su importancia radica no sólo en el hecho de estar escrito en notación mensural, con acompañamiento de guitarra en tablatura, sino en la relación que guarda con ciertas fuentes manuscritas pues algunas de sus 29 composiciones a dos voces, con música notada y acompañamiento de guitarra, concuerdan con otras fuentes italianas de poesía con alfabeto. El descubrimiento de este manuscrito, dedicado por el propio autor al duque de Mantua, nos permite acercarnos a los artífices del repertorio, y cuestionar algunas asunciones acerca de su procedencia. Este artículo se propone dar noticia de esta nueva fuente en su contexto y contribuir al conocimiento de la figura de su autor, así como tratar algunos de los aspectos técnico-estilísticos más relevantes, como adelanto de una edición crítica de la música que está en proceso de preparación.

Palabras clave:

Antonio Gutiérrez, guitarra barroca, alfabeto, *villanelle spagnole*, Vincenzo Gonzaga.

Abstract:

During the first decades of the seventeenth century, Spanish vocal music had a significant presence in Italy and other European regions. The discovery of a volume dated 1599 containing original music by Antonio Gutiérrez, preserved in the library of the Correr Museum in Venice, allows us to considerably expand our understanding of the phenomenon of *arie* and *villanelle*. Its importance lies not only in the fact that it is written in mensural notation with guitar accompaniment in tablature, but also in its relationship to certain manuscript sources, as some of its 29 two-voice compositions, with notated music and guitar accompaniment, correspond with other Italian sources of poetry with alphabet. The discovery of this manuscript, dedicated by the author himself to the Duke of Mantua, allows us to approach the creators of this repertoire and question some assumptions about its provenance. This article aims to present this new source in its context and contribute to knowledge of its author's figure, as well as to address some of the most relevant technical-stylistic aspects, as a preview of a critical edition of the music that is currently in preparation.

Keywords:

Antonio Gutiérrez, baroque guitar, alphabet, *villanelle spagnole*, Vincenzo Gonzaga.

Recibido: 01-06-2025. **Aceptado:** 08-09-2025. **Publicado:** 15-01-2026.

Cómo citar este artículo/Citation: Valdivia Sevilla, Francisco Alfonso y Fernando Herrera de las Heras. «El cancionero musical de Antonio Gutiérrez. Un músico español de Nápoles al servicio del duque de Mantua». *Anuario Musical* 80 (2025): 611. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2025.80.611>.

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene como objetivo principal dar a conocer el cancionero poético-musical del cantante y guitarrista español Antonio Gutiérrez, fechado en 1599 y dedicado al IV duque de Mantua, que consta de 29 composiciones musicales además de un extenso contenido poético que en muchos casos complementa al musical.

Para comprender su relevancia, resulta fundamental situarlo en un contexto en el que la práctica de la canción en castellano estaba íntimamente ligada a la hegemonía política española en la mayor parte de la península itálica, y se desarrollaba a través del patronazgo de la aristocracia (virreinal española y local) y de la actividad de la numerosa población española en ciudades como Nápoles o Roma. Esta expresión artística, en su apogeo, dejó numerosas fuentes escritas tanto en notación convencional como en alfabeto.

El artículo se estructura en ocho apartados principales. Tras contextualizar el fenómeno de las *canzonette spagnole* en Italia y revisar el estado de la cuestión sobre Antonio Gutiérrez, se presenta una biografía del músico basada en los datos obtenidos por otros investigadores, así como nueva documentación archivística. Seguidamente se ofrece una descripción codicológica completa del manuscrito y su historia seguida de una breve descripción del contenido poético y el análisis de la escritura musical, el estilo compositivo y las características métricas y rítmicas de las obras. A continuación, se señala la presencia de música de Gutiérrez en otras fuentes musicales italo-españolas de la época. El estudio se completa con un índice detallado del contenido musical del manuscrito y dos piezas transcritas a modo de ejemplo. Este trabajo constituye el adelanto de una edición crítica completa del cancionero que se encuentra actualmente en proceso de preparación.

2. CANZONETTE VILLANELLE SPAGNOLE

Entre finales del reinado de Felipe II y principios del de Felipe IV, la difusión de formas y estilos españoles tuvo un notable impacto en Europa, algo que contrasta significativamente con la relativa escasez de fuentes musicales conservadas en la península ibérica durante ese mismo periodo. Entre 1578 y 1629 se publicaron en Francia 34 *airs espagnols*, mientras que sonadas arquetípicas como la zarabanda, el pasacalle, la chacona o la folía entrarían con el tiempo a formar parte de la tradición musical del *Grand Siècle*. Pero fue en Italia, casi totalmente dominada por la Monarquía Hispánica y con una numerosa colonia de españoles de distintos oficios, donde el cultivo del estilo español tuvo más arraigo y presencia en términos cuantitativos.

Los cancioneros hispano-italianos de este periodo que emplean el alfabeto (el sistema de notación abreviada de acordes utilizado en Italia) como única notación musical son bastante numerosos y han sido ampliamente estudiados.¹ Sin embargo, no se ha considerado suficientemente la dimensión real del repertorio que nos ha llegado en notación convencional, que, aunque menos abundante que el alfabético, resulta igualmente significativo. Para situar el cancionero de Antonio Gutiérrez en su contexto, necesitamos hacer un breve balance cuantitativo de las fuentes hispano-italianas de este periodo con notación musical convencional.

Actualmente conocemos dos impresos dedicados principalmente a tonos españoles, ambos con acompañamiento de guitarra en forma de alfabeto: el más temprano es el de Benedetto Sanseverino² publicado en Milán en 1616 con 16 composiciones en español. Le sigue el de Juan Arañés³ que vio la luz en Roma en la década siguiente, con 12. Ambos son «libro segundo», por lo que es posible que hubiera sendos volúmenes primeros, hoy desaparecidos al igual que *El pr[imer] lib[ro] de las canciones villanelas* de Girolamo Montesardo, que se publicó en Venecia en 1606 y sería por tanto anterior al de Sanseve-

¹ Daniel Zuluaga, «The Five-Course Guitar, *Alfabeto* Song and the *Villanella Spagnola* in Italy ca. 1590 to 1630» (tesis doctoral, University of Southern California, 2014).

² Bendito Sanseverino, *El segundo libro de los ayres, villançicos y cancioncillas a la Española, y Italiana al uso moderno a dos, y tres bozes, para cantar, y tañer en las Ghitarras* (Milán: 1616).

³ Francisco Javier Cerveró Martínez, «Juan Arañés y su *Libro Segundo de Tonos y Villancicos...* con la cifra de la guitarra española a la usanza romana (Roma, Juan Bautista Robletti, 1624)» (tesis doctoral, Universitat de València, 2017); Sebastián León Mariño, *Juan Arañés (c. 1580 - c. 1649). Tonos y villancicos* (Madrid: Dairea Ediciones, 2024).

rino.⁴ Además, entre 1599 y 1622 aparecieron otras 16 canciones en español, el equivalente a un volumen como los anteriores, repartidas en las colecciones de *canzonette* o *villanelle* publicadas por Giaches Wert,⁵ Enrico Antonio Radesca,⁶ Antonio Il Verso,⁷ Angelo Notari,⁸ Giovanni Simone Ranieri,⁹ Giovanni Stefani¹⁰ y Pietro Antonio Giramo.¹¹ A estas 44 piezas, número ya superior al de airs espagnols publicados en Francia, hay que añadir las del *Cancionero de Berlín o de Cracovia*,¹² un manuscrito que contiene 18 tonos a tres voces con alfabeto para la guitarra, todos con una voz superior denominada *tercera* que parece haber sido añadida a lo que originalmente eran obras a dos voces, y también las cuatro piezas a dos voces que se encuentran en un manuscrito de *canzonette* con acompañamiento de laúd en la Biblioteca Estense de Módena.¹³

Mencionemos ahora dos cancioneros copiados por españoles conservados en Italia sobre cuyo origen no hay evidencias: el *Cancionero de Turín*¹⁴ y el *Cancionero de la Casanatense*.¹⁵ El primero contiene 46 composiciones a dos y a tres voces y fue escrito muy probablemente hacia 1585, aunque no se sabe a ciencia cierta si llegó ya confeccionado de España o si fue copiado en Turín por un músico español para nutrir la afición por la música y la poesía española de Carlos Manuel I, príncipe de Saboya, y su esposa Catalina Micaela, hija del por entonces aún reinante Felipe II.¹⁶ El segundo contiene

⁴ Zuluaga, «The Five-Course Guitar», 78.

⁵ Giaches Wert, *Il primo libro delle canzonette villanelle a cinque voci* (Venecia: Angelo Gardano, 1599) [Villanella spagnuola De qué sirve ojos morenos, Villanella spagnuola Nunca mucho costó poco].

⁶ Enrico Antonio Radesca, *Il secondo libro delle canzonette, madrigali, et arie alla romana a due voci, per cantare, & sonare con il chitarone e la spinetta, del Radesca di Foggia* (Milán: Herede di Simon Tini & Filippo Lomazzo, 1606). [Si vos pretendéis quererme]; Enrico Antonio Radesca, *Il terzo libro delle canzonette, madrigali, et arie alla romana, a due voci, per cantare, & sonare con la spineta, chitarrone, & altri simili stromenti, del Radesca di Foggia* (Venecia: Giacomo Vincenti, 1616) [Que sean las mujeres inconstantes]; Enrico Antonio Radesca, *Il quarto libro delle canzonette, madrigali, et arie alla romana, a due voci, con alcune à tre, & un dialogo à quattro nel fine, per cantare, & sonare con la spinetta, chitarrone, & altri simili strumenti, del Radesca di Foggia* (Venecia: Giacomo Vincenti, 1610) [Si de los ojos nace].

⁷ Antonio Il Verso, *Il terzo libro de madrigali a sei voci* (Palermo: Giovanbattista Maringo, 1607) [Cancion spañola Pensamientos me quita el sueño madre].

⁸ Angelo Notari, *Prime Musiche Nuove à una, due, et tre Voci, per cantare con la Tiorba, et altri Strumenti* (Londres: Guglielmo Hole, 1613) [Con esperanzas espero].

⁹ Giovanni Simone Ranieri, *Il Secondo Libro delle villanelle a tre et a 4 voci con una villanella spagnola a 5* (Nápoles: Angelo Gardano, 1617).

¹⁰ Giovanni Stefani, *Affetti amorosi Canzonette ad una voce sola, poste in musica da diversi* (Venecia: Giacomo Vincenti, 1618) [Due vilanelle Spagnole. Ay qué contento; Vuestra belleza señora]; Giovanni Stefani, *Scherzi amorosi. Canzonette ad una voce sola, poste in musica da diversi, e raccolta da Giovanni Stefani* (Venecia: Alessandro Vincenti, 1619-1622) [Spagnuola. No partáis mi dulce vida; Tres niñas me dan enojos; De mis tormentos y enojos; Quien menoscaba mis bienes].

¹¹ Pietro Antonio Giramo, *Breve racconto della festa a ballo. Fattasi in Napoli per l'allegrezza della salute acquistata della Maestà Cattolica* (Nápoles: 1620) [Di Francesco Lambardi Lenguas son d'este monte piedras / Oy Pauxilipo que adora (cpls)].

¹² PL-Kj Mus. Ms. 40163. Francisco Javier Romero Naranjo, «El cancionero poético-musical español de Cracovia», *Revista de Musicología* 25, n.º 1 (2002): 143-56.

¹³ I-MOe MUS G.367. Transcripción y estudio en Francisco Alfonso Valdivia Sevilla y Fernando Herrera de las Heras, «Liuto ovvero chitarra. Las canzonette spagnole del manuscrito MUS. G.367 de la Biblioteca Estense», *Hispanica Lyra* 30 (2025).

¹⁴ I-Tn RIS MUS 1-14. Transcrito en Miguel Querol Gavaldá, *Cancionero musical de Turín: transcripción y estudio* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989).

¹⁵ I-Rc Ms. 5437. Miguel Querol Gavaldá, *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI*, vol. 2, *Cancionero de la Casanatense* (Barcelona: CSIC - Instituto Español de Musicología, 1981).

¹⁶ Giovanni Maria Bertini, «El romancero musical manuscrito del siglo XVII de la Biblioteca Universitaria Nacional de Turín», en *La romanza spagnola in Italia* (Turín: G. Giappichelli Editore, 1970).

20 composiciones, todas a tres voces menos un dúo, de autores españoles, entre las que hay seis composiciones de Juan Arañés que tal vez formaran parte de su hipotético *Libro primero*, lo cual podría indicar una relación con la estancia del músico en Roma.¹⁷ Además, cuatro composiciones llevan añadidas cifras a la usanza romana, es decir, alfabeto, sobre la voz de tiple, lo cual apunta, además, hacia un uso del manuscrito en suelo italiano. En España se utilizaban otros sistemas de notación abreviada de acordes y el alfabeto sólo se hizo común —y en un contexto musical muy diferente— a partir del último cuarto del siglo, así que lo más probable que las cifras de alfabeto fueran añadidas en Italia, aun en el caso de que el resto de la copia sí sea de factura ibérica.

Por último, no podemos olvidar el manuscrito titulado *Canzonette Italiane, e spagnole à tre, et quattro voci di Gio[vanni] Maria Trabaci maestro della Cappella Reale di Palazzo con alcun'altre spagnole de diversi Autori* (B-Bc 17062) (Figura 1). Se trata de una colección incompleta, pues sólo ha sobrevivido una voz, que tal vez Trabaci, Maestro de la Capilla Real de Nápoles desde 1614, preparó con la intención de llevar a la imprenta. Junto a una decena de composiciones en italiano, contiene otras 12 en español, algunas con nombre de autor. Una de ellas está atribuida a Peralta, otra a Juan Pujol (concuerda con E-Bc M 769/6),¹⁸ mientras que cuatro llevan el nombre del propio Trabaci y son arreglos de tonos del *Cancionero de la Casanatense*, de *Romances y Letras* y de *Tonos Castellanos B*, utilizando el texto y el material básico pero organizándolo de distinta manera. Otras dos composiciones anónimas tienen coincidencias significativas con el *Cancionero de Olot*.

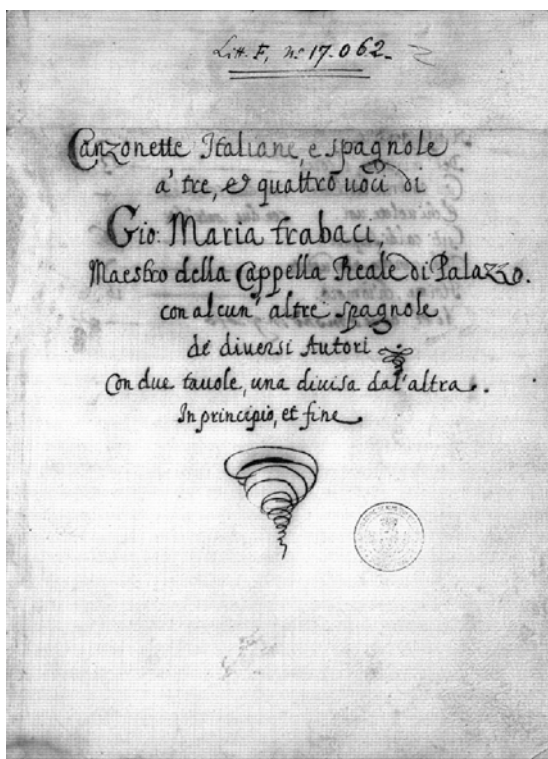


Figura 1. Portada de *Canzonette Italiane, e spagnole à tre, et quattro voci di Gio[vanni] Maria Trabaci maestro della Cappella Reale di Palazzo con alcun'altre spagnole de diversi Autori*.

¹⁷ Cerveró, «Juan Arañés», 131.

¹⁸ «Madre el amor me desvela». Mariano Lambea Castro, «Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII» (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999).

Más de un centenar de composiciones en notación convencional, y más de 300 en notación alfabética, en impresos y manuscritos compilados entre 1590 y 1630, acreditan, en nuestra opinión, la existencia de un género *alla spagnola* en Italia, cultivado por españoles e italianos, que se basaba en una matriz literaria articulada en patrones rítmicos castellanos, en parte comunes a los italianos, regidos por el compás y el aire de la seguidilla, la chacona y la zarabanda. Como ha advertido Ignacio Rodulfo Hazen, «las canciones del aire español representaban un tipo muy particular de lirismo, fundamentado en la unión de la palabra y la música».¹⁹ Un género muy diferente en su naturaleza al *air espagnol* cultivado en Francia, fruto de la transferencia cultural, que a menudo devenía en hibridación de variada fortuna.²⁰ Lejos de ser simplemente música italiana con texto en español, su verdadera naturaleza podría definirse como el injerto de un tronco de lírica tradicional transmitida por la numerosa población española o de origen español, de todos los estratos sociales que residía principalmente en Roma y Nápoles, así como por una infatigable armada de guitarristas itinerantes que entraban al servicio de príncipes de otros estados, como por ejemplo los dos que se encuentran en Florencia desde 1570 hasta al menos 1593,²¹ y hasta el maestro de la Capilla Real de Nápoles, don Juan Maria Trabachi, como ya hemos visto, asimiló y aprendió el estilo.

La presencia del género español en las fuentes italianas fue pasando de lo cuasi anecdótico a lo representativo, y de la polifonía a lo solístico de facto, a medida que transcurrían los primeros años del siglo, y su auge fue determinado en gran parte por la introducción de este nuevo instrumento que muy pronto se difundió por toda la península itálica. La *chitarra spagnola*, llamada así por los italianos, supuso una revolución por sus posibilidades sonoras y comunicativas, entrando a formar parte de diversos contextos culturales, y permitiendo que haya trascendido un rico caudal de lírica tradicional y popular²² ligado a la pequeña tradición que a partir de 1580 empieza a asomar en las fuentes escritas.



Figura 2. Los dos libros de Girolamo Montesardo con notación alfabética.

¹⁹ Ignacio Rodulfo Hazen, *El aire español. Usos musicales de la nobleza española en Italia (1580-1640)* (Madrid: CEEH, 2022), 125.

²⁰ Ana Beatriz Mujica, «Un cas de transfert culturel au début du XVII^e siècle: les dix *airs espagnols* du Second livre d'airs de Gabriel Bataille», *Musurgia* 27 (2020): 55-81.

²¹ Según testimonian ambos guitarristas al anónimo autor de la *Relación de las cosas más notables de los palacios, servicio y recámara del Gran Duque de Florencia* (Florencia, 23 de diciembre de 1593), el duque de Baviera «tenía otros dos españoles de que gustaua mucho, el Archiduque Arnesto otro par dellos, el Enperador otro par» (E-Mn Mss 19698-78).

²² En el presente artículo se adopta la definición de cultura popular que propone Miguel de Aguilera: «la constituida por cualquier expresión o producto ampliamente difundido entre la población, incluyendo elementos de la elitista, la folclórica y, en especial, la de masas». Miguel de Aguilera, «Tomar la cultura popular en serio», *Comunicación* 2 (2004): 150.

La difusión de la guitarra representó la asunción plena del pensamiento acordal merced a un sistema de escritura diseñado para tal fin. Las cifras de rasgueado, que en España adoptaron diversos vocabularios (cifra castellana, cifra catalana y otros sistemas particulares)²³ se concretaron en Italia en un sistema único, el alfabeto, que empezó a difundirse precisamente al mismo tiempo que Gutiérrez compilaba su manuscrito. La adopción del alfabeto permitía un aprendizaje relativamente rápido, que contribuyó a la pronta expansión del instrumento y su repertorio. *Alla spagnola* no se aplicaba solamente al instrumento en sí, sino a su técnica, su sistema de escritura, su aire y una parte sustancial del repertorio, e incluso al formato de dos o más cantantes acompañándose con sus guitarras. Antonio Gutiérrez, cantante y guitarrista, no es desconocido para los especialistas, y en los últimos tiempos se han producido notables avances que han contribuido a significar el carácter crucial de su figura en la fase inicial del apogeo del género español en Italia.

3. ANTONIO GUTIÉRREZ: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

La referencia más antigua a Antonio Gutiérrez aparece en el tratado de Vincenzo Giustiniani, un aristócrata partidario de la facción española, titulado *Discorso sopra la musica*, escrito hacia 1628 y publicado por primera vez en 1878.²⁴ En su tratado, redactado a modo de epístola a un joven noble, Giustiniani señala a Gutiérrez como el iniciador del nuevo estilo que habría surgido en Nápoles hacia 1575 o algo después, y a su hijo Pedro como continuador.

Desde la publicación del tratado de Giustiniani, habrá que esperar hasta finales del siglo XIX para que otro historiador recoja el testigo. A. Bertolotti, en su monografía sobre la vida musical en la Mantua de los Gonzaga, se hace eco del episodio quizá más penoso de la vida del músico: su encarcelamiento en Roma por orden del virrey de Nápoles.²⁵ Asimismo, menciona a sus hijos Pedro y Giovanni.²⁶

Cien años después, Susan Helen Parisi, también investigando el patronazgo de los Gonzaga, sitúa a Gutiérrez en Mantua, al servicio ducal, entre 1593 y 1597,²⁷ año en el que viajaría a Nápoles con la intención de partir a Bruselas. Pero este último viaje es incierto, ya que Gutiérrez regresó a Nápoles en 1595, y en 1597 llegó a Milán, donde permaneció al menos hasta enero de 1599. Parisi proporciona una breve síntesis biográfica de Antonio y sus dos hijos, y da noticia de la existencia de cartas de recomendación emitidas por el duque de Mantua en favor de Gutiérrez dirigidas al duque de Módena, al gran duque de Toscana, al príncipe de San Severo, al cardenal Montalto y al duque de Sessa. Parisi es también la primera en aportar la fecha de la muerte de Antonio Gutiérrez: 1608.²⁸ Sobre los datos manejados por Parisi se basan las referencias en los estudios de John Walter Hill,²⁹ Francesco Zimei³⁰ y Dinko Fabris.³¹

²³ Francisco Alfonso Valdivia Sevilla, *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII* (Málaga: SPICUM, 2015).

²⁴ Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica de suoi tempi, di Vincenzo Giustiniani, marchese di Bassano* (Lucca: Tipografia Giusti, 1878).

²⁵ Antonino Bertolotti, *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli Archivi Mantovani* (Milán: Ricordi & Co, [1890]), 71 y 88.

²⁶ Bertolotti, *Musici alla Corte dei Gonzaga*, 88.

²⁷ Susan Helen Parisi, «Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627: An Archival Study» (tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989), 128.

²⁸ Parisi, «Ducal patronage», 451-453.

²⁹ John Walter Hill, *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto* (Oxford: Clarendon Press, 1997), 1:110-111; John Walter Hill, «L'accompagnamento rasgueado di chitarra», en *Rime e suone alla spagnola, atti della giornata internazionale di studi sulla chitarra barocca* (Florença: Alinea editrice, 2003), 55.

³⁰ Francesco Zimei, «Los aspectos musicales o la huella del compilador», en *Poesía y música en la Roma barroca: el cancionero español Corsini 625*, ed. Patrizia Botta (Nápoles: Liguori editore, 2022), 19-43.

³¹ Dinko Fabris, «Le notti a Firenze i giorni a Napoli: gli esordi della chitarra spagnola nell'Italia del Seicento», en *Rime e suone alla spagnola, atti della giornata internazionale di studi sulla chitarra barocca* (Florença: Alinea editrice, 2003), 27-28. Fabris afirma que Gutiérrez era napolitano de origen español, aunque no aporta ninguna evidencia que lo sostenga.

Más recientemente, Rodulfo ha trazado una semblanza de Antonio Gutiérrez más completa que focaliza en su relación con la aristocracia italiana, y su papel en el momento seminal del estilo español en Italia, aportando datos biográficos a través del estudio de la correspondencia.³² También hay que mencionar a Isabella Iannuzzi³³ en la misma línea de intentar interpretar los datos en su contexto artístico y geográfico, y a Francesco Zimei, que localiza la hasta el momento única referencia a Antonio Gutiérrez en sus últimos años en Nápoles en una carta dirigida por su hijo Pedro al duque de Mantua.³⁴

Nuestra semblanza biográfica de Antonio Gutiérrez se basa en las evidencias que aportan estos autores, junto con la correspondencia inédita que hemos podido localizar en los archivos estatales de Mantua.

4. GOTTIERRES SPAGNOLO

«Buffone, persona di piacere, spagnolo...»: esos son los calificativos que recibe Antonio Gutiérrez en la correspondencia que sirve de base para esbozar su biografía. Tales términos, en principio, no bastan para aclarar su origen y su oficio. En tanto que bufón no era un puesto como tal y su plaza en la corte de Nápoles era de «hombre de armas», es probable que Gutiérrez jamás empuñara un arma con propósitos distintos a los ceremoniales o dramáticos. Hay evidencias de que los miembros de la cámara privada del conde de Benavente, virrey de Nápoles hacia 1610, se encontraban dentro de esta misma categoría.³⁵

No se conoce la fecha de nacimiento ni el origen de Antonio Gutiérrez. Por los datos que tenemos, su vida en Italia transcurrió entre frecuentes viajes al servicio de la aristocracia, pero Nápoles fue su centro neurálgico y familiar. El hecho de que junto a su nombre aparezca con frecuencia el adjetivo *spagnolo* no significa forzosamente que hubiera nacido en la península ibérica, pues en Nápoles, como en Roma, existía una numerosísima «nación española» a la que también pertenecían los hijos de españoles. El término «nación» no debe interpretarse con el sentido que se le da a partir del siglo XIX, pues los estatutos de la Cofradía del Santísimo Sacramento, creada para el sostenimiento de las capas más desfavorecidas de esta comunidad, definían como miembro de la nación española a «el que fuere de la Corona de Castilla, y Leon, como de la de Aragon, y del Reyno de Portugal, y de las Yslas de Canaria, Mallorca, Menorca, Zerdeña, Terzeras, Yslas, y tierra firme de ambas Yndias [...] nazido en cualquiera de las dichas tierras, o hijo de nazido en ella».³⁶ Es decir, se trataba de una comunidad diferenciada o «nación» que incluía tanto a naturales de España como a muchas personas nacidas en Italia con un porcentaje variable de ascendencia ibérica.

Con una estimación de más de 300.000 habitantes a principios del siglo XVII, la ciudad de Nápoles era la más poblada y próspera de todas las ciudades en los dominios europeos de los Austrias, y una de las más grandes de Europa. En el extenso territorio que comprendía el *Regno*, el poder era ejercido por un miembro de la alta nobleza española que representaba a la autoridad real como virrey por un periodo máximo de seis años. La administración virreinal, planificada desde Madrid por el Consejo de Italia, respetó las formas, las leyes e instituciones propias de Nápoles y favoreció a la aristocracia local a la que, como en Roma, fidelizó a través de la concesión de pensiones y títulos, creando así una «facción» local partidaria de la hegemonía española. El Reino de Nápoles era fundamental para la Monarquía española desde su conquista en 1503 por dos razones. Una, de índole geoestratégica: la presencia naval y militar española, al tiempo que garantizaba la soberanía de los Austrias sobre Nápoles y Sicilia, servía de disuasión al expansionismo otomano y tranquilizaba a la

³² Rodulfo, *El aire español*.

³³ Isabella Iannuzzi, «Los hermanos Peretti en el “gran teatro del mundo romano”», en *Poesía y música en la Roma barroca: el cancionero español Corsini* 625, ed. Patrizia Botta (Nápoles: Liguori editore, 2022), 55-93.

³⁴ Zimei, «Los aspectos musicales».

³⁵ Rodulfo, *El aire español*, 109. Rodulfo sugiere que pagar a los músicos como militares y vestirlos como tales contribuía a dar empaque a los paseos marítimos de los virreyes.

³⁶ Ida Mauro, «Espacios de representación de las corporaciones nacionales en la Nápoles española», en *Las corporaciones de nación en la monarquía hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad*, eds. Bernardo J. García García y Óscar Recio Morales (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2014), 479.

aristocracia y la curia de Roma y otras ciudades-estado. La otra razón era de naturaleza económica y cerraba el círculo con la anterior: la prosperidad de Nápoles se materializaba en su contribución a la hacienda Real a través de los impuestos.³⁷

Como señalábamos anteriormente, la presencia española en Italia no fue sólo política, militar y administrativa. Según estima Dandele, hacia finales del siglo XVI casi un 30 % de la población de Roma (unas 25.000 personas) estaba formada por españoles de muy variados oficios, constituyendo la minoría más numerosa entre las naciones extranjeras.³⁸ Nápoles tenía su propia ciudad para los españoles: los *Quartieri Spagnoli*, proyectada durante el virreinato de Pedro de Toledo (1532-1553) para aliviar los problemas causados por el crecimiento demográfico de Nápoles y facilitar a los españoles, militares y de otros oficios, las condiciones para establecerse sin entrar en conflicto con los locales. Pero pronto se superaron las previsiones y ambas poblaciones se mezclaron dentro y fuera de los *Quartieri*.³⁹

Aunque Gutiérrez tenía su empleo oficial en Nápoles, probablemente con una plaza sin obligación de servir, sus relaciones con el poder político virreinal no fueron siempre fáciles, y sus preferencias artísticas y personales estaban puestas en Mantua y en su soberano. Vincenzo I Gonzaga (1562-1612), cuarto duque de Mantua, fue para Gutiérrez una especie de «padrino», facilitando sus viajes a otras cortes italianas e intercediendo ante el virrey cuando las cosas se ponían difíciles. Sin duda el duque, como le llamaremos en adelante, apreciaba sinceramente el arte de Gutiérrez y parece haber existido cierta simpatía entre ambos.



Figura 3. Peter Paul Rubens (1577-1640), Retrato de Vincenzo I Gonzaga vestido a la española. El duque descendía por línea materna de Felipe de Habsburgo y Juana de Castilla.

³⁷ Sobre las características políticas y económicas del Reino de Nápoles, véase Giuseppe Galasso, *En la periferia del imperio. La monarquía hispánica y el Reino de Nápoles* (Barcelona: Ediciones Península, 2000).

³⁸ Thomas J. Dandele, *La Roma Española* (Barcelona: Crítica, 2001), 152-153.

³⁹ Verónica Gallego Manzanares, «Los *Quartieri Spagnoli*: la proyección urbana de la comunidad española en la Nápoles virreinal», en *Los entramados políticos y sociales en la España moderna: del orden corporativo-jurisdiccional al estado liberal* (Vitoria: Fundación Española de Historia Moderna, 2023), 1403-1418.

Parece ser que nuestro *spagnolo* habría estado sirviendo en la corte de Mantua durante la década de 1580. Eso se desprende de una carta del 26 de marzo de 1589 en que el duque solicita que le presten para una boda a don Luigi di Spinosa, otro músico, con la promesa de regresárselo, ya que Gutiérrez, al que se refiere como «persona di piacere», se encuentra temporalmente en Nápoles, y sólo cuenta con su compañero Girolamo Galarza, otro bufón español.⁴⁰ Precisamente a este Galarza, además de al duque, escribe Gutiérrez en octubre de 1593 relatando que, estando en Roma como parada del viaje desde Nápoles a Mantua para regresar al servicio del duque, fue encarcelado en las prisiones de Corte Savelli por orden del virrey de Nápoles, don Juan de Zúñiga y Avellaneda, conde de Miranda. No sabemos cuál fue el motivo concreto de su detención, pero podría ser que la administración virreinal quisiera hacer valer de este modo su ascendencia sobre Gutiérrez ya que éste, a pesar de su vínculo con la corte de Mantua, estaba en posesión de una plaza en Nápoles. En noviembre de ese mismo año, Gutiérrez fue enviado de vuelta a Nápoles, y allí continuó encarcelado unos meses. Tal vez por efecto de las cartas del duque pidiendo su liberación, esta se produjo finalmente a principios de 1594. En agradecimiento, Gutiérrez envió dos guitarras a Mantua desde Nápoles, antes de regresar al servicio del duque en marzo.⁴¹ En ese mismo año se le menciona como «Gottierres spagnolo» en una carta del duque a Monsignore Carretto acerca de unos pagos en los que Gutiérrez estaba involucrado.⁴² Al parecer se trataba de una deuda de doscientos escudos que éste había contraído con Giovanni Antonio Basile⁴³, que al final terminaría asumiendo el duque.⁴⁴ Éste también pagaría los gastos del regreso de Gutiérrez a Nápoles en marzo de 1595.⁴⁵ Allí se encuentra todavía en diciembre de 1597, pues en esas fechas el duque escribe al virrey pidiéndole que trate bien a *Gottierez spagnuolo*.⁴⁶ Al año siguiente tenemos noticia de un viaje de Gutiérrez a Milán, según la carta que el duque le escribe al Cardenal Sforza para renovar su respeto y devoción aprovechando que va Gutiérrez a visitarlo.⁴⁷ La correspondencia entre el músico y su patrón revela una relación notablemente estrecha, que trascendía, dentro de los límites impuestos por las diferencias sociales, la habitual distancia entre un aristócrata y su servidor. La situación de Gutiérrez con la administración virreinal de Nápoles fue sin embargo complicada en estos años, ya que en enero de 1599 el duque escribe nada más y nada menos que al archiduque Alberto, soberano de los Países Bajos, para pedirle que interceda ante el Conde de Lemos y el Barón de Olivares a fin de que Gutiérrez, «suo servitore da molti anni», pueda recuperar la plaza de hombre de armas que tenía en Nápoles.⁴⁸ Por esas mismas fechas Gutiérrez seguía en Milán, ya que desde allí escribe al duque acerca de una compañía de cómicos españoles que deseaban servirle. En esta carta, Gutiérrez hace referencia a su viejo compañero Galarza, al parecer caído en desgracia ante el duque.⁴⁹

⁴⁰ Mantova, Archivio di Stato - Archivio Gonzaga (ASM-AG), C-1963. Fecha de acceso 8 de septiembre de 2025, http://www.capitalespettacolo.it/eng/doc_gen.asp?ID=-1852132500&NU=200&TP=g. No se sabe mucho de este Girolamo Galarza. Según Parisi se trataría de un bufón y músico, como el propio Gutiérrez (Parisi, «Ducal Patronage», 443).

⁴¹ Bertolotti, *Musici alla Corte dei Gonzaga*, 71.

⁴² ASM-AG, C-4557. Fecha de acceso 8 de septiembre de 2025, http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=1731159955&NU=1&TP=g.

⁴³ No hay rastro de este Giovanni Antonio en los archivos de Mantua. Podría tratarse del escritor Giambattista, hermano de la cantante Adriana Basile.

⁴⁴ ASM-AG, C-4562. Fecha de acceso 8 de septiembre de 2025, http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=593393983&NU=1&TP=g.

⁴⁵ ASM-AG, P-798. Fecha de acceso 8 de septiembre de 2025, http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=1640382740&NU=1&TP=g.

⁴⁶ ASM-AG, C-2088. Fecha de acceso 8 de septiembre de 2025, http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=-523232698&NU=1&TP=g. Citado en Rodulfo, *El aire español*, 116-109.

⁴⁷ ASM-AG, C-2021. Fecha de acceso 8 de septiembre de 2025, http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=-1315108398&NU=1&TP=g.

⁴⁸ ASM-AG, C-2022. Fecha de acceso 8 de septiembre de 2025, http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=892209681&NU=1&TP=g.

⁴⁹ ASM-AG, C-2028. Fecha de acceso 8 de septiembre de 2025, http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=1126047979&NU=1&TP=g. Citado en Rodulfo, *El aire español*, 272.

En junio de 1599, ya en Mantua, el músico quería volver a Nápoles y el duque escribió una serie de cartas de recomendación para varios aristócratas. Así, le escribe al duque di Sessa (Antonio Fernández de Córdoba),⁵⁰ al duque de San Severo (Alessandro di Sangro),⁵¹ al duque de Modena,⁵² al Gran duque de Toscana⁵³ y al Cardenal Montalto⁵⁴ rogándoles que recibieran bien a Gutiérrez en las sucesivas escalas que supuestamente haría en Módena, Florencia y Roma antes de regresar una vez más a Nápoles. Pero antes de emprender viaje tendría tiempo de confeccionar su cancionero y asistir a las fiestas en honor de la visita de la nueva reina de España.

La boda de Margarita de Austria con Felipe III tuvo lugar el 13 de noviembre de 1599 en Ferrara. Fue una doble boda por poderes en la que también se casó el archiduque Alberto con la infanta Isabel Clara Eugenia. Tras la boda, la comitiva se desplazó a Mantua, a donde llegaron por la noche siendo recibidos con gran fasto por el duque, que como noble afín a la facción española corrió con todos los gastos de las fiestas que se desarrollaron durante los nueve días en que el séquito (formado por 5.000 personas y 4.000 caballos) se demoró en Mantua antes de partir para Cremona camino de Milán.⁵⁵ Antonio Gutiérrez fue testigo de este acontecimiento y escribió una extensa relación en verso donde describe la representación de la comedia *Il Pastor Fido* de Giambattista Guarini.

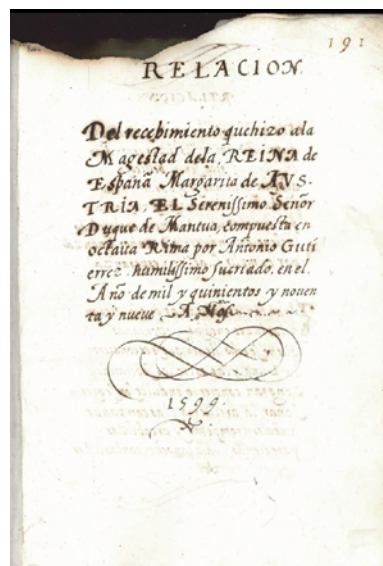


Figura 4. Comienzo del poema «Relación del recibimiento...» en I-Vmc Correr 1279 (f. 191r). Imagen reproducida por cortesía de la Fondazione Musei Civici di Venezia.

⁵⁰ ASM-AG, C-2024. Fecha de acceso 8 de septiembre de 2025, http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=1511430550&NU=1&TP=g.

⁵¹ ASM-AG, C-2027. Fecha de acceso 8 de septiembre de 2025, http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=1318756890&NU=1&TP=g.

⁵² ASM-AG, C-2025. Fecha de acceso 8 de septiembre de 2025, http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=831471362&NU=1&TP=g.

⁵³ ASM-AG, C-2026. Fecha de acceso 8 de septiembre de 2025, http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=-128158930&NU=1&TP=g.

⁵⁴ ASM-AG, C-2023. Fecha de acceso 8 de septiembre de 2025, http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=-1289169174&NU=1&TP=g.

⁵⁵ Johann Rainer, «Tú, Austria feliz, cástate. La boda de Margarita, princesa de Austria Interior, con el rey Felipe III de España. 1598/99, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea* 25 (2005): 31-54.

En el marco de las fiestas, dos días después de la ceremonia se organizó una música en la calle para entretener a la joven reina. Intervinieron varios cantantes e instrumentistas, pero los versos de Gutiérrez no dicen nada de su posible participación:

Al principio tres damas comenzaron
a cantar tan suave y dulcemente
que los que allí a oyllas se juntaron
quedaron eleuadas al presente.
Despues desto, otros musicos cantaron
que cada uno por si es exçelente
con muchos instrumentos diferentes
que dieron gran consuelo a los oyentes.

A su regreso a Nápoles, Gutiérrez fue restituido a su antigua plaza, y trabajó junto a Adriana Basile para el entonces virrey, el conde de Benavente, antes de que la célebre cantante fuera llamada a servir en Mantua.⁵⁶ Por otra parte, las condiciones de vida de la familia Gutiérrez no eran las más holgadas, y la carta que Pedro escribe al duque el 30 de octubre de 1604 rogándole ayuda para conseguir plaza en Nápoles deja translucir cierto conflicto entre padre e hijo.⁵⁷ Según dice la carta, la respuesta del virrey fue ofrecerle el traspaso de la plaza de su padre, que él rechaza por considerarlo injusto. Pero pronto descubre que ha sido el propio Antonio quien pidió esa merced al virrey «pensando que con esto hubiera yo buuelto a cantar con el». Enfadado con su padre, Pedro formó un «concierto» con otros dos músicos napolitanos. Ante la poca demanda que tienen en la corte virreinal, parten a Roma con la intención de llegar a Mantua, pero «gustó tanto el Cardenal [Montalto] del concierto» que la estancia en Roma se demoró, debiendo regresar ya a Nápoles. Pedro solicita un nuevo favor al duque, que escriba al virrey pidiéndole un empleo para sustentar a su mujer, pues lleva tres años casado, según informa la carta, viviendo en la misma casa que sus padres, probablemente en la zona de Sant'Anna y el Palacio Real, donde solían vivir los sirvientes, a menudo compartiendo vivienda más de una familia.⁵⁸ Las siguientes noticias de Pedro lo sitúan de nuevo en Roma, cerca de Michele Peretti, hermano del cardenal, para quien terminaría confeccionando un manuscrito con no pocas composiciones de su padre.

No hay evidencias de ningún viaje de Antonio en sus últimos años hasta su fallecimiento en 1608, que tuvo que suceder poco antes del 27 de abril, fecha en que Pedro informó rápidamente a Mantua y a Roma del deceso, pues deseaba los favores del duque y del cardenal Montalto para conseguir la plaza que había dejado vacante su progenitor.⁵⁹ No parece que lo lograra.

La música conocida de Antonio Gutiérrez se concentra principalmente en el volumen autógrafo que aquí presentamos. Pero, además, existen obras en varios manuscritos italianos de alfabeto que se le pueden adscribir con seguridad, junto a otras de posible autoría.

5. EL CANCIONERO DE ANTONIO GUTIÉRREZ

5.1. Descripción codicológica del manuscrito Correr 1279

El volumen en cuestión es un manuscrito dedicado al duque de Mantua, fechado en 1599 y conservado actualmente en la Biblioteca del Museo Correr de Venecia con la signatura Correr 1279. Está compuesto por 275 folios de papel y

⁵⁶ Rodulfo, *El aire español*, 117.

⁵⁷ Zimei, «Los aspectos musicales», 33-34.

⁵⁸ Gallego Manzanares, «Los Quartieri Spagnoli».

⁵⁹ ASM-AG, B-987, citado en Rodulfo, *El aire español*, 274.

5 hojas de guarda también de papel (tres anteriores y dos posteriores). El gran formato del manuscrito, en cuarto (306 × 219 mm), es el propio de los códices de cierta importancia y valor que se podían encontrar en bibliotecas nobiliarias de la época. Los folios del 1 al 255 presentan en la parte superior derecha del recto numeración coetánea. Los siguientes 20 folios contienen un índice alfabético sin numerar.

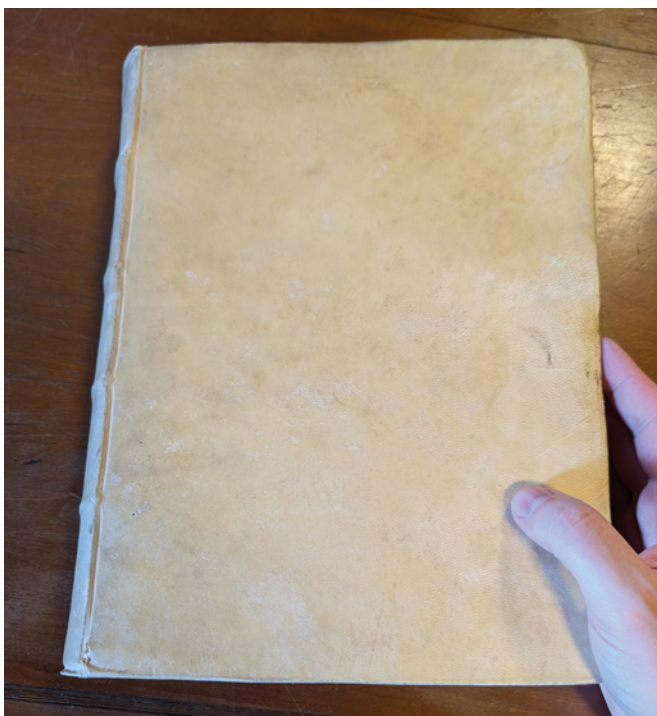


Figura 5. Aspecto exterior del manuscrito I-Vmc Correr 1279. Fotografía de los autores. Por cortesía de la Fondazione Musei Civici di Venezia.

La encuadernación presenta tapas de cartón cubiertas con pergamino sobre cartoncillo, siguiendo la tradición veneciana de la época. Las contraguardas y hojas de guarda están realizadas en papel basanés decorado con motivos florales. Esta encuadernación, fechable entre 1701 y 1757, se corresponde con las realizadas por Giacomo Soranzo, de manera sistemática y uniforme, para los volúmenes de su biblioteca.⁶⁰ El dorso de la cubierta presenta dos anotaciones modernas a lápiz: en el centro «1279» y en la parte baja escrito en vertical «E 5 14».

La hoja de contraguarda pegada a la tapa anterior tiene adherido el ex-libris de la Biblioteca del Museo Correr en la que se indica la procedencia (Correr E 5 14), la colocación (Cr. 1279) y la entrada en el *Libro delle classi*⁶¹ (ms. Cl. VI 728). En la contraguarda pegada a la tapa posterior se encuentra el ex-libris del fondo Correr (un águila bicéfala coronada sobre el león de San Marcos sosteniendo un libro abierto) con la siguiente información:

- Libr: E Sc: 5 N°: 14.
- Inv: Ms: Cr: N°: 476.
- Cat. Soranzo n. 809 in fol.

⁶⁰ Irma Merolle, *L'abate Matteo Luigi Canonici e la sua biblioteca. I manoscritti Canonici e Canonici-Soranzo delle biblioteche fiorentine* (Roma - Florencia: Institutum Historicum Soc. Iesu - Biblioteca Mediceo-Laurenziana, 1958), VIII.

⁶¹ Giuseppe Nicoletti, *Libro delle classi* (Venecia: Biblioteca del Museo Civico Correr, 1878-1911).

En el recto de la tercera hoja de guarda anterior aparece una anotación que dice: «Memoria come don Antonio spagnolo buffone à hauto l'alg.r (?) libro compagno. Dimandato per parte de S.A.S, et questo a dì 15 decembre 1608. Maturi n°8».

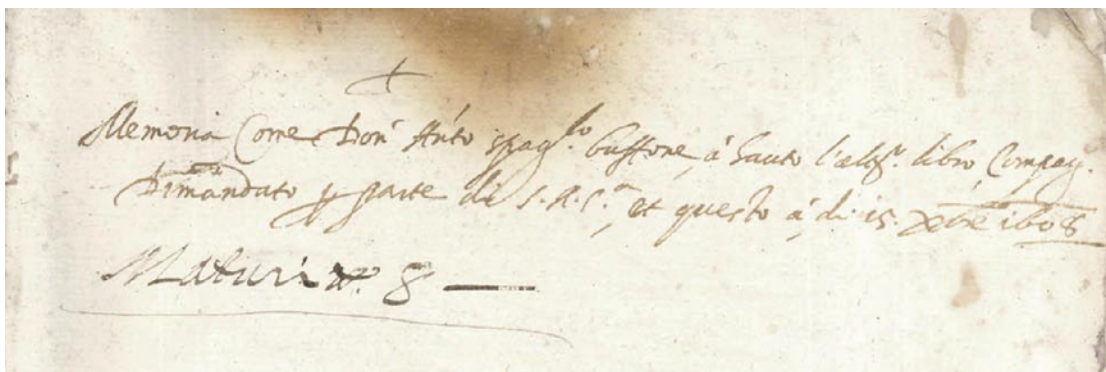


Figura 6. Anotación en la tercera hoja de guarda del manuscrito I-Vmc Correr 1279. Imagen reproducida por cortesía de la Fondazione Musei Civici di Venezia.

En el recto del primer folio del manuscrito encontramos, entre dos floreos caligráficos decorativos, el título del volumen: «Libro de canciones, ottauas y sonetos, redondillas, y tercetos, Liras y Villancicos, de diferentes auctores, recopiladas por Antonio gutierrez, Humilissimo criado del Serenissimo Señor Duque de Mantua y de Monferrat. EN EL AÑO DE 1599». En el recto del folio 216 un nuevo título anuncia la sección musical: «Aqui comienzan Las Villanelas a dos bozes con canto figurado y entabladura para tocar en guitarra de cinco hordenes».

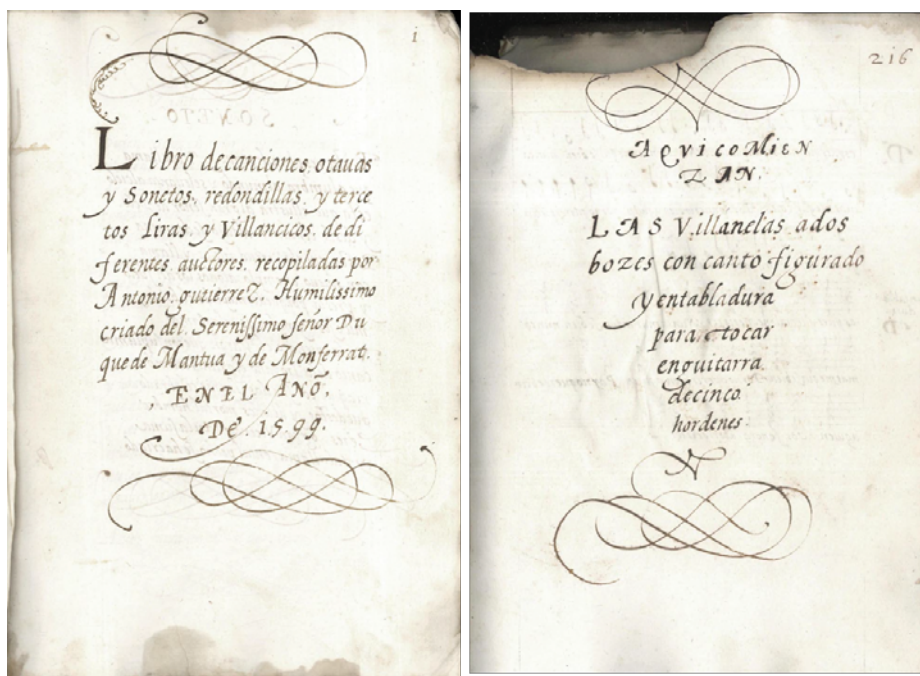


Figura 7. Títulos presentes en el manuscrito I-Vmc Correr 1279: (Izda.) motivos decorativos y título, (f.1) y (Dcha) título de la parte musical, (f. 216). Imágenes reproducidas por cortesía de la Fondazione Musei Civici di Venezia.

A partir de estos títulos podemos distinguir dos secciones, una poética y otra poético-musical, a las que sigue un índice. La primera sección, que llega hasta el folio 215, contiene 130 poesías, de las cuales un número significativo proceden el *Thesoro de varias poesías* de Pedro de Padilla. La segunda sección comienza en el folio 216 e incluye 29 composiciones musicales que abarcan hasta el folio 254, permaneciendo el folio 255 con el pautaado en blanco. Tras la sección musical viene un índice compuesto por 20 folios sin numerar que presentan pestañas alfabéticas recortadas en el margen exterior para facilitar la consulta rápida del contenido. El índice recoge tanto las composiciones poéticas como las poético-musicales (indicando estas últimas como «en música») y remite al folio donde comienza la composición. Al no hacer distinción entre recto y verso, cuando la composición comienza en el verso de un folio el número indicado es el del folio siguiente, cuyo recto queda visible.



Figura 8. «No me pesa que amor» en I-Vmc Correr 1279 (ff. 229v-230r). Imagen reproducida por cortesía de la Fondazione Musei Civici di Venezia.

El texto, la música y el índice original están escritos por la misma mano, presumiblemente la de Antonio Gutiérrez. Corresponden a otras dos manos diferentes la anotación en la tercera hoja de guarda y las entradas añadidas al índice.

El manuscrito presenta daños en la parte superior de la segunda mitad del códice, causados por la acción del fuego. Este deterioro ya constaba registrado en el catálogo Soranzo, lo que indica que el daño es anterior a su ingreso en las colecciones del Museo Correr. Además, se observan esporádicas manchas de humedad distribuidas por el volumen,

que han provocado el arrugamiento de algunos folios. La corrosión por acidez de la tinta y su traspaso sólo resulta significativa en el folio 191. Los folios 192-195 se encuentran sueltos. A pesar de estos problemas de conservación, el manuscrito mantiene su legibilidad. El contenido perdido por el fuego se limita a algunos títulos y entradas superiores de los folios de índice, las cuales se volvieron a escribir en la parte inferior.

5.2. Historia del manuscrito

Podemos ajustar la fecha de final de la compilación dentro del año 1599 mencionado en el título: tuvo que ser entre noviembre y diciembre de ese año, tras las fiestas reales de Ferrara a las que se dedica una extensa composición, ya comentada. La dedicatoria en el título sugiere que pudiera tratarse de un regalo de Gutiérrez para el duque, tal vez una despedida antes de su viaje a Módena, Florencia y Roma, con destino final en Nápoles que él tal vez presentía definitivo.

Suponemos que el manuscrito permaneció en el patrimonio familiar de los Gonzaga hasta 1707, cuando Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers, último duque de Mantua, organizó la venta de parte de sus bienes. Un buen número de estos manuscritos fueron adquiridos por el erudito veneciano Bernardo Trevisan. Tras la muerte de Trevisan, su biblioteca fue adquirida casi al completo por el coleccionista paduano Giacomo Soranzo.

Del paso del manuscrito por la biblioteca de Soranzo nos queda doble constancia: por un lado, la encuadernación descrita anteriormente, y por otro la entrada en el catálogo de su biblioteca que se conserva con la signatura It. X, 138 (=6569) en la Biblioteca Marciana de Venecia. En él, bajo el número de registro 809, aparece copiada la introducción de Gutiérrez, se describe el número de páginas, se da el incipit del primer poema y se deja constancia del fuego que afectó a la obra:

Libro de canciones, octavas y sonetos, redondillas, y tercetos liras, y villancicos; de diferentes auctores, recopiladas por Antonio gutierrez humilissimo criado del Serenissimo señor Duque de Mantua y de Monferrat, en el anno de 1599. Consta d. 234. pagine, dopo le quali evvi l'indice per ordine d'alfabeto, ma nel mezzo d'esso teguad[?]cato dal foco. Com. Soneto. Esta resplendeciente.

Tras la muerte de Soranzo, en 1780, su biblioteca fue dividida entre las familias de sus dos hermanas: los Zorzi de San Severo y los Corner da Ca' Granda de San Maurizio.⁶² La familia Zorzi vendió su parte al abate Matteo Luigi Canonici mientras que la familia Corner vendió la suya en tres bloques: los libros impresos al librero Carlo Scapin de Padua, un grupo de manuscritos al mismo abate Canonici y otro grupo de 220 manuscritos, entre los que se encontraba el cancionero de Antonio Gutiérrez, a Teodoro Correr. En 1830 Teodoro Correr donó su biblioteca para la fundación del museo que lleva su nombre y que custodia actualmente este singular manuscrito: el Museo Correr.

6. CONTENIDO POÉTICO

La parte poética del cancionero contiene un total de 130 poemas sin indicación de autor de los cuales podemos identificar:

- 84 poemas de Pedro de Padilla, 80 de ellos publicados en 1580 en *Thesoro de varias poesías*, 2 publicados en 1582 en *Églogas Pastoriles* y otros 2 incluidos en el cancionero autógrafo de Pedro de Padilla E-Mp II/1579.
- 5 poemas de otros tantos poetas españoles bien conocidos: López Maldonado (publicado en el *Thesoro de varias poesías* de Pedro de Padilla), Alonso de Proaza (publicada en el *Cancionero General*), Francisco Figueroa (publicado en 1577 en sus *Flores de Baria Poesía*), Gabriel de Peralta (incluido en el cancionero E-Mn MSS/4072) y el conde de Villamedina (incluido en F-Pn Espagnol 605).
- 2 poemas del propio Antonio Gutiérrez.

⁶² Lisabetta y Francesca, casadas respectivamente con Marino Zorzi y Nicolò Corner. Agostino Sagredo, *Sonetti inediti tratti da due antichi codici esistenti nel Civico Museo Correr di Venezia* (Venecia: 1852), 11.

7. CONTENIDO MUSICAL

El cancionero contiene 29 composiciones a dos voces con acordes de guitarra representados mediante cifras en una pauta de cinco líneas. La música está escrita en formato libro abierto, con la primera voz y la *entablatura* en el verso y la segunda voz y el texto de las coplas en el recto. En algunas composiciones, en lugar del texto con el resto de las coplas hay una llamada que remite a una página de la sección poética del manuscrito con el poema completo.

7.1. Escritura musical

Las voces, nombradas como tiple y bajo, están escritas en distintas claves de Do, si bien seis piezas emplean claves de Fa para la voz inferior. La combinación de claves más frecuente es Do³ y Do⁴, que se emplea en más de la mitad de las composiciones. Por tanto, la denominación de tiple no hace referencia a una tesitura particular, sino simplemente a la posición que ocupa como voz superior o canto principal.

La presencia del acompañamiento de guitarra es de especial interés en este contexto. De 1599 son también los cancioneros de Mateo Bezón⁶³ y de la duquesa de Traetta.⁶⁴ En ellos ya se emplea de manera sistemática el alfabeto, el modo de cifra con el que Girolamo Montesardo dio comienzo al fenómeno editorial de la *chitarra spagnola* en Italia.⁶⁵ Gutiérrez emplea las mismas posiciones que Montesardo, pero presentándolas en forma de tablatura convencional, con cifras indicando cada uno de los trastes en un sistema de cinco líneas en el que la inferior representa la cuerda más aguda y la superior la más grave. Ello puede deberse al deseo de Antonio Gutiérrez de asegurar su inteligibilidad, cuando no a la poca familiaridad del duque, o incluso del propio Gutiérrez, con el aún naciente sistema. Tengamos en cuenta que, aunque ya se empleaba en manuscritos, el alfabeto todavía no tenía la difusión y estabilidad que le dio la imprenta a partir de 1606 gracias a Montesardo.

No existen referencias en las partituras de Gutiérrez que permitan relacionar la música escrita con una altura fija del instrumento, ya que su elección de claves no siempre se ajusta a la norma general aplicada a las claves transpositoras en el siglo XVII. Ésta es una característica variable en otras fuentes, que abordaremos a continuación.

Por su cercanía temporal y geográfica hay que tener en cuenta la colección de piezas vocales con acompañamiento de guitarra en alfabeto del siguiente impreso de Girolamo Montesardo, *I lieti giorni de Napoli*.⁶⁶ Montesardo no da instrucciones para afinar la guitarra en una altura precisa, ni aquí ni anteriormente en *Nuova Inventione*, tan sólo indicaciones relativas. De hecho, no existía una altura universal para la guitarra, sino una variedad de instrumentos de distintos tamaños que podían concertarse entre sí como una familia instrumental, tal como informaba Colonna en su primer libro de 1620.⁶⁷ Pero si asumimos la afinación nominal en Mi, que era la que correspondía al tamaño más co-

⁶³ E-Szayas Ms. Mús. A VI 8.

⁶⁴ I-Rvat MS Chigi cod. L.VI.200

⁶⁵ Girolamo Montesardo, *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balleti sopra la chitarra spagnola* (Florenia: Christofano Farescotti, 1606)

⁶⁶ Girolamo Montesardo, *I lieti giorni de Napoli, concertini italiani in aria Spagnola à due, e tre voci con le lettere dell'Alfabeto per la chitarra* (Nápoles: Gargano & Nucci, 1612).

⁶⁷ Giovanni Ambrosio Colonna, *Intavolatura di chitarra alla Spagnola* (Milán: Biblioteca del Liceo musicale di Bologna, 1620), [59]. Estas instrucciones se repiten en su libro de 1637 y también son reproducidas en Giovanni Paolo Foscari, *Li cinque libri della chitarra alla spagnola* (Roma: ca. 1640). Francesco Corbetta ampliaría a cuatro el número de guitarras diferentes en las instrucciones que figuran en Francesco Corbetta, *Scherzi Armonici* (Bologna: Giacomo Monti & Carlo Zenero, 1639): dos medianas a distancia de segunda y tercera de una grande, y otra pequeña una quinta por encima de ésta. Estas instrucciones fueron reproducidas en Carlo Calvi, *Intavolatura di chitarra e chitarriglia* (Bologna: Giacomo Monti, 1646). Antonio Carbonchi habla también de estos tres tipos de guitarras en Antonio Carbonchi, *Le Dodici chitarre spostate* (Florenia: Sabatini, 1643), dando instrucciones para afinar doce guitarras distintas (cuatro grandes, cuatro medianas y cuatro pequeñas) por cada uno de los doce semitonos.

mún, todas las piezas de Montesardo se ajustan a la altura de los acordes indicados. Lo mismo sucede en los *ayres* de Benedetto Sanseverino y en las seis *vilanelle Spagnole* que Giovanni Stefani publicó entre 1618 y 1619, todas escritas en claves reales, no transpositoras. Sin embargo, los tonos que Juan Arañés dio a la imprenta romana en 1624 presentan una correspondencia más dispar entre música notada y cifras de acompañamiento y hacen uso de las claves altas. Siete de las doce piezas tienen las cifras a la 4ª inferior de la música escrita, tres a la 5ª inferior y dos están en unísono. El *Cancionero de Cracovia* tiene variedad, pues se reparten las piezas entre las que tienen las cifras al unísono y las que están a la 4ª o 5ª inferior, en lógica con el criterio de transporte convencional. Por otra parte, en los únicos cuatro tonos con cifras del *Cancionero de la Casanatense* éstas están a la 4ª inferior respecto a la música. La elección de claves que hace Antonio Gutiérrez y la distancia interválica respecto a la entablatura implican la transposición, pero de una manera particular. De las diecinueve composiciones escritas en claves de Do³ y Do⁴, más de la mitad del total, ocho están una 5ª por encima de las cifras, otras ocho una 4ª y tres una 3ª menor.

Así, once de las veintinueve villanelas de Gutiérrez tienen las cifras a la 4ª inferior, mientras que nueve están a la 5ª, cuatro a la 3ª menor, una a la 2ª mayor y otra a la 2ª mayor ascendente y tan sólo una, «Por un verde prado», está al unísono.

Si toda esta república de claves fuera regida por una guitarra común en Mi, las voces tendrían que adaptarse al tono que les da el instrumento. Las tésituras resultantes de estos transportes son, abrumadoramente, de tenor y bajo. Esto es coherente con el formato en que estas composiciones eran presentadas por guitarristas cantantes como Gutiérrez, sus hijos y sus asociados. De ahí, por ejemplo, la abundancia de composiciones escritas en Do³ y Do⁴ que se transportan a la 4ª o a la 5ª inferior.

La otra posibilidad es utilizar guitarras de distintas alturas para mantener la tésitura vocal que indican las claves. Ello implicaría hasta seis guitarras diferentes: en Si, en La, en Sol, en Fa#, en Re y en Mi. Tal profusión parece algo exagerado, aun asumiendo un propósito justificado para el uso selectivo de tantas guitarras en un contexto a priori no grupal. Pero si los intérpretes hubieran precisado mantener la música en una tésitura más aguda (pensemos, por ejemplo, en Adriana Basile cantando estas piezas durante su estancia en Mantua), es posible que hubiera empleado una guitarrilla o guitarra tiple afinada en La o en Si. Creemos que no hay argumentos para descartar la práctica de acomodar las voces a la tésitura del instrumento acompañante, presente en las piezas con canto del repertorio laudístico y vihuelístico del siglo XVI.

7.2. Estilo musical

Rítmicamente estas composiciones se caracterizan por el empleo de células y patrones rítmicos que serán habituales a lo largo del siglo XVII, y por el uso discrecional de la hemiolia. El ámbito melódico de la voz superior no suele exceder de la octava, y el contorno melódico tiende a ser suave, sin saltos comprometidos, favoreciendo el movimiento conjunto. El bajo cumple una función tonal, aunque es una parte para cantar como denota el hecho de llevar siempre letra. Sus movimientos melódicos son más quebrados porque con frecuencia va de una fundamental a otra. A veces ocurren movimientos paralelos de 5ª entre las dos voces, algo que era aceptado en este tipo de repertorio por teóricos como Cerone.⁶⁸ Algunas piezas presentan una línea melódica que tiende a ser estática, en un estilo que podríamos calificar de recitativo. En ocasiones ambas voces tienen ornamentación escrita, e incluso en una de las piezas se exploran los cromatismos en la voz principal, rasgos que apuntan a la influencia de la música italiana del momento.

El término elegido por Gutiérrez para referirse a sus composiciones, villanelas, es una castellanización de *villanelle*, palabra que junto a *canzonette* se empleaba indistintamente para designar composiciones vocales ligeras. Por las formas poéticas utilizadas, las villanelas de Antonio Gutiérrez son realmente tonos. A dos voces en su totalidad, la mayoría son homofónicos, y si bien algunos tienen secciones imitativas, éstas son breves y no alcanzan el nivel de desarrollo contrapuntístico que muestran algunos de los tonos a dos voces del *Cancionero de Turín*, con el que nuestro cancionero comparte un mismo canon general de estilo.

⁶⁸ Pietro Cerone, *El melopeo y el maestro* (Nápoles: Giovanbattista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613), 693.

Textura	Cantidad
Homofónica	18/29
Homofónica con secciones imitativas	11/29

Tabla 1. Villanelas de Antonio Gutiérrez según la presencia de secciones imitativas.

Predominan los tonos monoestróficos (redondillas y romances sin estribillo) frente a los que pueden considerarse villancicos con alternancia de estribillo y coplas. En general, el estilo de Gutiérrez es sencillo pero refinado, a medio camino entre lo popular y lo cortesano.

Tipo estrófico	Cantidad
Monoestrófico	19/29
Estribillo y Coplas	9/29
Estribillo aislado	1/29

Tabla 2. Villanelas de Antonio Gutiérrez según el tipo de estrofa utilizado.

7.3. Compás

Predomina el compás ternario, aunque el binario es el metro exclusivo de varios tonos. Sólo una composición, «Contra el amor nada vale» [19] alterna ambos metros en su estribillo.

Compás	Cantidad
Ternario	19/29
Binario	9/29
Cambio de compás	1/29

Tabla 3. Villanelas de Antonio Gutiérrez según el tipo de compás.

La notación del compás presenta algunas inconsistencias. Gutiérrez emplea en sus obras cinco signos distintos de compás:

- Compasillo: tiempo binario imperfecto en el que la semibreve vale un compás.
- Compás mayor o tiempo binario imperfecto de medio: las figuras valen la mitad menos que en el compasillo. Usado erróneamente en las piezas 4 y 5, que son en realidad ternarias.

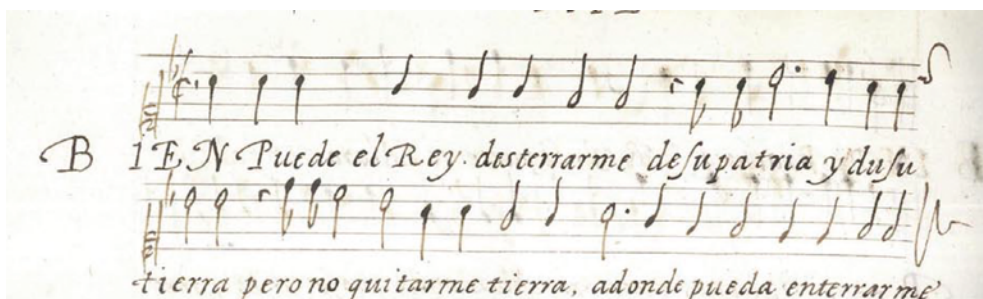


Figura 9. Tiple de «Bien puede el rey desterrarme», segunda parte de «En desgracia de su rey» en I-Vmc Correr 1279 (f. 222v). Imagen reproducida por cortesía de la Fondazione Musei Civici di Venezia.

- c. Proporción mayor o ternario mayor: tres semibreves un compás. Este signo sólo se emplea en la pieza 29.
- d. Similar al anterior, pero de tres mínimas el compás (hhh): se emplea en 15/29 piezas. Algunas, como la 6 «Bella pastorcilla», la 10 «Cuán bienaventurado», la 11 «No me pesa que amor» y la 18 «Hombre que está sin amores» tienen todas las notas en negro.

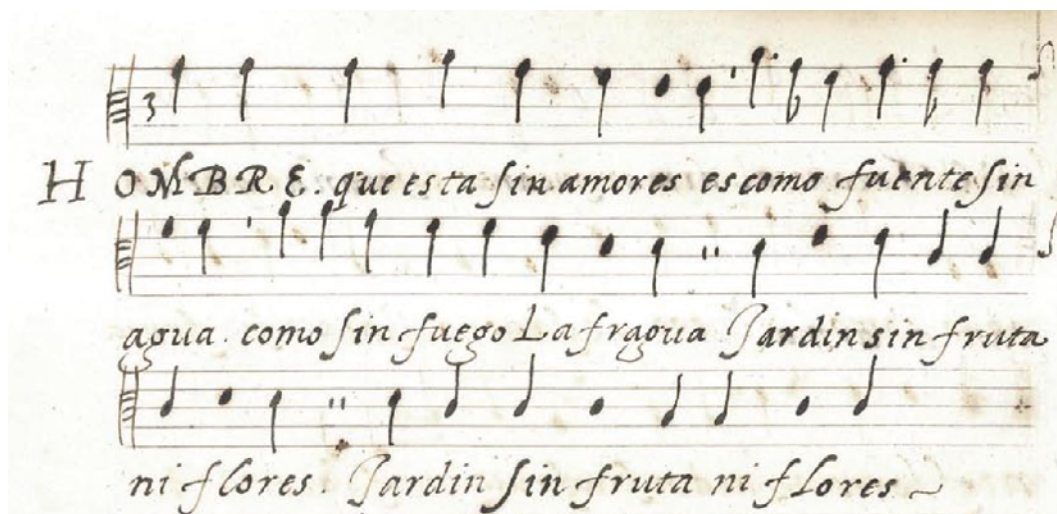


Figura 10. Tiple de «Hombre que está sin amores» en I-Vmc Correr 1279 (f. 240v). Imagen reproducida por cortesía de la Fondazione Musei Civici di Venezia.

- e. Proporción menor o ternario menor: tres mínimas un compás. Gutiérrez sólo aplica el concepto de prolación perfecta en la pieza 19, la única que lleva esta indicación de compás. Esto contrasta con el Cancionero de Turín, donde la totalidad de las piezas en compás ternario están escritas en proporción menor.

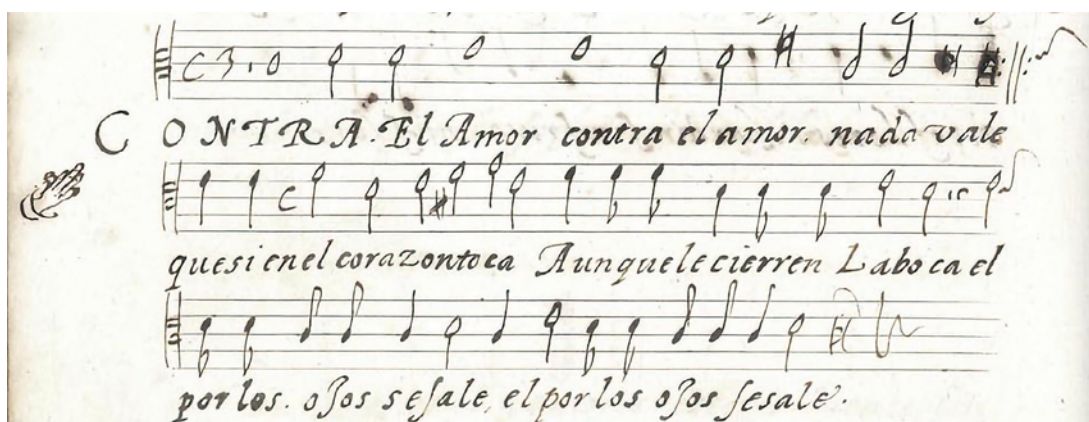


Figura 11. Comienzo de la copla de «Contra el amor nada vale» en I-Vmc Correr 1279 (f. 242v). Imagen reproducida por cortesía de la Fondazione Musei Civici di Venezia.

Compás	Notación
Compasillo	
Compás mayor	
Proporción mayor	
Compás de tres mínimas	
Proporción menor	

Tabla 4. Notación utilizada para cada tipo de compás.

La razón de que Gutiérrez ignore, o emplee defectuosamente en algún caso, el sistema particular de notación de la proporción menor podría deberse a haber tenido una formación autodidacta basada principalmente en los contenidos rítmicos de las cifras de su instrumento, pues usa las figuras rítmicas de un modo muy semejante a como se emplean en las tablaturas de vihuela y guitarra, donde la semibreve siempre se divide en dos mínimas o, dicho de otro modo, todas las notas se subdividen en mitades. Muy probablemente Gutiérrez estaría familiarizado con los conceptos rítmicos de los libros de vihuela. El más cercano en el tiempo, *El parnaso*, de Esteban Daza⁶⁹ sólo contiene música en compás binario, pero en la literatura laudística italiana coetánea abundan los ejemplos de gallardas, saltarelos y otros géneros en compás ternario con prolación imperfecta.

Los primeros impresos de Amat (1596) y Montesardo (1606) no hacen referencia al compás. Colonna (1620) dice tan sólo que los *Passacalli*, *Follie*, *Arie sopra le Follie*, *Spagnolette*, *Gagliarde* y *Correnti* «vanno sonate in proportione». Sanseverino (1620) se detiene un poco más a explicar cada tipo de compás y el signo que lo representa: un 3, «en tripla» y la clásica C; también Carbonchi (1643) explica brevemente ambos signos. Pero hay que esperar hasta 1674 con la publicación de la *Instrucción* de Gaspar Sanz para encontrar la explicación más clara a esta cuestión.

Para Sanz, todos los sonos se reducían «a dos aires, y tiempos, que son, Compasillo, y Proporcion, ò como dizen los Italianos, Vinario, y Ternario; el Compasillo se señala con vna C, la proporcion con vn 3». A continuación, pone la Gallarda como ejemplo de compasillo, y la Española con respecto a la proporción, y se reafirma en que todos los aires se reducen a estos dos tiempos «dexando la distincion de la proporcion ò compàs mayor o menor». Seguidamente describe las figuras en compasillo, comenzando por la redonda y continuando de mayor a menor hasta la semicorchea, y después hace lo propio con la proporción, es decir, el compás ternario, donde la prolación es también menor, o imperfecta. Tras esta explicación de los valores rítmicos, Sanz asegura al lector que «si tienes cuidado de observar estas reglas, tañeras qualquiera papel de cifra con el aire, y compàs que pide la Musica, sin aver menester Maestro de Capilla que te lo explique».⁷⁰

Estas palabras de Sanz son el reflejo y compendio de una tradición autodidacta de carácter popular, vigente desde el siglo XVI, de la cual seguramente bebió Gutiérrez, «dexando la distincion de la proporcion» a un empleo testimonial y defectuoso.

⁶⁹ Esteban Daza, *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado El Parnaso* (Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1576).

⁷⁰ Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674), 11-12.

7.4. Métrica y patrones rítmicos

Son mayoría las formas métricas de arte menor asentadas en la lírica popular, destacando entre todas las redondillas, frecuentemente formando parte de villancicos o letrillas con estribillo, pero también se emplean formas mixtas que alternan con el arte mayor, como la lira, la silva, o la canción en estancias con versos de 7 y 11 sílabas con estructura fijada al gusto del poeta. Llama la atención la presencia de cuatro poemas escritos en serventesios, un metro relativamente raro que podemos encontrar también en dos dúos del Cancionero de Turín.

Forma métrica	Cantidad
Redondilla	10/29
Canción	5/29
Serventesio	4/29
Romance	4/29
Romancillo	1/29
Lira	1/29
Silva	1/29
Seguidilla	1/29
Quintilla	1/29

Tabla 5. Formas métricas presentes en el cancionero de Antonio Gutiérrez.

El octosílabo es el verso más representado. Se emplea en 18/29 composiciones, bien sea en romances, redondillas o canciones. El porcentaje (62 %) es sensiblemente mayor al del *Cancionero de Turín* (43 %). Si aplicamos la clasificación de Álvaro Torrente⁷¹ a las poesías musicalizadas por Gutiérrez podemos distinguir diversas variantes según el acento caiga en la primera, segunda o tercera sílaba del verso.

Estas fórmulas pueden trasladarse a la música de distintas maneras sobre la base de la coincidencia de los acentos métricos y los musicales, y aportan un rico y variado muestrario sobre el que se puede abordar la reconstrucción del repertorio carente de melodía escrita.

«Hombre que está sin amores» [18] es un buen ejemplo de cómo Gutiérrez consigue extraer variedad de un metro simple de redondilla que presenta el mismo patrón rítmico en los tres primeros versos. En el primero adopta valores uniformes que adjudican el acento al primer tiempo del compás, confiando al último acento la nota de mayor duración. El segundo verso rompe con el anterior, empleando dos células dácilas y manteniendo la troquea final para conseguir el mismo efecto de acentuación. El tercer verso reproduce el patrón rítmico del primero, con distintas alturas melódicas, pero el cuarto verso y su repetición se asientan en sendas variantes del mismo patrón, la segunda de ellas con hemiolia.

⁷¹ Álvaro Torrente, «Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 3, *La música en el siglo XVII*, ed. Álvaro Torrente (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016), 203.



Figura 12. Esquema rítmico de «Hombre que está sin amores». Elaboración propia.

Por otra parte, las células rítmicas empleadas a veces hacen prevalecer el acento musical sobre el del texto. Es el caso de versos como «Hasta fenecer la vida», donde el acento musical se impone en la tercera sílaba, o «Aunque vuestra condición», donde sucede lo mismo en la sílaba 5, ambos en la pieza n.º 7.

Muchas de las composiciones son aires alegres de *villanelle* con unas características rítmicas similares a las empleadas en el coetáneo *Cancionero de Turín*, basadas en el uso o alternancia en el compás ternario de pies troqueos (hq) y yambos (qh), además del dáctilo (jeq) que a veces asume el protagonismo en solitario y otras veces forma células rítmicas más complejas con los anteriores. Por lo general, el troqueo es el pie más reiterado para dar estabilidad rítmica a la melodía:



Figura 13. Fragmento de «Por las montañas de Jaca». Elaboración propia.

El pie yambo es usado varias veces para dar variedad, bien antecediendo a un troqueo, bien después de un dáctilo, como por ejemplo en «Amor con su gran poder» [2]. Estos recursos rítmicos son habituales; la célula yambo-troqueo (qh hq) la podemos encontrar usada de manera parecida en piezas del Turín como «Aquí no hay que esperar» (9), Volved pensamiento mío» (11), «Cómo puede temer daño» (13), «Gavilán que andáis de noche» (22) o «La morena graciosa» (25). Sin embargo, la combinación dáctilo-yambo (jeq qh), que Gutiérrez emplea en tres piezas de su cancionero no aparece nunca en el Turín.

Con cierta frecuencia, Gutiérrez usa la doble anacrusa de dos corcheas al comienzo de frase en compás ternario. En varias piezas del Cancionero de Turín y del Cancionerillo de Écija ⁷² también se emplea este tipo de anacrusa en comienzos de frase, así como en fuentes posteriores como Casanatense, Sablonara u Olot, pero siempre en compás bi-

⁷² Javier Suárez Pajares, «El Cancionerillo de Écija, un manuscrito inédito de la nobleza andaluza», en *A la sombra del poder. Música y mecenazgo en Andalucía (ss. XVI-XVIII)* (Jaén: Festival de música Antigua de Úbeda y Baeza, 2007), 83-85.

nario. En lugar de emplear dos negras, la reducción del valor de las figuras aplicadas a las sílabas y su desplazamiento al último tiempo del compás aporta vitalidad rítmica al canto. Curiosamente, esta célula de inicio parece hacerse común en las *villanelle* napolitanas en algún momento posterior, como se puede ver en la *canzonetta* de Radesca «Filli dolce pastorella», libro 3 (ca. 1608), 9, y en varias *villanelle* del Codex Vecchiarelli B-Bc 67801 (ca. 1630). También en una de I-Rvat Barb.lat.4374 atribuida a Luigi Rossi, «Chi non dice il suo mal».

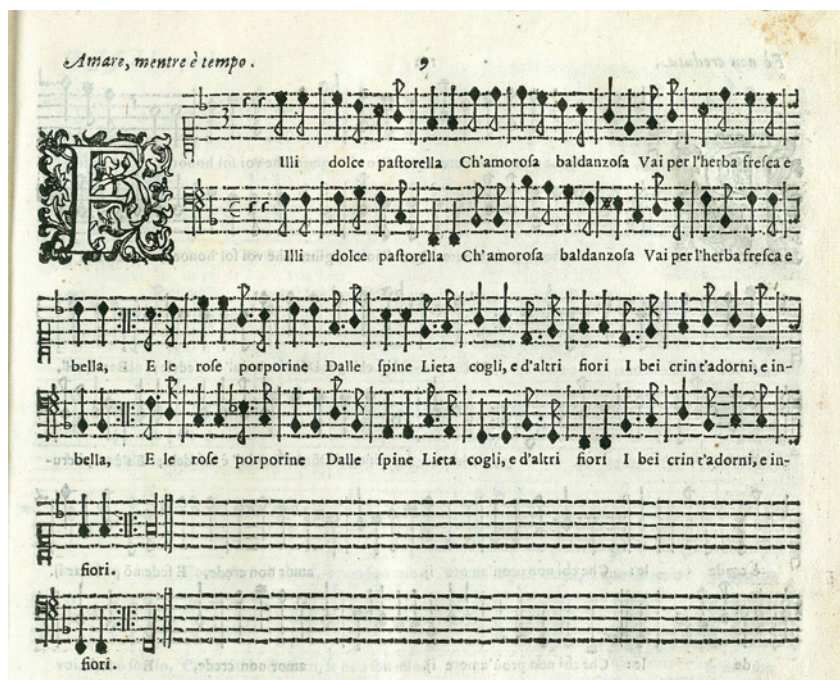


Figura 14. «Filli dolce pastorella», Enrico Antonio Radesca, *Il terzo libro delle canzonette, madrigali, et arie alla romana, a due voci, per cantare, & sonare con la spineta, chitarrone, & altri simili stromenti* (Venecia: 1616 [ca. 1608]), 9.

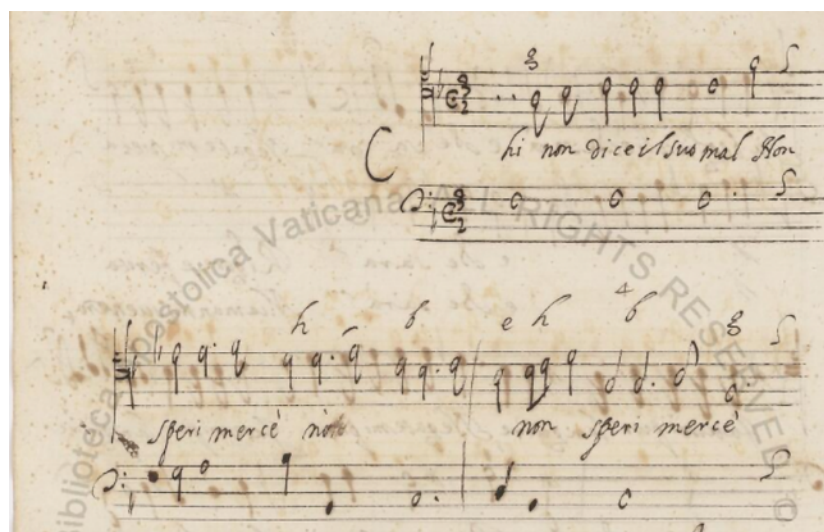


Figura 15. «Chi non dice il suo mal», I-Rvat Barb.lat.4374, 19-20.

Por otra parte, Gutiérrez también hace un uso relativamente abundante de la célula rítmica o pie dáctilo en compás ternario, que emplea en 8 de 29 composiciones. Es muy raro en el *Cancionero de Turín* (sólo en 3 de 48 piezas), pero más abundante ya en la época del *Cancionero de la Casanatense*, con 6 de 20 composiciones, una proporción semejante a la del cancionero de Gutiérrez.

8. GUTIÉRREZ EN OTRAS FUENTES

De los cancioneros con alfabeto que contienen piezas concordantes con nuestro cancionero, el más destacado es el manuscrito Corsini 625, con tres piezas que coinciden de modo literal: «Por las montañas de Jaca», «Hombre que está sin amores» y «Esto que me abrasa el pecho». Este esmerado manuscrito, titulado *Canzonette diverse in lingua spagnuola* fue compilado en Roma entre 1605 y 1613 para el príncipe Peretti, muy probablemente por el propio Pedro Gutiérrez, lo cual justificaría la fidelidad de las composiciones concordantes y nos invita a pensar que bastantes de las otras piezas que contiene también pudieran deberse a Antonio, tales como «De mí se aparta el placer», «Si un verdadero amor» o el dúo de T[iple] y B[ajo] «Tal es la esperanza mía», ya que la factura armónica y la distribución de los acordes sobre el texto son muy semejantes a las piezas del Correr. Lo mismo sucede con la concordancia florentina de «Hombre que está sin amores».

Figura 16. Tiple y acompañamiento de «Por las montañas de Jaca» en I-Vmc Correr 1279 (f. 220v). Imagen reproducida por cortesía de la Fondazione Musei Civici di Venezia.

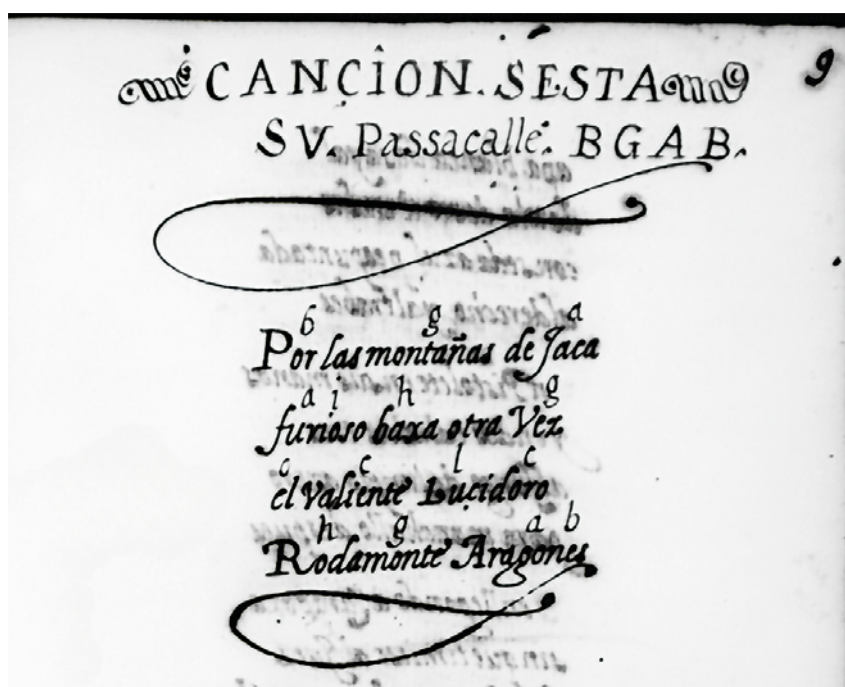


Figura 17. Primera copla de la misma pieza en el Ms. Corsini, I-Rli Cod. 625, f. 9r.

Por otra parte, las piezas concordantes con los cancioneros de Módena, que son también tres, «Hasta fenecer la vida», «Contra el amor nada vale» y «Donde hay poco merecer», no presentan el grado de fidelidad extrema de las anteriores. Parecen haber pasado por más manos y oídos, pero aun así su identificación no arroja sombra de duda.

Es posible que, debido a las relaciones y viajes del músico, otras obras de Antonio Gutiérrez estén diseminadas en impresos y manuscritos italianos con notación mensural. Las más firmes candidatas son tres composiciones que figuran en la parte poética del manuscrito del Museo Correr: «De mi mal nace mi bien» (69v-70r), «Es amor un no sé qué» (142r-v) y «Esclavo soy pero el cuyo» (144r-v).

«De mi mal nace mi bien» aparece en uno de los manuscritos de Palumbi (F-Pn esp. 390, 42v) y en el Cancionero de Bezón (E-Szayas A.IV.8, 14v). El alfabeto presente en ambas fuentes muestra que se trata de la misma versión con mínimas variantes, aunque incompleta en el primer caso.

La redondilla «Es amor un no sé qué» se encuentra en el mismo manuscrito de Palumbi citado antes (41r-v) y, además, en cuatro manuscritos florentinos (I-Fn Magl. Cl. VII 618, 19v; I-Fr 2774, 25v; I-Fr 2951, 109v-110v y I-Fr 2952, 63r-64r). Las cinco fuentes coinciden en estructura armónica. El 2774 y el 2952 dan exactamente la misma versión, que tiene pequeñas variantes con la de Palumbi, a la que sin embargo se acerca más la versión de I-Fr 2951. La misma pieza se encuentra en el manuscrito I-Fn Magl. Cl. VII 618, que contiene sólo tres composiciones en español, una de ellas «Hombre que está sin amores», del Cancionero de Gutiérrez. La mala calidad de la copia de «Es amor un no sé qué» no oculta, empero, que se trata de la misma composición que recogen las fuentes anteriores.

La única versión con alfabeto de «Esclavo soy pero el cuyo» aparece en el Corsini 625, al cual ya nos hemos referido antes como fuente de concordancias y posibles atribuciones.

En resumen, el alto grado de cohesión que presentan las distintas versiones de estas tres piezas permite afirmar que reflejan composiciones asentadas, conocidas y difundidas, además de que dos de ellas aparecen en fuentes que contienen otras concordancias con obras de Antonio Gutiérrez.

9. CONCLUSIÓN

El fenómeno del género español en Italia parece coincidir con el momento de mayor población española en la península transalpina. Los artífices del apogeo de este género fueron personas humildes que trataban de ganarse la vida con su arte. Sin embargo, para darle sustento y validez fue fundamental el afecto que diversas personalidades de la aristocracia italiana, partidarias de la facción española, profesaron hacia él. Esto resulta evidente al intentar comprender la relación entre Vincenzo I Gonzaga y la familia Gutiérrez. Este arte, heredero de la pequeña tradición popular que empieza a asomar en 1580, trata al mismo tiempo de adaptarse a un entorno cortesano bajo el manto del bufón sin perder el exotismo que le da sentido y lo hace atractivo. Los viajes de Gutiérrez justifican en buena medida la presencia de sus obras en fuentes de Módena y Florencia, y señalan la posibilidad de que aún puedan hallarse o identificarse más piezas de su autoría con la ayuda de las fuentes que tienen piezas concordantes.

Por otra parte, el estudio de sus características estructurales, y en particular de las fórmulas rítmico-melódicas en que se traducen los patrones métricos de la poesía, puede resultar fundamental a la hora de abordar la reconstrucción informada de, al menos, una parte significativa del corpus contenido en los cancioneros de poesía con alfabeto.

Otro aspecto a considerar en futuras investigaciones es la influencia que este género, transnacional en cierto sentido, pudo tener en la evolución posterior del tono humano en la península ibérica, a través de la movilidad humana que propiciaba el juego de influencias e intercambios común entre España e Italia.

ANEXOS

Anexo 1. Índice de las composiciones musicales

[1] Después que mal me quisiste (estribillo) | Cuanto mal pueda quererme (copla.), TIPLE / [BAX]O / TIPLE | COPLA / [BAX]O DE LA COPLA, ff. 216v-218r

Texto: Gregorio Silvestre.⁷³ Canción en redondillas.

Claves: Do¹ y Do⁴. Cifras a la 5ª inferior.

Compás ternario (3)

Concordancias:

I-Rvat Reg.lat.1635, f.14v (texto).

US-NYhsa B 2486, ff. 207r-v (texto).

Gaspar Gil Polo, *Primera parte de Diana enamorada* (Valencia: Joan Mey, 1564), ff. 122v-123r (texto).

E-Mn MSS/2882, f. 334 (texto).

Las obras del famoso poeta Gregorio Sylvestre. Lisboa, 1592, f. 81v (texto).

E-Mp II/570, f. 110v (texto).

E-Mp II/531, f. 108v (texto).

E-Mp II/1577, f. 18r y f. 44v (texto).

F-Pn Espagnol 314, f. 179v, (texto).

Castell de Perelada (sin sigla RISM) Manuscrito 091, f. 226 (texto).

[2] Amor con su gran poder (estr.) | El amor y la fortuna (cpl.), OTRA VILL[ANELLA] | TIPLE / [BAX]O / COPLA | TIPLE / [CO]PLA DEL | BAXO, ff. 218v-220r

Texto: Parece una variación del «Amor con su gran poder / bien me pudo hacer amar» del Cancionero de Lopez Maldonado.⁷⁴ Cuarteta (estribillo), redondilla (coplas), cuarteta (vuelta).

⁷³ Gregorio Silvestre, *Las obras del famoso poeta Gregorio Sylvestre* (Lisboa: Manuel de Lyra, 1592), 81.

⁷⁴ Glosa a «En este mal que poseo», Gabriel López Maldonado, *Cancionero de López Maldonado* (Madrid: Guillermo Droy, 1586), 20.

Claves: Do³ y Do⁴. Un bemol. Cifras a la 3ª menor inferior.
Compás ternario (3).

- [3] Por las montañas de Jaca (cpl.), RO[MANZE] | TIPLE / [BAX]O, ff. 220v-221r.

Texto: Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613)⁷⁵. Romance.

Claves: Do³ y Do⁴. Un bemol. Cifras a la 4ª inferior.

Compás ternario (3).

Concordancias:

I-Rli Cod. 625, ff. 9r-11r (texto y cifras). Cp. 9, 1/3: Do menor en lugar de Do mayor. El resto de acordes son idénticos.

I-Nn Brancacciano V.A.16 cod. n. 48 (texto).

- [4] En desgracia de su rey (cpl.), RO[MANZE] | TIPLE / [BAX]O, ff. 221v-222r.

Texto: Romance

Claves: Do¹ y Do³. Un bemol. Cifras a la 2ª mayor superior.

Compás ternario (3)

Observaciones: la partitura muestra el signo de compasillo, pero la rítmica de la composición es claramente ternaria.

- [5] Bien puede el rey desterrarme (cpl.), CAR[TA DE] VIRALVO | TIPLE / [BAX]O, 222v-223r.

Texto: Romance

Claves: Do¹ y Do³. Un bemol. Cifras a la 2ª mayor superior.

Compás ternario (3)

Observaciones: Es continuación de la pieza anterior. Presenta el mismo problema rítmico.

- [6] Bella pastorcilla (cpl.), RO[MANZE] | TIPLE / [BAX]O, 223v-224r.

Texto: Romancillo

Claves: Do³ y Do⁴. Cifras a la 4ª inferior.

Compás ternario (3).

- [7] Hasta fenecer la vida (estr.) | Aunque vuestra condición (cpl.), VIL[LANELA] TIPLE / [BAXO] | COPLA TIPLE / [BAXO] DE LA [CO]PLA, ff. 224v-226r.

Texto: Canción (abba acc)

Claves: Do³ y Do⁴. Cifras a la 5ª inferior.

Compás ternario (3).

Concordancias:

I-MOe alpha P.6.22, ff. 5v-7r (texto y cifras).

I-MOe alpha R.6.4, ff. 18r-19r (texto y cifras).

I-MOe alpha Q.8.21, ff. 36v-37v (texto y cifras). Las tres concordancias son distintas copias de la misma versión, que es idéntica a la del Correr, con mínimas diferencias.

- [8] Dichosa la ventura (cpl.), OTR[A VILLANELA] | TI[PLE] / [BAXO] ff. 226v-227r.

Texto: Liras

Claves: Do³ y Do⁴. Cifras la 5ª inferior.

Compás binario (2)

Observaciones: De estilo declamativo-recitativo.

⁷⁵ Sobre la historia de esta atribución, véase Alfredo Baras Escolá: «Estudio y edición crítica de un romance: *Por las montañas de Jaca*», *Archivo de filología aragonesa* 75 (2019): 71-94.

- [9] Tan alto es el favor (cpl.), CAN[CION] | OCT[,,,] | TIPLE / [BA]XO, ff. 227v-228r.

Texto: Serventesio. Es una glosa sobre una estancia de Hernando de Acuña.⁷⁶

Claves: Do³ y Do⁴. Un bemol. Cifras a la 2ª mayor inferior.

Compás ternario (C)

Observaciones: Compasillo indicado, pero la métrica es ternaria. De estilo declamativo-recitativo.

- [10] Cuán bienaventurado puede llamarse aquel (cpl), CAN[CION] | TIPLE / [BA]XO, ff. 228v-229r.

Texto: Silva.

Claves: Do³ y Do⁴. Cifras a la 5ª inferior.

Compás ternario (C).

- [11] No me pesa que amor (cpl.), OCT[?] | TIPLE / [BA]XO, ff. 229v-230r.

Texto: Octavas anónimas⁷⁷ Serventesio.

Claves: Do³ y Do⁴. Cifras a la 4ª inferior.

Compás ternario (C).

Concordancias:

I-Rvat Ott. Lat. 2882, ff. 16v-17v. (texto).

- [12] Tan alta puso amor mi fantasía (cpl.), OCT[?] | TIPLE / [BA]XO, ff. 230v-231r.

Texto: Glosa de Pedro de Padilla de unos versos de Hernando de Acuña⁷⁸ Serventesio.

Claves: Do³ y Do⁴. Cifras a la 4ª inferior.

Compás binario (C)

Observaciones: Quintas paralelas entre los cp. 10-11. Estilo declamativo.

Concordancias (ambas presentan numerosas variaciones con Gutiérrez):

I-Rvat Ott. Lat. 2882, ff. 24r-25r. (texto).

I-Rli Cors. 970, f. 58 (texto).

- [13] Si soy vuestro y vos sois mía (estr.) | Faltara primero al suelo (cpl.), VILLA[NELA] | TIPLE / [BAX]O, ff. 231v-233r.

Texto: Redondillas

Claves: Do³ y Do⁴. Un bemol. Cifras a la 3ª menor inferior.

Compás ternario (C).

Observaciones: predomina el estilo imitativo.

- [14] Qué gloria de nuestra pena (estr.) | La mujer que es virtuosa (cpl.), VIL[LANELA] | En lo[a de las] | mugeres | TIPLE / [BAX]O, ff. 233v-235r.

Texto: Redondillas. Glosa de unos versos de Bartolomé de Torres Naharro.⁷⁹

Claves: Do³ y Do⁴. Un bemol. Cifras a la 2ª mayor inferior.

Compás ternario (C).

Observaciones: Está escrita la letra de la vuelta al estribillo a continuación de la copla, pero con el pentagrama en blanco.

⁷⁶ Hernando de Acuña, *Varias poesías compuestas por Hernando de Acuña* (Madrid: P. Madrigal, 1591), ff. 152r-153r. Esa estancia de Acuña tiene una concordancia en un cancionero italiano: I-Nn Brancacciano VI B 19, f. 443r.

⁷⁷ Francisco Sánchez de las Brozas al traducirlas al latín las identifica como «octavas antiguas». E-Mh 9-5814 (y su copia en E-Mh 9-5880).

⁷⁸ Editada en Pedro de Padilla, *Décimas Reales y coplas y octavas de Pedro de Padilla* (Mexico: Frente de Afirmación Hispanista, 2003).

⁷⁹ Aparecen en la cuarta jornada de la comedia «Jacinta» publicada junto a otras comedias de Torres Naharro en Bartolomé Torres Naharro, *La Propalladia* (Nápoles: Ioan Pasqueto de Sallo, 1517).

[15] Tal es el bien que poseo (estr.) | Estoy gozando de ver (cpl.), VILLA[NELA] | TIPLE / [BAX]O, ff. 235v-237r.
 Texto: Pedro de Padilla.⁸⁰ Estancia (abba acc)
 Claves: Do³ y Do⁴. Cifras a la 5ª inferior.
 Compás ternario (3).

[16] Confiésome a vos, señora (estr.) | Nuevos arrepentimientos (cpl.), LOS [man] | damien[tos] | TIPLE / [BAX]O | CO[PLA] | Man[damientos] | De Amor / [BA]XO | [de l]a copla, ff. 237v-239r.
 Texto: «Mandamientos de amor» recogidos en E-Mn MSS/4072 (f. 73v)⁸¹. Estancia (abba acc).
 Claves: Do³ y Do⁴. Un bemol. Cifras a la 5ª inferior
 Compás ternario (3).
 Concordancias:
 E-Mn MSS/3915, f. 266r (texto).
 GB-Lb Add. 18706, f. 170 (texto, con variaciones).
 I-Rvat Patt 840, f. 28v (texto, con variaciones).

[17] Que tocan el arma Juana (estr.), TO[?] y can[...] de cinco [...] Romanze a la seg[...] | TIPLE / [BAX]O, ff. 239v-240r
 Texto: Se trata de un estribillo o refrán popular⁸² que era conocido ya por Mateo Flecha en su ensalada «La justa». Pedro de Padilla lo incluye en su ensaladilla «Salime paseando» del *Thesoro de varias poesías*.⁸³
 Claves: Do³ y Do⁴. Cifras a la 5ª inferior.
 Compás ternario (3).
 Concordancias:
 I-Rvat Chigi L.VI.200, p. 42 (texto y cifras). El texto es utilizado aquí como estribillo del romance «Mientras duermen los sentidos». La armonía y la organización del texto son diferentes.
 I-RAc ms. 263, f. 142r (texto). También aparece como estribillo del mismo romance.

[18] Hombre que está sin amores (cpl.), CA[...] | T[IPLE] / [BAX]O, ff. 240v-241r
 Texto: redondillas
 Claves: Do³ y Do⁴. Cifras a la 5ª inferior
 Compás ternario (3).
 Concordancias:
 I-Rli Cod. 625, ff. 7r-8v (texto y cifras). Se trata de la misma composición con pequeñas variantes.
 I-Fn Magl. VII 618, f. 20v (texto y cifras). Prácticamente idéntica a la anterior. Sólo el estribillo

[19] Contra el amor nada vale (estr.) | Ninguno puede vivir (cpl.), V[ILLANELA] A[...] | TIPLE / [BAX]O ff. 241v-243r.
 Texto: redondillas
 Claves: Do³ y Do⁴. Cifras a la 3ª menor inferior. Compás ternario (3), con cambio a binario (2) en el estribillo
 Observaciones: Es la única pieza que indica compás de proporción menor, pero no la observa de manera uniforme. Hay figuras denegridas junto a otras que funcionan como tales sin serlo.
 Concordancias:

⁸⁰ Villancico de Pedro de Padilla publicado en Pedro de Padilla, *Thesoro de Varias Poesías* (Madrid: Francisco Sánchez, 1580). Gutiérrez toma las coplas 1ª, 6ª y 5ª.

⁸¹ También en el cuarto volumen de la colección *Parnaso español*, E-Mn MSS/3915.

⁸² Margit Frenck, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 1137.

⁸³ Padilla, *Thesoro de Varias Poesías*, 333.

I-MOe alpha Q.8.21, ff. 12v-13r (texto y cifras).

I-MOe alpha R.6.4, ff. 72r-v (texto y cifras). Ambas responden a la misma pieza. Ésta presenta algunas variantes en la estructura, pero puede considerarse una versión de la misma pieza con las cifras un tono más bajas.

[20] Por un verde prado (cpl.), CA[...] | T[IPLE] / [BAX]O, ff. 243v-244r

Texto: Estancia. Similar a la Égloga de Garcilaso.

Claves: Do¹ y Do⁴. Cifras al unísono.

Compás binario (C).

Concordancias:

E-Tp Fondo Borbón-Lorenzana Ms 506 f.247v (texto)

US-NYhsa B 2486 f.195 (texto)

D-W Cod. Guelf. 75.1 Aug. 8° f. 133 (texto)

E-Mp II/570, f.244. (texto)

E-Mp II/1580-2, f.178v. (texto)

P-Lant MSLIV/2209, f.166v. (texto)

E-Mrae RM-5371, pp.9-10. (texto)

I-Rvat Ott lat 2882, f.42r. (texto).

I-Rvat Reg. Lat. 1635, f.115. (texto).

[21] En el senado romano (cpl.), RO[...] | TIPLE / [BAX]O ff. 244v-245r.

Texto: romance (sólo la primera estrofa)

Claves: Do³ y Do⁴. Cifras a la 4ª inferior.

Compás ternario (3).

[22] Sale el aurora de su fértil manto (cpl.) C[...] | TI[PLE] / [BAX]O, ff. 245v-246r

Texto: Francisco de Figueroa⁸⁴ Estancia.

Claves: Do⁴ y Fa⁴. Un bemol. Cifras a la 3ª menor inferior.

Compás binario (C).

Observaciones: estilo declamativo-recitativo.

Concordancias:

I-Fn Ricc. 2864, f. 18v (texto).

I-Rvat Ott lat 2882, f.69r (texto).

[23] Después que vuestros claros ojos (copl.), OT[...] | TIPLE / [BAX]O, ff. 246v-247r.

Texto: E-Mn MSS/3168, f. 15v con la atribución más que dudosa a Don Juan de Austria. Serventesio

Claves: Do⁴ y Fa⁴. Cifras a la 4ª inferior.

Compás binario (C).

Observaciones: estilo declamatorio-recitativo

Concordancias:

E-Mp II/973, f. 198r. (texto)

E-Mp II-531, f. 102v. (texto)

F-Pn Espagnol 314, f. 227r. (texto)

I-Fn Ricc 2864, f.13r. (texto)

I-Rvat Patetta 840, f.25r (texto)

I-RAc ms. 263, f. 43r. (texto)

⁸⁴ Francisco de Figueroa, *Obras de Francisco de Figueroa, laureado Pindaro hespañol* (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1625). Anteriormente aparece recogido en el manuscrito *Flores de varia poesía, recoxida de varios poetas españoles* (E-Mn MSS/2973, 113-116) recopilado en México en 1577.

[24] No subáis tan altos, pensamientos míos (copl.), TON[...] | endecha [...] | Hordenes | TIPLE / [BAXO], ff.247v-248r.

Texto: Redondilla. El texto parece una glosa de «No subays tan alto / dulce pensamiento / no os derribe el viento».⁸⁵

Claves: Do³ y Do⁴. Cifras a la 4ª inferior.

Compás ternario (3).

[25] Quien quisiere ver nueva Diana (cpl.), T[...] | para can[...] | TIPLE / [BAXO], ff. 248v-249r.

Texto: seguidilla

Claves: Do³ y Do⁴. Cifras a la 5ª inferior.

Compás binario (2).

Observaciones: especialmente ornamentada.

[26] Donde hay poco merecer (cpl.), T[...] | para cantar [...] | de a cinco [...] | TIPLE / [BAXO], ff. 249v-250r.

Texto: quintilla

Claves: Do⁴ y Fa⁴. Un bemol. Cifras a la 4ª inferior.

Compás binario (2).

Observaciones: estilo declamatorio-recitativo

Concordancias:

I-MOe alpha R.6.4, f. 54 (texto y cifras).

I-MOe alpha Q.8.21, f.13v (texto y cifras). Ambas fuentes recogen la misma versión. Las cifras sólo entran en conflicto con la voz de tiple en un par de ocasiones.

[27] Esto que me abrasa el pecho (cpl), CAN[...] | TIPL[E] / [BAX]O ff. 250v-251r.

Texto: Lope de Vega⁸⁶. Estancia

Claves: Do³ y Do⁴. Cifras a la 4ª inferior.

Compás binario (2).

Concordancias:

I-Rli Cod. 625, f. 3 (texto y cifras). Versión prácticamente idéntica.

I-Fn Magl. Cl.VII 353, f.127v (texto).

[28] El gallardo Abindarráez (cpl.), TO[...] | y cantar [...] | TIPLE | Romanze, ff. 251v-252r.

Texto: Pedro de Padilla.⁸⁷ Romance.

Claves: Do³ y Do⁴. Un bemol. Cifras a la 4ª inferior.

Compás binario (2).

[29] De dónde vienes, Pascual, CA[...] en [...] | TIPLE / [BAX]O

Texto: estancia

Claves: Do³ y Fa³. Un bemol. Cifras a la 4ª inferior.

Compás ternario (3).

Observaciones: Falta la parte del baxo correspondiente a la primera sección del texto.

Concordancias:

F-Pn Res Vmc Ms 155, f.203r (texto y cifras). Comparten texto, pero la música es diferente.

⁸⁵ *Flor de romances y glosas, canciones y villancicos* (Zaragoza: Juan Soler, 1578), 233.

⁸⁶ *La Arcadia*, libro 3 (Madrid: 1598), f. 120.

⁸⁷ Padilla, *Thesoro de varias poesías*, f. 420r.

ANEXO 2. DOS COMPOSICIONES DEL CANCIONERO DE ANTONIO GUTIÉRREZ

[1] Después que mal me quisiste

Des-pués que mal me qui-sis-te nun-ca más me qui-se bien, nun-ca más me qui-se

Des-pués que mal me qui-sis-te nun-ca más me qui-se bien, nun-ca más me qui-se

12 bien, por no que-rer bien a quien, por no que-rer bien a quien vos se-ño-ra a -

bien, por no que-rer bien a quien, por no que-rer bien a quien vos se-ño-ra a -

20 -bo-rre-cis - tes.

-bo-rre-cis - tes.

Copla

Cuan-to mal pue - da que-rer-me he de que-rer-me, se-ño-ra, pues que vos gus - táis a - go - ra

Cuan-to mal pue - da que-rer-me he de que-rer-me, se-ño-ra, pues que vos gus - táis a - go - ra

2

12

de daren a - borre-cer-me, vi-vi - ré mis dí-as tris-tes tris - te, gi-mien-do yllo-ran-do,

de daren a - borre-cer-me, vi-vi - ré mis dí-as tris-tes tris - te, gi-mien-do yllo-ran-do,

12

24

tris - te, gi-mien-do yllo-ran-do, y_es-to sa-béisdes-de cuan - do, y_es-to sa-béis des-de cuan-do,

tris - te, gi-mien-do yllo-ran-do, y_es-to sa-béisdes-de cuan - do, y_es-to sa-béisdes-de cuan-do,

24

35

des - pués que mal me qui - sis - tes.

des - pués que mal me qui - sis - tes.

35

Ejemplo musical 1. Después que mal me quisiste.

[18] Hombre que está sin amores

The musical score is for a piece in 3/4 time, featuring a vocal melody and guitar accompaniment. The key signature has one flat (Bb). The lyrics are in Spanish and are repeated across two systems.

System 1:

Vocal line: Hom-bre que es-tá sin a - mo-res es co-mo fuen-tesin a - gua, co-mosin fue-go la

Guitar line: Hom-bre que es-tá sin a - mo-res es co-mo fuen-tesin a - gua, co-mosin fue-go la

System 2 (starting at measure 11):

Vocal line: fra - gua, jar - dín sin fru-ta ni flo - res, jar - dín sin fru - ta ni flo - res.

Guitar line: fra - gua, jar - dín sin fru-ta ni flo - res, jar - dín sin fru - ta ni flo - res.

The guitar accompaniment includes various chords and fingerings, with some measures featuring a double bar line and a repeat sign.

Ejemplo musical 2. Hombre que está sin amores.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES:

Los autores declaran que no tienen intereses económicos ni relaciones personales que pudieran haber influido en el trabajo presentado en este artículo.

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN AUTORÍA:

Francisco Alfonso Valdivia Sevilla: conceptualización, investigación, metodología, redacción - borrador original, redacción - revisión y edición.

Fernando Herrera de las Heras: conceptualización, investigación, metodología, redacción - borrador original, redacción - revisión y edición.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Acuña, Hernando de. *Varias poesías compuestas por Hernando de Acuña*. Madrid: P. Madrigal, 1591.
- Aguilera, Miguel de. «Tomar la cultura popular en serio». *Comunicación 2* (2004): 147-157. <https://doi.org/10.12795/comunicacion.2003.v01.i02.12>.
- Baras Escolá, Alfredo. «Estudio y edición crítica de un romance: *Por las montañas de Jaca*». *Archivo de filología aragonesa* 75 (2019): 71-94.
- Bertini, Giovanni Maria. «El romancero musical manuscrito del siglo XVII de la Biblioteca Universitaria Nacional de Turín». En *La romanza spagnola in Italia*. Torino: G. Giappichelli Editore, 1970.
- Bertolotti, Antonino. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli Archivi Mantovani*. Milán: Ricordi & Co, [1890].
- Calvi, Carlo. *Intavolatura di chitarra e chitarriglia*. Bologna: Giacomo Monti, 1646.
- Carbonchi, Antonio. *Le Dodici chitarre spostate*. Florencia: Sabatini, 1643.
- Carlos Amat, Joan. *Guitarra española y vandola en dos maneras*. Barcelona: Joseph Bró, [1596].
- Cerone, Pietro. *El melopeo y el maestro*. Nápoles: Giovanbattista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613.
- Cerveró Martínez, Francisco Javier. «Juan Arañés y su *Libro Segundo de Tonos y Villancicos*... con la cifra de la guitarra española a la usanza romana (Roma, Juan Bautista Robleti, 1624)». Tesis doctoral, Universitat de València, 2017. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/86138>.
- Colonna, Giovanni Ambrosio. *Intavolatura di chitarra alla Spagnola*. Milán: Biblioteca del Liceo musicale di Bologna, 1620.
- Corbetta, Francesco. *Scherzi Armonici*. Bologna: Giacomo Monti & Carlo Zenero, 1639.
- Dandeleit, Thomas J. *La Roma española*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Daza, Esteban. *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado El Parnaso*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1576.
- Fabris, Dinko. «Le notti a Firenze i giorni a Napoli: gli esordi della chitarra spagnola nell'Italia del Seicento». En *Rime e suone alla spagnola, atti della giornata internazionale di studi sulla chitarra barocca*, editado por Giulia Veneziano, 15-34. Florencia: Alinea editrice, 2003.
- Figueroa, Francisco de. *Obras de Francisco de Figueroa, laureado Pindaro hespañol*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1625.
- Flor de romances y glosas, canciones y villancicos [...]*. Zaragoza: Juan Soler, 1578.
- Foscarini, Giovanni Paolo. *Li cinque libri della chitarra alla spagnuola*. Roma: ca. 1640.
- Frenck, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Galasso, Giuseppe. *En la periferia del imperio. La monarquía hispánica y el Reino de Nápoles*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.
- Gallego Manzanares, Verónica. «Los Quartieri Spagnoli: la proyección urbana de la comunidad española en la Nápoles virreinal». En *Los entramados políticos y sociales en la España moderna: del orden corporativo-jurisdiccional al estado liberal*, coordinado por José María Imízcoz Beunza, Javier Esteban Ochoa de Eribe y Andoni Artola Renedo, 1403-1418. Vitoria: Fundación Española de Historia Moderna, 2023.

- Gil Polo, Gaspar. *Diana enamorada*. Valencia: Joan Mey, 1564.
- Giramo, Pietro Antonio. *Breve racconto della festa a ballo. Fattasi in Napoli per l'allegrezza della salute acquistata della Maestà Cattolica*. Nápoles: 1620.
- Giustiniani, Vincenzo. *Discorso sopra la musica de suoi tempi, di Vincenzo Giustiniani, marchese di Bassano*. Lucca: Tipografia Giusti, 1878.
- Hill, John Walter. *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*. Vol 1. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- . «L'accompagnamento rasgueado di chitarra». En *Rime e suone alla spagnola, atti della giornata internazionale di studi sulla chitarra barocca*. Florencia: Alinea editrice, 2003.
- Iannuzzi, Isabella. «Los hermanos Peretti en el “gran teatro del mundo romano”». En *Poesía y música en la Roma barroca: el cancionero español Corsini 625*, editado por Patrizia Botta, 55-93. Nápoles: Liguori editore, 2022.
- Il Verso, Antonio. *Il terzo libro de madrigali a sei voci*. Palermo: Giovanbattista Maringo, 1607.
- Lambea Castro, Mariano. «Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII». Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999. <http://hdl.handle.net/10261/26917>.
- León Mariño, Sebastián. *Juan Arañés (c. 1580 - c. 1649). Tonos y villancicos*. Madrid: Dairea Ediciones, 2024.
- López Maldonado, Gabriel. *Cancionero de López Maldonado*. Madrid: Guillermo Droy, 1586.
- Mauro, Ida. «Espacios de representación de las corporaciones nacionales en la Nápoles española». En *Las corporaciones de nación en la monarquía hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad*, editado por Bernardo J. García García y Óscar Recio Morales, 450-480. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2014.
- Merolle, Irma. *L'abate Matteo Luigi Canonici e la sua biblioteca. I manoscritti Canonici e Canonici-Soranzo delle biblioteche fiorentine*. Roma - Florencia: Institutum Historicum Soc. Iesu - Biblioteca Mediceo-Laurenziana, 1958.
- Montesardo, Girolamo. *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balleti sopra la chitarra spagnuola*. Florencia: Christofano Farescotti, 1606.
- . *I lieti giorni de Napoli, concertini italiani in aria Spagnola à due, e tre voci con le lettere dell'Alfabeto per la chitarra*. Nápoles: Gargano & Nucci, 1612.
- Mujica, Ana Beatriz. «Un cas de transfert culturel au début du XVII^e siècle: les dix airs espagnols du Second livre d'airs de Gabriel Bataille». *Musurgia* 27 (2020): 55-81. <https://doi.org/10.3917/musur.201.0055>.
- Nicoletti, Giuseppe. *Libro delle classi*. Venezia: Biblioteca del Museo Civico Correr, 1878-1911.
- Notari, Angelo. *Prime Musiche Nuove à una, due, et tre Voci, per cantare con la Tiorba, et altri Strumenti*. Londres: Guglielmo Hole, 1613.
- Padilla, Pedro de. *Thesoro de Varias Poesías*. Madrid: Francisco Sánchez, 1580.
- . *Décimas Reales y coplas y octavas de Pedro de Padilla*. Mexico: Frente de Afirmación Hispanista, 2003.
- Parisi, Susan Helen. «Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627: An Archival Study». Tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989.
- Querol Gavaldá, Miguel. *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI*. Vol. 2, *Cancionero de la Casanatense*. Barcelona: CSIC - Instituto Español de Musicología, 1981.
- . *Cancionero musical de Turín: transcripción y estudio*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989.
- Radesca, Enrico Antonio. *Il secondo libro delle canzonette, madrigali, et arie alla romana a due voci, per cantare, & sonare con il chitarone e la spinetta*. Milán: Herede di Simon Tini & Filippo Lomazzo, 1606.
- . *Il terzo libro delle canzonette, madrigali, et arie alla romana, a due voci, per cantare, & sonare con la spinetta, chitarone, & altri simili stromenti*. Venecia: Giacomo Vincenti, 1616 [ca. 1608].
- . *Il quarto libro delle canzonette, madrigali, et arie alla romana, a due voci, con alcune à trè, & un dialogo à quattro nel fine, per cantare, & sonare con la spinetta, chitarone, & altri simili stromenti*. Venecia: Giacomo Vincenti, 1610.
- Rainer, Johann. «Tú, Austria feliz, cástate. La boda de Margarita, princesa de Austria Interior, con el rey Felipe III de España. 1598/99». *Investigaciones históricas. Época moderna y contemporánea* 25 (2005): 31-54.

- Ranieri, Giovanni Simone. *Il Secondo Libro delle villanelle a tre et a 4 voci con una villanella spagnola a 5*. Nápoles: Angelo Gardano, 1617.
- Rodulfo Hazen, Ignacio. *El aire español. Usos musicales de la nobleza española en Italia (1580-1640)*. Madrid: CEEH, 2022.
- Romero Naranjo, Francisco Javier. «El cancionero poético-musical español de Cracovia». *Revista de Musicología* 25, n.º 1 (2002): 143-156.
- Sagredo, Agostino. *Sonetti inediti tratti da due antichi codici esistenti nel Civico Museo Correr di Venezia*. Venecia: 1852.
- Sanseverino, Bendito. *El segundo libro de los ayres, villançicos y cancioncillas a la Española, y Italiana al uso moderno a dos, y tres bozes, para cantar, y tañer en las Ghitarras*. Milán: 1616.
- Sanz, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674.
- Silvestre, Gregorio. *Las obras del famoso poeta Gregorio Sylvestre*. Lisboa: Manuel de Lyra, 1592.
- Stefani, Giovanni. *Affetti amorosi. Canzonette ad una voce sola, poste in musica da diversi*. Venecia: Giacomo Vincenti, 1618.
- . *Scherzi amorosi. Canzonette ad una voce sola, poste in musica da diversi, e raccolta da Giovanni Stefani*. Venecia: Alessandro Vincenti, 1619-1622.
- Suárez Pajares, Javier. «El Cancionerillo de Écija, un manuscrito inédito de la nobleza andaluza». En *A la sombra del poder. Música y mecenazgo en Andalucía (ss. XVI-XVIII)*. Jaén: Festival de música Antigua de Úbeda y Baeza, 2007.
- Torrente, Álvaro. «Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 3, *La música en el siglo XVII*, editado por Álvaro Torrente, 193-247. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Torres Naharro, Bartolomé. *La Propalladia*. Nápoles: Ioan Pasqueto de Sallo, 1517.
- Valdivia Sevilla, Francisco. *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga: SPICUM, 2015.
- Valdivia Sevilla, Francisco Alfonso y Fernando Herrera de las Heras. «Liuto overo chitarra. Las canzonette spagnole del manuscrito MUS. G.367 de la Biblioteca Estense». *Hispanica Lyra* 30 (2025).
- Wert, Giaches. *Il primo libro delle canzonette villanelle a cinque voci*. Venecia: Angelo Gardano, 1599.
- Zimei, Francesco. «Los aspectos musicales o la huella del compilador». En *Poesía y música en la Roma barroca: el cancionero español Corsini 625*, editado por Patrizia Botta, 19-43. Nápoles: Liguori editore, 2022.
- Zuluaga, Daniel. «The Five-Course Guitar, Alfabeto Song and the Villanella Spagnola in Italy ca. 1590 to 1630». Tesis doctoral, University of Southern California, 2014.

