

## De Venecia a Lerma: la recepción vocal e instrumental de Boccaccio. Música, epidemias y canon poético (1500-1650)<sup>1</sup>

Juan José Pastor Comín<sup>2</sup>

Recibido: 15 de febrero de 2021 / Modificado: 31 de enero de 2022 / Aceptado: 3 de febrero de 2022

**Resumen.** Entre 1500 y 1650 se sucedieron en el norte y centro de Italia severos episodios epidémicos que transformaron la realidad política, territorial, social, económica y cultural de sus estados. A lo largo de este tiempo los compositores de madrigales integraron de un modo creciente, como respuesta a la realidad vivida, los poemas cantados que cierran las jornadas del *Decamerón* de Boccaccio, configurándose así un canon que evolucionó a medida que nuevos episodios epidémicos golpeaban a la población. Este trabajo se propone delimitar y dar a conocer las fuentes musicales de los textos de Boccaccio durante el periodo examinado, tanto en el ámbito vocal como instrumental, así como su lugar en el espacio de los *contrafacta* sacros como *misas parodia*; configurar la evolución del canon poético puesto en música y su difusión –que alcanza hasta la corte del Duque de Lerma en España–, y analizar concisamente las características musicales –factura, forma y género– del mismo como respuesta creativa, interpretativa y expresiva frente al estímulo literario.

**Palabras clave:** Boccaccio; música y literatura; recepción musical; Renacimiento; Barroco.

### [en] From Venice to Lerma: Vocal and instrumental reception of Boccaccio. Music, epidemics and poetic canon (1500-1650).

**Abstract.** Between 1500 and 1650, severe epidemic episodes took place in northern and central Italy and transformed the political, territorial, social, economic and cultural reality of these states. Throughout this time, madrigals' composers increasingly integrated the sung poems that close the journeys of Boccaccio's *Decameron* as a response to the lived reality, thus configuring a canon that evolved as new epidemic episodes struck the population. The aim of this paper is, first, to delimit and present for the first time the musical sources of Boccaccio's texts during the period examined, both in the vocal and instrumental spheres, as well as their place in the space of the sacred *contrafacta* as *missa parodia*. It also aims to configure the evolution of the poetic canon in music, and its dissemination –which reaches the court of Duke Lerma in Spain– as well as to concisely analyze this canon's musical characteristics –facture, form and genre– as a creative, interpretive and expressive response to literary stimulus.

**Keywords:** Boccaccio; music and literature; musical reception; Renaissance; Baroque.

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de los proyectos de investigación que dirige su autor: *El patrimonio musical de la España Moderna (siglos XVII-XVIII): recuperación, digitalización, análisis, recepción y estructuras retóricas de los discursos musicales*. Proyectos I+D+i de Excelencia del MINECO (HAR2017-86039-C2-2-P); *Música, Literatura y Poder en la España Moderna: Estudios Interdisciplinarios*, Redes de Investigación del Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i (RED2018-102342-T); y *El patrimonio musical de la España moderna (siglos XVII-XVIII): transferencia de resultados y proyección social*, Ministerio de Ciencia e Innovación; Prueba de Concepto (PDC2021-121092-C21).

<sup>2</sup> Centro de Documentación e Investigación Musical (CIDoM). Unidad Asociada al CSIC. Universidad de Castilla-La Mancha.

E-mail: [juanjose.pastor@uclm.es](mailto:juanjose.pastor@uclm.es)

**Sumario.** 1. Introducción 2. El *Decamerón* de Boccaccio: un informante musical 3. Definición del repertorio musical *boccacciano* entre las epidemias de peste, tifus y viruela 4. Breve análisis del corpus 5. Conclusiones: definición de un canon 6. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Pastor Comín, Juan José (2022): «De Venecia a Lerma: la recepción vocal e instrumental de Boccaccio. Música, epidemias y canon poético (1500-1650)», *Cuadernos de Filología Italiana*, 29, pp. 299-323 <https://dx.doi.org/10.5209/cfit.74321>

## 1. Introducción

La vivencia en el último año de la pandemia del SARS-CoV-2 ha dirigido la atención hacia las representaciones literarias que en el pasado recogieron la experiencia de la enfermedad colectiva *La peste* (1947), de Camus; *La peste escarlata* (1912), de Jack London; el *Diario del año de la peste* (1722), de Daniel Defoe; o los *Diarios* (1660-1669), de Samuel Pepys. La crítica filológica reciente, especialmente anglosajona, ha examinado el papel que la literatura y el arte han tenido en la historia como catalizadores de los miedos y esperanzas individuales y colectivos ante el asedio de una pandemia (Panayi / Haug 2021: 147-149; Lawrence 2017: 866-880; Austin 2014: 72-115; Grigsby 2004: 107-178; Miller 2019: 3-17): no solo los textos narrativos, líricos o teatrales, sino los programas iconográficos nos describen una morbosa realidad que documentan desde una perspectiva social, religiosa, civil y sanitaria (Boeckl 2000: 19-43). San Luis Gonzaga, Santa Rosalía o San Sebastián serán los mediadores en la tragedia de una Europa moderna que, azotada por la peste desde el siglo XIV, reflejó en los sucesivos embates del último Renacimiento y del primer Barroco infinidad de escenas de lazaretos en los frescos y lienzos de Lazzaro Baldi, Camillo Landriani, Antonio Zanchi, Gian Battista della Rovere, Gian Battista Crespi, Cesare Nebbia, Domenico Gargiulo, Carlo Coppola, Angelo Caroselli, Giovanni Battista Tiepolo, etc... (Bailey / Jones 2005: 177-250; Gear 2017).

De todos los testimonios conocidos sobresale el emblemático *Decamerón* (1349-1351) de Giovanni Boccaccio<sup>3</sup>, de amplia recepción tanto literaria como iconográfica (Kirkham, Sherberg / Smarr 2013: 321-340; Martins 2011: 143-152; Volpe 2011: 287-300). A pesar de que algunos estudios se han centrado en las músicas escritas en tiempos de epidemias —especialmente en los madrigales y rogativas destinadas a San Sebastián o a Santa Rosalía como figuras intercesoras (Chiu 2012a: 21-157)—, no existen en la actualidad, según veremos, trabajos sistemáticos que hayan analizado en profundidad la recepción musical del *Decamerón*. En este estudio nos proponemos identificar y comentar las principales fuentes musicales hasta ahora no conocidas que elaboran los poemas en él contenidos y que, a través de composiciones esencialmente madrigalescas interpretadas en un entorno doméstico y cortesano, hicieron de puente durante el siglo XVI y principios del XVII desde la vivencia en círculos reducidos de la enfermedad hasta las primeras manifestaciones operísticas públi-

<sup>3</sup> Remitimos a la edición de Vittore Branca (Boccaccio 1991). Los textos traducidos al español proceden de la edición de Hernández Esteban (2010).

cas que utilizaron para sus libretos argumentos del *Decamerón*. Proponemos, así, la construcción y análisis de un canon sobre sus textos y examinaremos la incidencia que el embate de las plagas tuvo en la construcción del repertorio.

## 2. El *Decamerón* de Boccaccio: un informante musical

El examen del hecho musical en la obra de Boccaccio ha sido abordado desde muy diversas perspectivas. La naturaleza misma de *El Decamerón* nos ofrece una canción para clausurar cada una de sus diez jornadas y una undécima balada al final del séptimo cuento de la décima jornada referido por Pampinea (Lacroix 1993: 927-837). El estudio de estas composiciones como formas poéticas –la balada– y su adecuación a fórmulas musicales de la época ha sido abordado con desigual fortuna por diferentes trabajos (Yudkin 1981: 49-58; Chiarappa 1981: 15-22; Beck 1997: 33-49; Gallo 2002: 403-408). Las distintas fórmulas textuales utilizadas –*canzone*, *canzonetta*, *ballata* o *balladetta*– remiten, en definitiva, a una única práctica musical monódica originaria en la que puede darse la participación eventual de nuevas voces, justificadas en la novela por el contexto de oyentes activos que escuchan los relatos. Por otro lado, tanto desde su superficie textual como por sus contenidos referenciales, las obras literarias han sido fuentes imprescindibles para los estudios musicológicos, aportando así el *Decamerón* –al igual que sus obras coetáneas– datos sobre organología histórica –a través de las descripciones tanto de uso como de carácter iconográfico de los instrumentos musicales (Beck 1993: 32-98)–, noticias de compositores apenas conocidos, o variantes textuales y contrafactas de composiciones de las que solo se sabía a través de los cancioneros musicales. En este sentido, Boccaccio no es una excepción, como informante fidedigno tanto de la práctica musical cantada y danzada de su época como del trabajo de músicos del *Trecento* tales como Mino d'Arezzo, de quienes indirectamente nos da cuenta en la novela de *novellas* (Monterosso 1978: 335-356; Marocco: 1978: 19.22 y 31-42; Cerocchi 2007: 679-690; Carrai 1980: 39-46)<sup>4</sup>. Al margen de estos aspectos relevantes para la musicología histórica, algunos estudios han examinado la función y el valor semántico –en ocasiones hasta teológico– del hecho musical, tanto en su forma de inserción narrativa como en su condición lírica primera (Cappuccio 2010: 189-198; Cerocchi 2006: 45-97; Zanni 2005: 59-142). Incluso algunas interpretaciones filológica e históricamente bien documentadas han propuesto una función taumatúrgica y medicinal de cada intervención musical como fórmula de protección ante el avance inminente de la peste (Chiu 2012b: 153-188).

Muy poca atención, sin embargo, ha prestado la crítica a la recepción musical del hecho lírico. Al margen de tibias incursiones en las dramatizaciones de algunas de las obras de Boccaccio (Bellina 1983: 283-295; 2002: 409-420), no contamos con estudios sólidos y sistemáticos sobre la difusión cantada e instrumental de su obra

<sup>4</sup> Conviene destacar que los manuscritos que nos ayudan a comprender mejor el contexto musical del *Decamerón* son el *Squarcialupi Codex* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, MS. Panciatichiano 26); el *Rossi Codex* (Biblioteca Apostólica Vaticana, MS Vat. Lat. 215); así como el repertorio del *London Codex* (British Library, MS Add. 29987) y el *Faenza Codex* (Biblioteca Comunale, MS 117). Todas ellas nos iluminan sobre la composición de *ballate* similares en su forma a las recogidas en Boccaccio (Ciabattoni 2019: 138-151; Cuthbert 2006: 50-55).

poética desde sus orígenes hasta la actualidad, sino con estudios de naturaleza parcial. Si contaremos con trabajos sobre su impacto en la música dramática barroca, especialmente los que han analizado su recepción en el siglo XVIII (Pastor 2015: 395-412). De todos sus relatos fue la historia de la paciente Griselda la más celebrada, cuyos orígenes sin duda se remontan a las fuentes ancestrales del folklore europeo (Morabito 1991; Nardone / Lamarque 2002), y que debió su éxito tanto al cuento de Boccaccio como a su reescritura a través de la pluma de Petrarca en el libro XVII de sus *Seniles –De insigni obedientia et fide uxoria, ad Iohannem Bocacium de Certaldo* (Piccat 2006: 336-346)–, textos ambos que manifiestan una diferente concepción de las estrategias narrativas y una aproximación estilística específica y divergente (Lamarque 2003: 81-95; Panzera 2006: 33-99). En ambos autores *La Griselda* constituye un instrumento de clausura singular: constituye la última novela del *Decameron* y la última carta de la correspondencia del anciano Petrarca, hecho sin duda que, al margen del interés que la propia historia suscitó por el desequilibrio propio de las actitudes de sus personajes, contribuyó tanto por su función estructural como por su evidente visibilidad a la difusión y recreación del relato sobre la escena musical del *Settecento* con libretos de Apostolo Zeno, Girolamo Gigli o Goldoni para compositores como Pollarolo, Albinoni, Orlandini, Bononcini, Alessandro Scarlatti o Vivaldi (Pastor 2015: 400-412; Bizzarini 2008). Al margen, sin embargo, de esta proyección dramática y operística –de mayor relieve económico y social– todavía no existe una visión de conjunto de la supervivencia de los poemas finales de cada jornada en el patrimonio musical del XVI y primera mitad del XVII, diseminado entre la producción madrigalística y velado por la ingente musicalización petrarquesca.

### 3. Delimitación de un repertorio musical *boccacciano* entre las epidemias de peste, tifus y viruela

La eclosión dramática del XVIII se sostuvo sobre una práctica musical menos evidente y diseminada durante los siglos XVI y principios del XVII a través de los libros de madrigales. Estos años, sin embargo, estuvieron constantemente acuciados por las plagas que asolaron la península itálica y que contribuyeron a su transformación demográfica, social, territorial, económica y, finalmente, declive político, y de las que hoy tenemos abundantes testimonios (Alfani 2013a: 408-430; 2013b). Del asedio de la enfermedad nos han llegado bien documentados los controles de movilidad poblacional en Nápoles, Roma, Génova, Bari, Ancona, Ravena y, especialmente, Florencia y Venecia (Cliff / Smallman-Raynor / Stevens 2009: 197-236; Henderson 2020: 263-274), que afectaron igualmente a la difusión de los cauces musicales, dados los mecanismos previstos para contener la expansión epidémica (Cliff / Smallman-Raynor 2013: 12-56), especialmente en el norte de Italia. El intervalo de tiempo seleccionado en nuestro estudio está acotado por fuertes brotes epidémicos que condicionaron el contexto político y social del momento. Florencia, según los registros de su *Monte de Piedad*, resistió fuertes oleadas epidémicas entre 1527-1531, 1568 y 1576 (Morrison / Kirshner / Molho 1985: 528-535; Jones 2005: 65-96; Henderson 2019, 2015: 125-146). Los registros que procuran los *Provveditori alla Sanità* de Venecia indican que entre 1528 y 1529 murieron unas 7.000 personas por epidemias de peste y tifus; la gripe sacudió fuertemente a la ciudad-estado en 1555;

la peste y la viruela se cobraron 10.000 vidas en 1570, y en 1575 nuevamente la peste segó 51.000 vidas. Hoy se estima que la conocida *Peste de Milán* que asoló el norte y centro de Italia entre 1628 y 1631 se llevó 300.000 vidas (Alfani 2016): solo entre julio de 1630 y octubre de 1631 Venecia registró 46.490 fallecidos, hecho que incidió, sin duda, en su paulatino desgaste político y económico (Palmer 1978: 318-338; Crawshaw 2012: 151-182).

En este contexto, pues, encuadrado entre dos fuertes episodios epidémicos (1527-1531 y 1628-1631) hay que señalar que la presencia de nuestro poeta en los cancioneros del XVI y XVII no es comparable en modo alguno a la de Petrarca, si bien en distintas ocasiones algunos de sus textos son atribuidos erróneamente al autor de Arezzo. Sin embargo, su recepción musical nos permite conocer variantes textuales –no contempladas en la transmisión de su obra por otros cauces distintos de la lectura– gracias a su presencia en los libros de madrigales (Pastor 2013; Gurrieri 2015: 185-200)<sup>5</sup>. Este nuevo contexto de recepción nos desvela espacios inéditos de convivencia en los que sus obras líricas se reúnen con otros textos coetáneos o posteriores, y nos interroga sobre los criterios de selección utilizados, la intencionalidad con que fueron elegidos y destinados para el canto, al tiempo que nos informa sobre algunos momentos de revitalización y recuperación del Boccaccio poeta. La selección de textos recurrentes nos permite establecer un proceso de canonización musical del texto lírico, a través del cual podemos identificar una serie de composiciones poéticas que contaron con una mayor difusión al ser cantadas y recopiladas no solo ya en libros de madrigales, sino también en reelaboraciones musicales de naturaleza más compleja, según veremos más adelante, tales como algunas *misas parodia* o formas instrumentales. El examen de esta difusión musical nos aproximará a la dimensión dramática del hecho lírico cantado, fenómeno confirmado no solo por la existencia de pinturas musicales concebidas como una suerte de *attrezzo* para el *Decamerón*, sino también por el hecho de que ciertas composiciones se integraron en lecturas dramatizadas hasta alcanzar una dimensión temática suficiente como objetos de desarrollo operístico. Y más allá de la escena del *dramma per musica*, la recepción musical de Boccaccio nos situará ante su difusión en el ámbito doméstico –al margen de capillas y salones aristocráticos–, dado que su presencia tanto en libros de tablatura como en composiciones para tecla en la forma de *ricercare* nos revela la popularidad de que gozaron ciertos madrigales sobre sus textos, así variados y reducidas sus voces a la práctica organística y laúdística, tanto en espacios religiosos como seculares. Finalmente, todo este material –donde el hecho musical convive en una hibridación única con el texto lírico– desvela unas pautas singulares en el trabajo musical de cada compositor como propuesta crítica de interpretación poética al decidir, en virtud de los contenidos semánticos de las obras elegidas, elementos como la forma, la textura, el ámbito de las voces, el tratamiento de la disonancia e incluso la densidad del tejido contrapuntístico, muchas veces en función de la tradición y práctica que ese mismo

<sup>5</sup> En el año 2013, con motivo del séptimo centenario del nacimiento de Boccaccio, algunos estudios abordaron su recepción musical de modo preliminar. La primera relación de obras musicales escritas sobre las baladas del *Decamerón* fue presentada en Pastor (2013), sobre cuyo trabajo está construida la tabla adjunta. Paralelamente se publicó el trabajo de Piperno (2013: 61-101) y Campagnolo (2015: 51-76), este último con algún error en las dataciones, limitado a la producción vocal sin considerar las variaciones, glosas o *ricercari* instrumentales aquí presentadas, así como los *contrafacta* y misas parodia aquí recogidos y su localización en, al menos, un archivo referenciado. Los tres autores, con algunas omisiones, de forma independiente, transitaron un patrimonio musical común.

texto tuviera en el repertorio musical madrigalesco precedente. La pervivencia de un interés constante en la obra de escritor queda acreditada en la amplia nómina de fuentes primarias halladas y que puede sintetizarse en la siguiente tabla:

Relación cronológica de obras musicales sobre textos de Boccaccio (1500-1650)

<b>Periodo comprendido (1500-1650)</b>	<b>Autor, obra, fuente, lugar, imprenta, año y archivo</b>	<b>Decameron. Jornada</b>
1536	Verdelot, Philippe: «O singular dolcezza del sangue bolognese», <i>Il secondo Libro de Madrigali di Verdelot insieme con alcuni altri bellissimi Madrigali di Adriano &amp; di Constantino Festa. Novamente stampati, &amp; con summa diligentia corretti</i> , Venezia, Scotto, 1536. [Museo Internazionale e biblioteca della musica di Bologna, BO0310]	Jornada VII
1539	Arcadelt, Jacques: «Gli prieghi miei tutti», <i>Quarto Libro di madrigali a 4 voci composti ultimamente insieme con alcuni madrigali de altri autori</i> , Venezia, Gardano, 1539. [Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, E0049]	Jornada VI
1540	Layolle, Francesco. «Qual donna cantèra», <i>Venticinque canzoni. A cinque voci di M. Franciesco De Layolle horgamista fiorentino</i> , Lyons, J. Moderne, 1540 [D-W, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 2.7.11 Musica (S)]	Jornada II
1541	Corteccia, Francesco: «Lagrimando dimostro», en Jacques Arcadelt: <i>Il primo libro dei madrigali</i> , Venezia, Gardano, 1541. [Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia. Mus. 365-7(1)A]	Jornada IV
1541	Arcadelt, Jacques: «Io non ardisco di levar piu gli occhi», <i>Il primo libro di madrigali,...</i> , Venezia, Gardano, 1541. [A-Wn, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung SA.76.D.25/1-4]	Jornada II
1541 [1558, 1562 y 1572]	Scotto, Girolamo: «Qual donna canterà se non cant'io» y «Lagrimando dimostro», <i>Il primo libro de i madrigali a doi voci</i> , Venezia, Gardano, 1541. Reimpresiones en 1551, 1558, 1562 y 1572. [A-Wgm, Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv II.17166 (II.5)]	Jornada IV
1541	Scotto, Girolamo: «Qual donna canterà se non cant'io» <i>I madrigali a tre voci con alcuni alla misura breve novamente posti in luce</i> , Venezia, Girolamo Scotto, 1541 (reimpreso en 1570) [D-Ju, Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek 4. Mus.8 a,b,d]	Jornada IV

1542	Scotto, Girolamo: «Lagrimando dimostro». <i>Madrigali a quatro voce. Libro primo</i> , Venezia, Scotto, 1542 [I-Bc, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna U.192]	<i>Jornada IV</i>
1542	Ferrabosco, Domenico: «Chi potrebb'estimar», y «Io mi son giovinetta», <i>Il primo libro d'i madrigali de diversi eccellentissimi autori a misura di breve novamente con grande artificio composti et con ogni diligentia stampatiet posti in luce quatuor vocum</i> , Venezia, Gardano, 1542. [I-VEaf, Verona, Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Verona N.208/I]	<i>Jornada VIII</i> <i>Jornada IX</i>
[1569]	Tablatura de «Io mi son giovinetta» en Vincenzo Galilei: <i>Fronimo Dialogo di Vicentio Galilei Fiorentino, nel quale si contengono le vere et necessarie regole del intavolare la Musica nel Liuto</i> , Venezia, Scotto, 1569. [F-Pc, Paris, Bibliothèque du Conservatoire RES F-118; RES F-119]	<i>Jornada IV</i>
1546	Parabosco, Girolamo: Sobre el texto reelaborado de «Niu-na sconsolata», <i>Madrigali a cinque voci</i> , Venezia, Antoino Gardano, 1546 [I-Bc, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna U.33]	<i>Jornada III</i>
1547	Martorello, Antonio: «Lagrimando dimostro», en Bernardino Lupacchino: <i>Il primo libro di madrigali a cinque voci</i> , Venezia, Gardano, 1547. [I-Bc, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna S.371]	<i>Jornada IV</i>
1548	Menon, Tuttovale: «Lagrimando dimostro». <i>Madrigale d'amore a quatro voci</i> , Ferrara, Giovanni da Bugljat & Antonio Hucher, 1548 [I-Bc, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna T.95]	<i>Jornada IV</i>
1549	Schaffen, Henri: «Qual donna canterà» y «Amor la vaga luce», <i>Li suoi madrigali a quatro voce a notte negre, da lui nuevamente composti...</i> , Venezia, Scoto, 1549. [I-VEaf, Verona, Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Verona N. 208, III]	<i>Jornada II</i> <i>Jornada V</i>
1549	Schaffen, Henri: «Quanto'l mio duol senza conforto» y «Chi potrebb extimar», <i>Il terzo Libro de diversei autori [...] li madrigali a quatro voce a notte negre</i> , Venezia, Scotto, 1549. [I-VEaf, Verona, Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Verona N.104/I]	<i>Jornada IV</i> <i>Jornada VIII</i>

1554	Fiesco, Giulio: «Amor la vaga luce», <i>Il primo libro di madrigali a quattro voci</i> , Venezia, Gardano, 1554. [I-Vnm, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana Mus. 345-7]	<i>Jornada V</i>
1555	Manara, Francesco: «Amor la vaga luce» y «Mosse da suoi begl'occhi», <i>Il primo libro di madrigali a quattro voci</i> , Venezia, Gardano, 1555. [I-Vnm, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana Mus. VE0049]	<i>Jornada V</i>
1555 [1596, 1605] 1583, 1588, 1591, 1595, 1606, 1614, 1623, 1634	Palestrina, Giovanni P. Da: «Gia fu chi m'ebbe cara e volontieri giovinetta» <i>Il primo libro di madrigali a quattro voci</i> , Roma, V. y L. Dorico, 1555. Reediciones sucesivas en 1596 y 1605. Reediciones de este madrigal en diferentes ediciones de 1583, 1588, 1591, 1595, 1606, 1614, 1623, 1634. [I-Bc, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, BO0310]	<i>Jornada III</i>
[1600]	Palestrina, Giovanni P. Da: «Missa parodia», en <i>Ioannis Petraloyssi Praenestini Missarum cum quatuor, quinque et sex v. Lib. Decimus</i> , Venezia, Scotto, 1600. [Biblioteca Apostolica Vaticana - Città del Vaticano, EX0001]	<i>Jornada III</i>
1557	Nasco de Verona, Giovanni: «Chi potrebb'estimar», «Tanto è amor e tanta l'allegrezza», <i>Le canzon et madrigali a sei voci, con un dialogo a sette</i> , Venezia, Gardano, 1557. [VEaf, Verona, Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Verona N.84,IV and N.160, II]	<i>Jornada IX</i> <i>Jornada VIII</i>
1558	Animuccia, Paolo. «Qual donna canterà», <i>Madrigali aie-rosi a quatro voic composti da diversei excell. Autori, nuovamente con somma diligenza stampati. Libro primo delle Muse</i> , Venezia, Gerolama Scotto, 1558 [GB-Lbl, London, The British Library A.346]	<i>Jornada II</i>
1559	Scotto, Girolamo: «Conclusione della prima giornata, Io son sì vaga della mia bellezza » (n° 10); «Conclusione della terza giornata, Niuna sconsolata » (n° 13); «Conclusione della quinta giornata, Amor, s'io posso uscir de'tuoi artigli» (n° 11), «Conclusione della sesta giornata, I prieghi miei tutti glien porta il vento» (n° 12) y «Io mi son giovinetta» (n° 9), <i>Il Secondo Libro delli madrigali a duoi voci novamente dato in luce</i> , Venezia, Scotto, 1559 [Proyecto escénico para el <i>Decamerón</i> ]. [PL-Kj, Kraków, Biblioteka Jagiellońska Mus.ant.pract. M 1050 (3)]	<i>Jornada I</i> <i>Jornada III</i> <i>Jornada V</i> <i>Jornada VI</i> <i>Jornada IX</i>



1560	Lasso, Orlando di: «Quanto il mio duol senza conforto», <i>Tenore di Orlando di Lassus. Il Primo Libro di madrigali a Quatro voci [...]</i> , Venezia, Gardano, 1560. [I-Bc, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna S.303]	<i>Jornada VIII</i>
1562	Clerico, Paolo: «Tanto è, Amore, il bene» . <i>Li Madrigali a cinque voci, Libro Secondo. Dedicati sicome il primo all' Illustriss. et Reverend. Signore, il Signore Hercole Gonzaga Cardinal di Mantova</i> , Venezia, Girolamo Scotto: 1562. [I-Bc, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna S.8]	<i>Jornada VIII</i>
1564	Da Nola, Giovanni D.: «Quanto il mio duol senza conforto», <i>I secondo libro de madrigali a cinque voci</i> , Roma, V. Salviano e fratelli, 1564. [I-Bc, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna T.245]	<i>Jornada IV</i>
1569	Faignient, Noé: «Io mi son giovinetta», <i>Primo libro di madrigali, canzoni et moteti a tre voci</i> , Antwerp, Laet (reimpreso por Phalèse & Bèllere, 1852), 1569. [I-Bc, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna S.303]	<i>Jornada IX</i>
1569	Castro, Jean de: «Io mi son giovinetta», <i>Il primo libro di madrigali, canzoni &amp; motetti à tre voci</i> , Antwerp, viuda de J. de Laet, 1569. [S-Uu, Uppsala, Universitetsbibliotek, Carolina Rediviva Utl. vok. mus. tr. 91,92,95]	<i>Jornada IX</i>
1570	Palestrina, Giovanni P. Da: «Missa Primi toni» (Misa parodia sobre <i>Io mi son giovinetta</i> ), <i>Ioannis Pettraloisii Praenestini. Misarum. Liber Tertius</i> , Roma, H. V. y L. Dorico, 1570. [I-Rc, Roma, Biblioteca Casanatense Mus. 294]	<i>Jornada IX</i>
1570	Scotto, Girolamo: «Qual donna canterà»; «Lagrimando dimostro»; «Amor la vaga luce»; «S'amor venisse senza gelosia», <i>Madrigali a tre voci</i> , Venezia, Scotto, 1570. [D-W, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 1.1.5-7 (2) Mus.]	<i>Jornada II</i> <i>Jornada IV</i> <i>Jornada V</i> <i>Jornada X</i>
1571	D'Aranda, Sessa: «Io mi son giovinetta», <i>Primo libro de madrigali a quatro voci</i> , Venezia, Gardano, 1571. [US-Wc, Washington, D.C., The Library of Congress, Music Division M1490 .S512]	<i>Jornada IX</i>
1574	Manenti, Giovanni P.: «Io mi son giovinetta»; «Già fu chi m'ebbe cara»; <i>Madrigali a sei voci novamente composti. Libro primo</i> , Venezia, Herederos de A. Gardano, 1574. [GB-Lbl, London, The British Library A.257]	<i>Jornada IX</i> <i>Jornada III</i>

1575	Ferretti, Giovanni, «Qual donna canterà», <i>Il secondo libro delle canzoni a sei voci</i> , Venezia, Scotto, 1575. [PL-Kj, Kraków, Biblioteka Jagiellońska Mus.ant.pract. F 230]	<i>Jornada II</i>
1579 [1591]	Mosto, Giovanni B.: «Io mi son giovinetta», <i>Corona de madrigali a sei voci</i> , Venezia, Scotto, 1579. También en <i>Melodia Olympica di diversi eccellentissimi music a iiii, v, vi et viii voci, nuovamente raccolta da Pietro Phillipi Inglese [...]</i> , Antwerp, P. Phalèse & Bellère, 1591. [I-Bc, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna R.231]	<i>Jornada IX</i>
1583	Anónimo: sobre el texto «Io mi son giovinetta», <i>Villotte Mantovane a quattro voci</i> , Venezia, Gardano, 1583. [GB-Lbl, London, The British Library 53.a.33.(2.)]	<i>Jornada IX</i>
1584	Califano, Giobattista: «Qual donna canterà», <i>Il primo libro de madrigali a cinque voci</i> , Venezia, G. Vino e R. Amadino, compagni, 1584. [D-Mbs, München, Bayerische Staatsbibliothek 4 Mus. pr..9]	<i>Jornada II</i>
1585	Griffi, Orazio: «Amor, la vaga luce», en Felice Anerio. <i>Madrigalia a cinque voci. Libro secondo</i> , Roma, Gardano, 1585. [US-Wc, Washington, D.C., The Library of Congress, Music Division M1490 .A662]	<i>Jornada V</i>
1587	Preti, Alfonso: «Lagrimando dimostro», <i>Primo libro de madrigal a cinque voci</i> , Venezia, Gardano, 1587. [A-Wn, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung]	<i>Jornada V</i>
1588	Anónimo: «Missa super <i>Io mi son giovinetta</i> », a 5 voces. Manuscrito, fol. 53v-56r en volumen facticio de 59 obras sacras. [Gdańsk, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk (PL-GD)Nähere Informationen Ms 4005, Danzig]	<i>Jornada IX</i>
1590	Piccoli, Giovanni de: «Io mi son giovinetto e volontieri», <i>Primo libro delle villanelle a tre voci di Domenico Montenegro et altri auttori</i> , Venezia, Vincenti, 1590. [A-Wn, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung SA.76.E.29/1-3]	<i>Jornada IX</i>
1596	Gabrieli, Andrea: «Io mi son giovinetta», <i>Il Terzo Libro de ricercari... insieme uno motteto, dui madrigalietti, &amp; uno capriccio sopra il pass'è mezo antico</i> , Venezia, Gardano, 1596. [I-Vc, Venezia, Biblioteca del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello]	<i>Jornada IX</i>

1599	<p>Monte, Philippe. «Niuna sconsolata», <i>La Fiammeta. Canzone... insieme altre canzoni et madrigali vaghissimi a sette voci, con un echo a otto... libro primero</i>, Venezia, Angelo Gardano, 1599.</p> <p>[D-F, Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg. Abteilung Musik und Theater Mus W 102 Nr. 1]</p>	<i>Jornada III</i>
1601	<p>Luzzaschi, Luzzasco: «Io mi son giovinetta», <i>Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani. Fatti per la Musica del già Serenissimo Duco Alfonso d'Este</i>, Roma, S. Verovio, 1601.</p> <p>[US-Wc, Washington, D.C., The Library of Congress, Music Division M1490 .L96]</p>	<i>Jornada IX</i>
1603	<p>Trabaci, Giovanni M.: «Io mi son giovinetta», <i>Ricercate, canzone francese, capricci, canti fermi, gagliarde, partite diverse, toccate, durezza e ligature, e un madrigale passaggio nel fine</i>, Nápoles, C. Vitale, 1603.</p> <p>[I-Bc, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna S.506]</p>	<i>Jornada IX</i>
1603	<p>Monteverdi, Claudio: sobre el texto «Io mi son giovinetta», <i>Quarto libro di madrigali a cinque voci</i>, Venezia, R. Amadino, 1603.</p> <p>[I-FEc, Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea]</p>	<i>Jornada IX</i>
1604	<p>Fontenelli, Alfonso: sobre el texto «Io mi son giovinetta», <i>Secondo libro de madrigali senza nome. A cinque voci</i>, Venezia, Gardano, 1604</p> <p>[US-Wc, Washington, D.C., The Library of Congress, Music Division M1490 .F672]</p>	<i>Jornada IX</i>
1609	<p>Mayone, Ascanio: «Io mi son giovinetta», <i>Secondo libro di diversi capricci per sonare</i>, Nápoles, G. Gargano y L. Nucci, 1609.</p> <p>[I-Bc, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna AA.226]</p>	<i>Jornada IX</i>
1612	<p>Sweelinck, Jan P.: «Io mi son giovinetta», <i>Rimes françoises et italiennes, mises en musique, à deux &amp; à trois parties, avec une chanson à quatre, par Iean Sweelinck, organiste à Amstelredam</i>, Leiden, 1612.</p> <p>[F-Psg, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève]</p>	<i>Jornada IX</i>
1615	<p>D'India, Segismondo: sobre el texto «Io mi son giovinetta», <i>Terzo libro de madrigali a cinque voci</i>, Venezia, Magni, 1615</p> <p>[I-Rc, Roma, Biblioteca Casanatense]</p>	<i>Jornada IX</i>
1617	<p>Belli, Girolamo: sobre el texto «Io mi son giovinetta», <i>Nono libro de madrigali a cinque voci</i>, Venezia, Magni, 1617</p> <p>[I-Bc, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna]</p>	<i>Jornada IX</i>

1617	Agresta, Agostino: sobre el texto «Io mi son giovinetta». <i>Madrigali a sei voci. Libro primo</i> , Napoli, Vitale, 1617. [F-Pn, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique RES VMC-64]	<i>Jornada IX</i>
1620	Bizzarro, Academico: sobre el texto «Io mi son giovinetta», <i>Secondo libro de trastulli estivi concertati a due-quattro voci</i> , Venezia, Vincenti, 1621. [I-Bc, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna X.92]	<i>Jornada IX</i>
1600-1630	Anónimo: «Missa super <i>Io mi son giovinetta</i> », a 5 voces. Manuscrito en libro facticio 273 obras religiosas (fol. 51r-51v) [Gdańsk, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk (PL-GD) Nähere Informationen Ms 4012; Danzig]	<i>Jornada IX</i>
1639	Mazzocchi, Virgilio / Marazzoli, Marco: «Chi soffre sperti», [ <i>L'Egisto; L'Alvida</i> ]( <i>commedia musicale</i> , con libretto del Papa Giulio Rospigliosi (Clemente IX). Estrenada en el Palazzo Barberini, Roma 12 febrero, 1637. Rev. teatro Barberini, Roma, 27 febrero, 1639. [Edición moderna en Biblioteca Nacional de España]	<i>Jornada IX</i>
1643	Bellante, Dionisio: sobre el texto «Io mi son giovinetta», <i>Concerti accademici di Geromino Bettino Veronese</i> , Venezia, Magni, 1643. [PL-Kj, Kraków, Biblioteka Jagiellońska Mus.ant.pract. B 550]	<i>Jornada IX</i>

#### 4. Breve análisis del corpus

Las más tempranas realizaciones musicales de Boccaccio proceden de los compositores del *Trecento* Lorenzo da Firenze y Niccolò da Perugia, analizadas y transcritas por Arnaldo Bonaventura en su conocido estudio ya centenario (Bonaventura 1914: 405-421; Cerocchi 2010; Beck 2010: 81-103). Sin embargo, en el siglo XVI merece nuestra atención el madrigal a cuatro voces *O singular dolcezza del sangue bolognese* (*Decamerón*, Jornada VII), presente en *Il Secondo Libro de Madrigali* de Verdelot (1536, fol. 17), obra que contó con sucesivas reimpresiones (1537, 1552 y 1556). La composición es excepcional por cuanto no adapta el texto de la *ballada* que cierra la *Jornada*, sino que versifica un fragmento en prosa de la séptima *novella* de esta misma jornada<sup>6</sup> y revela en su factura algunos mecanismos expresivos muy evidentes,

<sup>6</sup> El texto aparece así versificado: «O singular dolcezza / del sangue bolognese / Quanto sétu stata sempre / da comendar in cosi fatti casi / Mai né di lagrime / Né di sospir fosti vaga / e continuamente / a'preghi pieghevole, / e agli amorosi desiderii arendevol fosti». Véase la edición moderna en Branca (ed.) (1991: 577). Música en Verdelot (1989: 111-115). Consúltese el análisis de Vecchi (1975: 129-143), Campagnolo (2015: 58-61) y la reflexión de Harran (1968: 86) sobre su condición en prosa. La edición española no refiere aquí esta musicalización: «¡Oh singular dulzura de la sangre boloñesa! ¡Cuánto hay que elogiarte siempre en semejantes casos! Jamás te gustaron los suspiros y las lágrimas, y fuiste continuamente plegable a los ruegos y sensible a los amo-

tales como la disposición en quintas en vacío de las voces –consonancia perfecta pero dura al oído– de la naturaleza especial de dicha *dolcezza*, únicamente resuelta en la tercera del acorde en su última sílaba. Del mismo modo, conceptos como *sospiro* se representan a través de valores largos en la voz superior entrecortada por valores más breves en las voces inferiores. Esta extraña selección textual revela que en la práctica no había una limitación a la composición musical sobre formas poéticas, tal vez motivado por las necesidades particulares de sus lecturas y contextos de representación.

Figura 1. Verdelot, Philippe: «O singular dolcezza del sangue bolognese». *Il secondo Libro de Madrigali di Verdelot...* Venezia, Scotto, 1536.

Fuera del contexto fiorentino –con la obra de Francesco Layolle asentado en Lyon (1540) como veneciano–, asistiremos desde 1541 a la publicación de diferentes madrigales, baladas y canciones sobre textos de Boccaccio en un proceso que se iniciará con discretas aproximaciones a dos voces y que culminará en 1637 con su primera traducción musical dramática y escénica en la ópera de Mazzocchi, *L'Egisto* (Mazzocchi / Marazzoli 1982). Es, pues, a partir de 1541 cuando comenzamos a apreciar que los compositores coinciden en la selección de algunos poemas. Sucede así con la balada *Lagrimando dimostro* (*Decamerón*, Jornada IV), musicalizada por Girolamo Scotto en *Il primo libro di madrigali a doi voci* (Venezia, Gardano, 1541), que contó con sucesivas reimpresiones en 1551, 1558, 1562 y 1572 (Bornstein 2001: 494); y a cuatro voces en su *Madrigalia quattro voce. Libro Primo* (Venezia, Scotto, 1542). Sin duda, la sencillez de su planteamiento inicial a dos voces y su popularidad llevó a que esta balada fuera también musicalizada por Corteccia (Venezia, Gardano, 1541) ese mismo año en el ámbito fiorentino y, en un proceso de densificación coral, fuera pocos años después elaborada a cinco voces por Martorello en Milán (Venezia, Gardano, 1547); nuevamente por

rosos deseos; si yo tuviese alabanzas dignas para elogiarte, nunca saciada se vería mi voz» (Boccaccio, 2010: 791).

Scotto a tres voces en 1570 (Venezia, Scotto, 1570), y una vez más a cinco voces por Alfonso Preti (Venezia, Gardano, 1587).

Similar camino siguió la balada *Qual donna canterà* (*Decamerón*, Jornada II), pues, desde la primera musicalización de la que tenemos constancia a dos voces en Scotto (1541), se sucedieron las realizaciones en Francia de Shaffen a cuatro voces (Venezia, Scotto, 1549); en Roma-Urbino la Paolo Animuccia (Roma, Barré, 1558); el madrigal de Ferreti –activo en Ancona– a seis voces (Venezia, Scotto, 1575), o el de Califano en Nápoles a cinco voces (Venezia, Amadino, 1584). De estas realizaciones merece especial atención por su complejidad la obra de Ferreti, quien dispone diferentes recursos madrigalescos en la expresión del contenido: *cantiam insieme*, entonado homofónicamente por las seis voces, incremento rítmico y juegos de corcheas diseminados en diferentes líneas en términos como *gioco* y una escritura tridentina y de austera vuelta a lo divino en expresiones amorosas tales como *Te laudando come mio signore*.

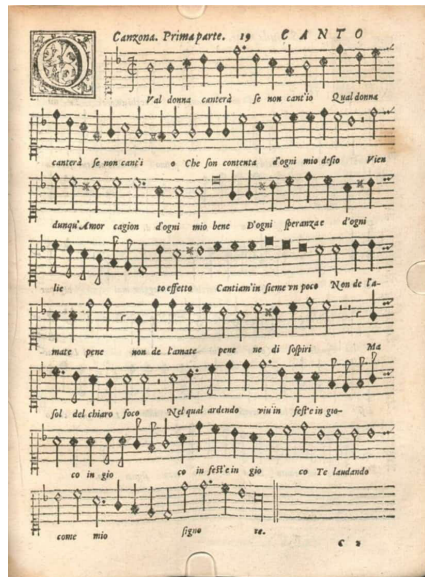


Figura 2. Ferreti, Giovanni: «Qual donna canterà». *Il secondo libro delle canzoni a sei voci*, Venezia, Scotto, 1575.

A partir de 1549 un nuevo texto de Boccaccio comienza a recibir la atención de los compositores, *Amor la vaga luce* (*Decamerón*, Jornada V), por primera vez presente en el libro de madrigales a cuatro de Schaffen (Venezia, Scotto, 1549) y más tarde desarrollado por Scotto en su libro de 1570. Sorprende, sin embargo, que dos autores como Giulio Fiesco (Venezia, Gardano, 1554) –bajo la influencia de las ideas de Nicolo Vicentino– y Francesco Manara (Venezia, Gardano 1555) –ambos desde Ferrara (Waisman 1988: 138-354)– musicalizaran en años consecutivos este mismo poema. Escritas ambas obras a cuatro voces, la composición de Fiesco aparece con otros textos de Ariosto, Petrarca, Tasso y Sannazaro, algunos de los cuales tenemos constancia de que fueron musicalizados para el teatro o representaciones civiles. Integrado, pues, en un conjunto amoroso petrarquista, esta balada convive con otras

formas poético-musicales tales como el soneto, la égloga, el madrigal o la *ottava* (Brown 1977: 325-341). En ella el tratamiento de la disonancia es especial allí donde hay un contenido semántico más dramático, tal y como sucede en *Lungo martire*. La obra de Manara, dedicada a Alfonso d'Este, no presenta similitud alguna con la precedente y algunos autores creen que fue escrita en una suerte de competición musical y poética destinada a medir las habilidades de uno y otro compositor (Waisman 1988: 275-290). Lo cierto es que ambas composiciones coinciden con la publicación en verso de *Le cento novelle di Boccaccio ridotte in ottava rima* (Venezia, 1554) por Vincenzo Brusantini, un cortesano de Ferrara, hecho que explicaría este simultáneo interés por el autor aretino.

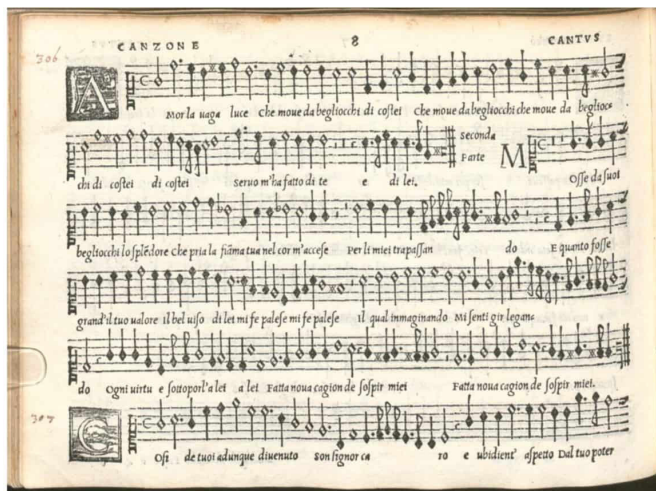


Figura 3. Fiesco, Giulio: «Amor la vaga luce». *Il primo libro di madrigali a quattro voci*, Venezia, Gardano, 1554

La atención que el gran músico romano Giovanni Perluigi da Palestrina prestó a la obra de Boccaccio merece un especial comentario. En 1555, Palestrina abordó la composición del madrigal *Gia fu chi m'ebbe cara e volentieri giovinetta* (*Decamerón*, Jornada III, segunda *stanza*, Roma, 1555), sobre el cual compondría una misa parodia (Venezia, 1600). Debemos suponer la celebridad de este madrigal palestriniano (Aciai, 2006: 147-168; Japs, 2008: 33-45) dado el número de ediciones que tuvo tanto su *Il primo libro di madrigali* (1596, 1605) como este madrigal en concreto (nueve reimpressiones entre 1683 y 1622), razón que, probablemente, motivara que otros compositores como Manenti se hicieran eco en Florencia en composiciones a seis voces (Venezia, Gardano, 1574). El estilo discreto y austero de Palestrina se permite madrigalismos como la enunciación a cuatro voces allí donde el texto expresa *tutto*, las entradas en estrecho de cada línea melódica en la enunciación del *tempo leggiero* o un trabajo cromático excepcional en la articulación de la palabra *dolente*.

Otro compositor de referencia, Orlando de Lasso, recreó en 1560 como madrigal a cuatro voces la balada *Quanto il mio duol senza conforto* (*Decamerón*, Jornada IV), en su *Il Primo Libro di madrigali a Quattro voci* (Venezia, Gardano, 1560), cuya difusión tuvo que ser lo suficientemente amplia a tenor no solo de composiciones posteriores, como la de Da Nola (Roma, Salviano, 1564), sino por el hecho de que hasta nosotros

hayan llegado cuidadas transcripciones para laúd, tales como la de Melchioer Neudsidler en su *Teutsch Lautenbuch* (Estraburgo, 1574). Lasso representa la extensión del dolor (*Quanto il mio duol*) a través de larguísimos valores, reforzando la ausencia de consuelo en la enunciación sincopada (*senza*) y dispone una cadencia brevísima y efímera en la palabra *conforto*. Del mismo modo, expresa el grado de ansiedad de quien espera respuesta en la reiteración canónica *te chiamo* y representa la desazón a través de elaborados cromatismos en partes del texto tales como *dolorosa voce*.

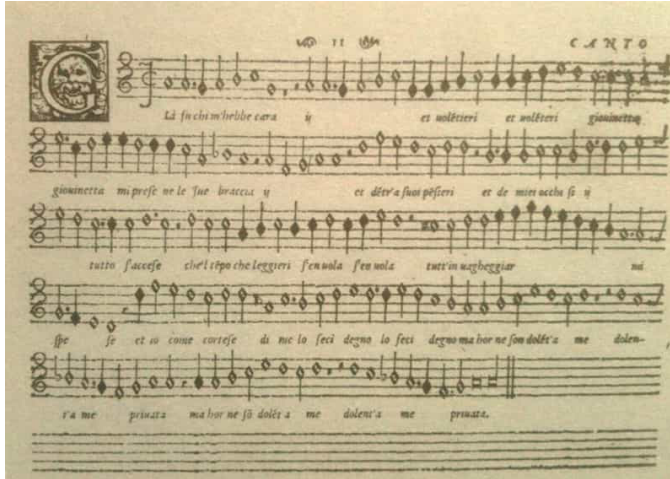


Figura 4. Palestrina, Giovanni P. Da: «Gia fu chi m'ebbe cara e volentieri giovinetta» *Il primo libro di madrigali a quattro voci*, Roma, V. y L. Dorico, 1555.

Figura 5. Lasso, Orlando di: «Quanto il mio duol senza conforto», *Tenore di Orlando di Lassus. Il Primo Libro di madrigali a Quattro voci Insieme alcuni Madrigali d'altri autori, novamente stampato & dato in luce. A Quattro voci*, Venezia, Gardano, 1560.



Destaquemos finalmente como texto canónico para su musicalización el poema *Io mi son giovinetta* (*Decamerón*, Jornada IX), abordado por una amplia nómina de compositores entre los que cabe citar a Giovanni Nasco de Verona, *Le canzon et madrigali a sei voci con uno dialogo a sette* (Venezia, 1557, cf. Turrini 1937:84-93); el discreto proyecto escénico de Girolamo Scotto para el *Decamerón* en 1559, justo el año en que fue incluido en el índice de libros prohibidos (Venezia, Scotto, 1559) y, muy especialmente, el madrigal del mismo nombre de Domenico Ferrabosco (Venezia, Gardano, 1542, con más de treinta ediciones hacia 1654), citado por Vincenzo Galilei en su *Fronimo Dialogo di Vicentio Galilei, nobile fiorentino, sopra l'Arte del bene intavolare et rettamente sonare la musica negli istrumenti artificiali fi di corde comedi fiato, & in particolare nel Liuto* (Venezia, Scotto, 1584)<sup>7</sup>, donde lo redujo a tablatura y hallado, además, como mural en un complejo contexto de interpretación en la Fortaleza Orsini en Sorano junto a otras pinturas mitológicas (Biondi 1980: 94-97; Cursi / Zanni 2006: 813-852). Este madrigal de Ferrabosco contó con tal difusión entre los músicos del momento<sup>8</sup> que pronto aparecieron otras composiciones vocales sobre el mismo sujeto –*Io mi son giovinetta e volentieri*, compuesta igualmente a seis voces por el ya citado Giovanni Piero Manenti (Venezia, Gardano, 1574)–, así como glosas, *capricci* y *ricercari* instrumentales, tal y como evidencian los trabajos de Andrea Gabrieli –*Il Terzo Libro de Ricercari* (Venezia, Gardano, 1596)–, Giovanni Maria Trabaci, organista de la capilla real al servicio del virrey de Nápoles entre 1621 y 1647 –*Ricercate, canzone francese, capricci, canti fermi, gagliarde, partite diverse, toccate, durezze e ligature, e un madrigale passagiato nel fine* (Nápoles, Vitale, 1603)–, o Ascanio Mayone (1565-1627), organista de la Santísima Anunciación en Nápoles –*Secondo libro di diversi capricci per sonare* (Nápoles, Gargano & Nucci, 1609)–, obras todas ellas que elaboraban tanto desde un lenguaje fuertemente formalizado como improvisatorio una canción que, por ser sin duda ampliamente conocida por el gran público, permitía las mayores habilidades instrumentales<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> El *Fronimo* de Vincenzo Galilei cuenta con la edición moderna de Philippe Canguilhem (Paris-Tours, Minerve, 2001).

<sup>8</sup> La composición de Ferrabosco generó al menos veintisiete elaboraciones instrumentales más entre 1550 y 1639 –no contempladas en la tabla por su prolijidad–, con una extraordinaria concentración en las tres últimas décadas del siglo XVI y una amplia difusión europea. Entre ellas destacan las de Newsidler, *Tabulatura* (Frankfurt, Eichorn, 1573); Virchi, *I intav. Cithara* (Venezia, Scotto, 1574); Schmid, *Zwei bucher* (Strasbourg, Jobin, 1577); Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulatur* (Nürnberg, Gerlach, 1583); Fallamero, *I Intav. Liuto* (Venezia, Scotto, 1584); o Adriansen, *Pratum musicum* (Amberes, Phalèse, 1584). Una nómina completa puede consultarse en Piperno (1989: 255-257).

<sup>9</sup> Sobre Trabaci consúltese Alessandrini (1999: 632-639), Cannizaro (2004: 85-109) y la tesis doctoral de Jackson (1964); sobre Mayone remitimos a los trabajos de Kelton (1961) y Stembridge (1986: 5-43).





Figura 7. Monteverdi, Claudio: «Io mi son giovinetta», *Quarto libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, R. Amadino, 1603

## 5. Conclusiones: definición de un canon

De las sesenta y seis obras examinadas<sup>11</sup> podemos establecer la conformación de un canon con el predominio en la musicalización de las baladas de las jornadas *IX* (27) *IV* (10), *V* (7), *II* (7), *III* (6), *VIII* (4), *VI* (2), *I* (1); *VII* (1), y *X* (1). Su distribución temporal permite, al mismo tiempo, conocer su concentración, incidencia y protagonismo, en una sucesión de textos que en cada momento se relevan en su popularidad: *Lagrimando dimostro* (Jornada *IV*, entre 1540 y 1548); *Amor la vaga luce* (Jornada *V*, entre 1549 y 1555), y *Io mi son giovinetta* (Jornada *IX*, entre 1570 y 1650). Podríamos igualmente decir que la focalización en cada una de ellas se corresponde con un periodo epidémico concreto: las epidemias de 1527-1531 dejaron una huella de producción variada donde destaca la selección de la Jornada *IV*; la producida entre 1550 y 1555 conduce a un cambio en el canon, siendo la más representada la Jornada *V* entre 1549 y 1554; y finalmente, la epidemia de 1575 y posteriormente la de 1628-1631 producen una focalización recurrente y casi exclusiva en la Jornada *IX*. El cambio de siglo, por otro lado, evidenció la popularidad de esta última al ser objeto de las glosas y variaciones instrumentales al órgano de Trabaci, Mayone, Gabrieli, así hasta llegar a la edición vocal de Sweelinck en Amsterdam, en 1612, principal

<sup>11</sup> Consideramos como una única pieza las diferentes stanzas de Scotto (Venezia, Scotto, 1570) para una misma balada. Quedan fuera del corpus examinado las obras en *intavolatura* y elaboraciones instrumentales no citadas en la *Tabla 1* –unas veintisiete al menos, según indicamos en la nota 8– y que confirman la popularidad del madrigal de Ferrabosco sobre la balada de la Jornada *IX* con sus constantes adaptaciones para laúd.

figural del desarrollo organístico precursor de Bach. En este sentido hay que incidir en la difusión cantada de la obra de Boccaccio cuenta con su epicentro en Venecia, Bolonia y Florencia que se extiende hacia el norte (Francia, 1549, Treviso, 1557 o Amberes 1569) y desciende hacia Roma, gracias a Palestrina (1555) y Animuccia (1558), hasta llegar a Nápoles de la mano de Giovanni Domenico del Giovane (1564). La presencia de misas *parodia* en Danzig a finales de XVI y principios del XVII (entre 1588 y 1630) acredita su difusión europea en consonancia tanto con la aparición en Nürnberg, Amberes, Strasburgo o Lovaina de las *intavolatura* sobre la composición de Ferrabosco, como de las publicaciones vocales de Filippo de Monte en Viena-Praga (1599) y Sweelinck (Amsterdam 1612). Recordemos aquí que en España se halló una copia del madrigal de Ferrabosco en el *Códice de Lerma* (fol. 32r) en una fuente manuscrita que data aproximadamente del año 1590 y que acredita, en consecuencia, su extraordinaria popularidad y difusión<sup>12</sup>.

Detengámonos antes de concluir en la naturaleza de los tres principales textos canónicos por su orden de aparición. Hay que decir que la balada de la Jornada IV—cuya técnica se acerca a la canción—, a diferencia del cierre jovial de la Jornada II, constituye una expresión de desdichas cantada por Filóstrato y condensada en su estribillo —«Lagrimando dimostro / quanto si dolga con ragione il core / d'esser tradito sotto fede Amore» (Boccaccio 1349-1351: 400)—, animado en su canto por Filomena —«e per ciò che io son certa che tali sono le tue canzoni chenti sono le tue novelle, acciò che più giorni che questo non sieno turbati da' tuoi infortuni, vogliamo che una ne dichi qual più ti piace» (400)— y dirigiéndola hacia la razón de su causa —«e forse più dichiarato l'avrebbe l'aspetto di tal donna nella danza era, se le tenebre della sopravvenuta notte il rossore nel viso di lei venuto non avesser nascoso» (402), en un deseo de humana vinculación, lejos del idealismo del *dolce stil nuovo*.

Por otro lado, la balada de la Jornada V es significativa desde la perspectiva de su enunciación: Dioneo se caracteriza en el *Decameron* por ser frívolo y jocosos; sin embargo, su canto —«Amor, la vaga luce, / che moved à begli occhi di costei / servo m'ha fatto di te e di lei» (488) supone una inesperada irrupción grave y dramática de una de las composiciones más apreciadas de la literatura italiana gracias a la antología de Carducci (1871: 163-164). Finalmente, la balada de la Jornada IX cantada por Neifile —«Io mi son giovinetta, e volentieri / m'allegro e canto en la stagion novella, / merzè d'amore e de' dolci pensieri» (Boccaccio 1349-1351: 775)—, de carácter narrativo, es un canto del *locus amoenus* y del *carpe diem* que sublima las penalidades y conduce el dolor de la epidemia hacia la evasión anímica y la celebración: «e al mio amor sen vanno nel cospetto, / il qual como gli sente, a dar diletto / di sé a me si muove e viene in quella / ch'i' son per dir: Deh vien, ch'i' non disperì» (776). No debe sorprendernos que, a pesar de ser un texto amatorio, pudiera igualmente ser leído como *contrafactum* divino de los amores entre Cristo y su Iglesia—como en el *Cantar de los cantares*—, hecho que facilitó, sin duda, la construcción de las misas *parodia* señaladas como una imprecación en tiempos de adversidad, del mismo modo que motivó la reescritura de Battista Guarini (Ossi 1997: 13-29).

<sup>12</sup> Descubierto en España en los años cincuenta por Maarten Albert Vente en la sacristía de la Colegiata de San Pedro, en Lerma, perteneció a la corte del primer duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval (1552-1625), valido de Felipe III. La última composición recogida está datada en 1585 y corresponde a Filippo de Monte. Se halla depositado en la Universiteitsbibliotheek de Utrecht [Hs 3 L 16]. Consúltese su descripción en Elders (1967: 187-205).

En definitiva, el lector podrá valorar, pues, el gran número de obras musicales que ofrecen su factura como herramienta de interpretación de los textos de Boccaccio y las amplitud de su difusión. Queda por delante un largo trabajo de análisis minucioso y exhaustivo que nos permita desvelar los mecanismos de sentido dispuestos por los diferentes compositores en el tratamiento musical de los textos, tarea que dejamos para investigaciones futuras. La virulencia de la peste de 1656 de Nápoles supuso una masiva pérdida de población —entre 500.000 y 835.000 personas, sobre una población de 2,5 millones, esto es, entre un 20-33% (Fusco 2012: 48-54)—, y tuvo, sin duda, un impacto sobre la naturaleza de canon musical boccaciano, ya que en los años sucesivos, se regresó de nuevo al *Decameron* como fuente de argumentos, pero esta vez casi exclusivamente sobre el relato de la paciente y virtuosa *Griselda*. Compositores como Pollarolo, Albinoni, Orlandini, Bononcini, Alessandro Scarlatti o Vivaldi, Gaetona Latilla, Piccini, o Pietro Alessandro Guglielmi en el XVIII; o Fioravanti, Federico Ricci, Adolphe-Charles Adam, George Bizet, Giulio Cottrau y Jules Massenet en el XIX glosaron su figura. Quién sabe si los años veinte del siglo XXI encontrarán a un nuevo compositor para este ejemplo de resistencia y resiliencia que Boccaccio plasmó en esta fascinante mujer.

## Referencias bibliográficas

- Aciai, Giovanni (2006): «Aderenza all'elemento prosodico e retorica in alcuni saggi dell'opera mottettistica del Palestrina», en G. Rostirolla, S. Soldati, E. Zomparelli (eds.), *Palestrina e l'Europa. Atti del III convegno internazionale di studi (Palestrina 6-9 ottobre 1994)*, Palestrina, Fondazione G Pierluigi da Palestrina, pp. 147-168.
- Alessandrini, Rinaldo (1999): «Performance Practice in the *seconda prattica* Madrigal», *Early Music*, 27:4, pp. 632-639.
- Alfani, Guido (2013a): *Calamities and the Economy in the Renaissance Italy: The Grand Tour of the Horsemen of the Apocalypse*, Basingstoke, Palgrave.
- Alfani, Guido (2013b): «Plague in seventeenth-century Europe and the decline of Italy: An epidemiological hypothesis», *European Review of Economic History*, 17:4, pp. 408-430. Doi: <https://doi.org/10.1093/ereh/het013>
- Alfani, Guido (2016): «Plague and long-term development: The lasting effects of the 1629-30 epidemic on the Italian cities», *European Historical Economics Society. Working Papers in Economic History*, 16, pp. 1-37.
- Austin, Jodie (2014): *The Poetics of Pestilence: Plague-Time and the Writing Culture in Early Modern England*, PhD. Dissertation, Waltham, Brandeis University.
- Bayley, Gauvin Alexander / Jones, Pamela M. (2005): *Hope and Healing. Painting in Italy in a Time of Plague 1500-1800*, Chicago, Chicago University Press.
- Beck, Eleonora (1997): «Music in the cornice of Boccaccio's *Decameron*», *Medievalia et Humanistica*, 24, pp. 33-49.
- Beck, Eleonora (2010): «Mirrors and music in the *Decameron*», *Heliotropia*, 7:1-2, pp. 81-103.
- Beck, Nora Maria (1993): *Singing in the Garden: An Examination of Music in Trecento Painting and Boccaccio's Decameron*, PhD. Dissertation, New York, Columbia University.
- Bellina, Anna Laura (1983): «Boccaccio nel teatro musicale italiano: ragion di mercatura e ragion di stato», en F. Mazzoni (ed.), *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, vol. II, pp. 283-295.

- Bellina, Anna Laura (2002): «Boccaccio canta: il *Decameron* nel teatro musicale», en M. Picone (ed.), *Autori e lettori del Boccaccio. Atti del convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre, 2001)*, Firenze, F. Cesati, pp. 409-420.
- Biondi, Alessandro (1980): «Una decorazione a grottesche nella fortezza di Sorano», *Prospettiva*, 20, pp. 94-97.
- Bizzarini, Marco (2008): *Griselda e Atalia: exempla femminili di vizi e virtù nel teatro musicale di Apostolo Zeno*, Tesis de Doctorado, Padova, Università degli Studi di Padova.
- Boccaccio, Giovanni ([1349-1351] 1991): *Decameron*, edición de Vittore Branca, Torino, Einaudi.
- Boccaccio, Giovanni (2010): *Decamerón*, ed. y trad. de M. Hernández Esteban, Madrid, Cátedra.
- Boeckl, Christine M. (2000): *Imagers of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology*, Kirksville, Truman State University Press.
- Bonaventura, Arnaldo (1914): *Il Boccaccio e la Musica*, Milano-Roma, Fratelli Bocca.
- Bornstein, Andrea (2001): *Two-Part Didactic Music in Printed Italian Collections of the Renaissance and Baroque (1521-1744)*, PhD. Dissertation, Birmingham, University of Birmingham.
- Brown, Howard Meyer (1977): «Fantasia on a theme by Boccaccio», *Early Music*, 2, pp. 325-341.
- Campagnolo, Stefano (2015): «Boccaccio in musical nel Cinquecento. Letture e interpretazioni dei madrigalisti», en L. Formisiano, R. Morosini (eds.), *Boccaccio veneto. Settecento anni di incroci mediterranei a Venezia*, Ariccia, Aracne Editrice, pp. 51-76.
- Cannizzaro, Diego (2004): *La musica per organo e clavicembalo nei regni di Napoli e di Sicilia tra XVI e XVII secolo*, PhD. Dissertation, Roma, Univ. La Sapienza.
- Cappuccio, Chiara (2010): «La musica del Decameron, tra Boccaccio e Pasolini», *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. extraordinario, M. Hernández Esteban et al. (eds.), *Relecturas de Boccaccio: narrativa de los Siglos de Oro, cine y teatro*, pp. 189-198.
- Carducci, Giosué (1871): *Cantilene e ballate strambotti e madrigali ne secoli XIII e XIV*, Pisa, Tipografia Nistri.
- Carrai, Stefano (1980): «Un músico del tardo Duecento (Mino d'Arezzo) in Nicolò de' Rossi en el Boccaccio (*Decameron X, 7*)», *Studi sul Boccaccio*, 12, pp. 39-46.
- Cerocchi, Marco (2006): *Da trasgressione pericoloso a perfezione assoluta e altissima virtù: la radicale trasformazione del concepto de Musica Profana nella letteratura italiana tra il Medioevo e el Rinascimento*, PhD. Dissertation, New Jersey, The Strate University of New Jersey.
- Cerocchi, Marco (2007): «Boccaccio's *Decameron* as a primary literary source for the musical movement of Ars Nova in Italy», *Italica*, 84:4, pp. 679-690.
- Cerocchi, Marco (2010): *Funzioni semantiche e metatestuali della musica in Dante, Petrarca, e Boccaccio*, Firenze, Olschki.
- Chiarappa, Flora (1981): «Music of the Italian Ars Nova: Its spirit and reflection on Boccaccio», en G. Tarugi (ed.), *Ecumenismo della cultura. Teoria e prassi della poetica dell'Umanesimo. Onoranze a Giovanni Boccaccio. Atti del XIII Convegno Internazionale del centro di Studi umanistici*, Firenze, Olschki, pp. 15-22.
- Chiu, Remi (2012a): *Music of the Times of Pestilence, 1420-1600*, PhD. Dissertation. Montreal, McGill University.
- Chiu, Remi (2012b): «Music, Pestilence and Two Settings of *O Beate Sebastiane*», *Early Music History*, 31, pp. 153-188.
- Ciabattoni, Francesco (2019): «Music in Trecento Italy and the soundtrack of Boccaccio's *Decameron*», *Modern Language Notes*, 134, pp. 138-151.

- Cliff, Andrew D. / Smallman-Raynor, Matthew R. / Stevens, Peta M. (2009): «Controlling the geographica spread of infectious disease: Plague in Italy, 1347-1851», *Acta Medico-Historica Adriatica (AMHA)*, 7:2, pp. 197-236.
- Cliff, Andrew D. / Smallman-Raynr, Matthew R. (2013): *Oxford Textbook of Infectious Disease Control: A Geographical Analysis from Medieval Quarentine to Global Eradication*, Oxford, Oxford University Press.
- Crawshaw, Jane L. Stevens (2012): *Plague Hospitals. Public Health for the City in Early Modern Venice*, London-New York, Routledge.
- Cursi, Marcom / Zanni, Raffaella (2006): «*Lo mi son giovinetta* (Dec. IX, Concl., 8-12): testo in figura e in musica in una stanza della memoria della fortezza di Sorano», *Critica del testo*, 9:3, pp. 813-852.
- Cuthberth, Michael Scott (2006): *Trecento Fragments and Polyphony Beyond the Codex*, PhD. Dissertation, Harvard, Harvard University.
- Elders, Willem (1967): «The Lerma Codex: A Newly-Discovered Choirbook from Seventeenth-Century Spain», *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 20:4, pp. 187-205.
- Fusco, Idamaria (2012): «A crisis in the past. Plague and mortality in the Kingdom of Naples in the 17<sup>th</sup> Century», *Revisa de Istorie a Moldovei*, 12, pp. 48-45.
- Gallo, Alberto F. (2002): «Boccaccio e gli inizi della poesia per musica», en M. Picone (ed.), *Autori e lettori del Boccaccio. Atti del convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001)*, Firenze, F. Cesati, pp. 403-408.
- Gear, Jennifer (2017): «Performing plague: Antonio Zanchi and the dynamics of spectatorship at the Scuola Grande di San Rocco in Venice», *Renaissance Studies*, 32:5, pp. 708-714.
- Grigsby, Byron Lee (2004): *Pestilence in Medieval and Early Modern English Literature*, New York-London, Routledge.
- Gurrieri, Marco (2015): «Les “Ballette” du Décameron dans la production musicale de Girolamo Scotto», en S. Ferrar, M. T. Ricci, É. Boillet (eds), *Boccace entre Liber et libri. Les tesions d'un écrivain entre Moyen Âge et Renaissance*, Tours-Chinon, Honoré Champion, Le Savoir de Mantice, pp. 185-200.
- Harran, Don (1968): «*Chi Bussa?* Or the case of the anti-madrigal source», *Journal of the American Musicological Society*, 21:1, pp. 85-93.
- Henderson, John (2020): «The invisible enemy: Fighting the plague in early modern Italy», *Centaurus*, 62, pp. 263-274.
- Henderson, John (2019): *Florence under Siege. Surviving Plague in An Early Modern City*, New Haven, Yale University Press.
- Henderson, John / Rose, Colin (2016): «Plague and the city: Methodological considerations in mapping disease in early modern Florence», en N. Terpstra, C. Rose (eds.), *Mapping Space, Sense, and Movement in Florence. Historical GIS and the Early Modern City*, London, Routledge, pp. 125-146.
- Jackson, Roland John (1964): *The Keyboard Music of Giovanni Maria Trabaci*, PhD. Dissertation, Berkeley, University of California.
- Jasp, Johanna (2008): *Die Madrigale von Giovanni Pierluigi da Plaestrina*, Augsburg, Wißner Verlag.
- Jones, Pamela M. (2005): «San Carlo Borromeo and plague imagery in Milan and Rome», en G. A. Bailey, P. M. Jones, F. Mormando, T. W. Worcester (eds.), *Hope and Healing. Painting in Italy in A Time of Plague, 1500-1800*, Chicago, Chicago University Press, pp. 65-96.

- Kelton, Raymond Harrison (1961): *The Instrumental Music of Ascanio Mayone*, PhD. Dissertation, Denton (Texas), North Texas State College.
- Kirkham, Victoria / Sherberg, Michael / Smarr, Janet Levarie (2013): *Boccaccio. A Critical Guide to the Complete Works*, Chicago-London, Chicago University Press.
- Lacroix, Jean (1993): «L'Offrande musicale du onzième récit ou la "fin" des journées du *Decameron*», en J.-C. Aubailly (ed.), *Hommage à Jean Dufournet professeur à la Sorbonne Nouvelle. Littérature histoire et langue au Moyen Age*, 3 vols., Paris, Champion, pp. 827-837.
- Lamarque, Henri (2003): «La Griselda de Pétrarque: essai d'interprétation de la *Senilis XVII*, 3», *Les Cahiers de l'Humanisme*, 3, pp. 81-95.
- Lawrence, Tom (2017): «Infectious fear: The rhetoric of pestilence in Middle English Middle English didactic texts on death», *English Studies*, 98:8, pp. 866-880.
- Marocco, W. Thomas (1978): «Music and dance in Boccaccio's time (part I & II)», *Dance Research Journal*, 10:1, pp. 19-22 y 10:2, pp. 31-42.
- Martins, Antonio (2011): «Boccaccio e Petrarca na pintura exemplar de Botticelli», *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*, 28, pp. 143-152.
- Mazzocchi, Virgilio / Marazzoli, Marco ([1637] 1982): *L'Egisto over Chi soffre spera*, ed. de H. M. Brown, New York-London, Garland.
- Miller, Kathleen (2013): «Writing the plague: William Austin's *Epiloimia Epe, or, the Anatomy of the Pestilence* (1666) and the crisis of early modern representation», *Library & Information History*, 26:1, pp. 3-17.
- Monterosso, Anna Maria (1978): «Gli strumenti musicali dell'opera del Boccaccio», en A. Zino (ed.), *L'Ars nova italiana del Trecento*, Certaldo, Centro di Studi, pp. 335-356.
- Morabito, Raffaele (ed.) (1991): *La storia di Griselda in Europa (Atti del Convegno: Modi dell'intertestualità: la storia di Griselda in Europa, L'Aquila, 12-14 maggio 1988)*, L'Aquila-Roma, Japadre.
- Morrison, Alan S. / Kirshner, Julius / Molho, Anthony (1985): «Epidemics in Renaissance Florence», *American Journal of Public Health*, 75:5, pp. 528-535.
- Nardone, Jean-Luc / Lamarque, Henri (2002): *L'histoire de Griselda: une femme exemplaire dans les littératures européennes*, vols. I y II, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- Ossi, Massimo (1997): «Between madrigale and *altro genere di canto*: Elements of ambiguity in Claudio Monteverdi's setting of Battista Guarini's 'Con che soavità'», en A. Pompilio (ed.), *Guarini, la musica, i musicisti*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 13-29.
- Palmer, Richard John (1978): *The Control of Plague in Venice and Northern Italy. 1348-1600*, PhD. Dissertation, Kent, University of Kent at Canterbury.
- Panayi, Adriana / Haug, Valentin (2021): «Pandemics and mental health through the lens of literature», *The Journal of Nervous and Mental Disease*, 209:2, pp. 147-149.
- Panzer, Maria Cristina (2006): «La nouvelle de Griselda et les 'Seniles' de Pétrarque», *Cahiers d'études italiennes*, 4, pp. 33-49.
- Pastor, Juan José (2013): «La recepción musical de Boccaccio (1541-1639): proceso de canonización y articulación del sentido», en C. Lucas, H. Tropé, A. Sconza (eds.), *Boccaccio dans l'Italie et dans l'Espagne des XVIe – XVIIIe siècles : empreintes, emprunts et métamorphoses, Colloque International (CIRRI-CRES (LECIMO, EA 3979), 6-9 novembre de 2013, Paris, Classique Garniers*, pp. 134-156
- Pastor, Juan José (2015): «La Griselda: recreaciones musicales de un argumento boccaciano en el siglo XVIII», en G. Carrascón, C. Simbolotti (eds.), *I novellieri italiani e la*



- loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, Torino, Academia University Press, pp. 395-412.
- Piccat, Marco (2006): «Griselda di Saluzzo tra Dante e Petrarca: dal ‘silenzio’ a la ‘celebra-zione’», en L. S. Tarugi (ed.), *L’opera latina: tradizione e fortuna. Atti del XVI Convegno internazionale dell’Istituto di studi umanistici F. Petrarca. (Chianciano-Pienza, 19-22 luglio 2005)*, Firenze, Istituto Studi Umanistici Francesco Petrarca, pp. 336-345.
- Piperno, Franco (1989): «Ricercare e variazioni su *Io mi son giovinetta*», en F. Della Seta, F. Piperno (eds.), *In cantu et in sermone. For Nino Pirrotta on his 80<sup>th</sup> Birthday*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 221-258.
- Piperno, Franco (2013): «Boccaccio in musica nel Cinquecento: fortuna e recezione delle ballate del *Decameron*», en R. Pettinelli (ed.), *Atti e Memorie dell’Arcadia*, Roma, Accademia dell’Arcadia, pp. 61-101.
- Stembridge, Christopher (1992): «Music for the *Cimbalò Cromatico* and Other Split-Keyed Instruments in Seventeenth-Century Italy», *Performance Practice Review*, 1, pp. 5-43.
- Turrini, Don G. (1937): «De Vlaamsche Componist Giovanni Nasco te Verona (1547-1551)», *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, 15:2, pp. 84-93.
- Vecchi, Giuseppe (1975): «Dictamen boccaccesco e musica: il madrigale ‘O singular dolcezza del sangue bolognese di Verdelot’ (*Decam.*, VII, 7)», *Quadrivium*, 16:1, pp. 129-143.
- Verdelot, Philippe (1989): *Madrigals for four and five voices*, ed. de J. A. Owens, London, Garland.
- Volpe, Alessandro (2011): «Boccaccio illustratore e illustrato», *Intersezioni*, 31:2, pp. 287-300.
- Waisman, Leonardo Julio (1988): *The Ferrarese Madrigal in the Mid-Sixteenth Century*, Chicago, Chicago University.
- Yudkin, Jeremy (1981): «The ballate of the *Decameron* in the Musical Context of the Trecento», *Stanford Italian Review*, 1:22, pp. 49-58.
- Zanni, Raffaella De (2005): «La “poesia” del *Decameron*: le ballate e l’intertesto lirico», *Linguistica e letteratura*, 30:1-2, pp. 59-142.