

La viuda de Mateo Flecha: perspectivas sobre el mecenazgo musical en el siglo XVI

Tess Knighton

ICREA Research Professor

Institució Milà i Fontanals (CSIC)

t.knighton@imf.csic.es

Resumen

El carácter alegórico de la *ensalada*, género musical que se desarrollaba durante la primera mitad del siglo XVI, está bien establecido. Con sus citas de música de todo tipo, especialmente de canciones populares, fue un vehículo idóneo para la expresión de la universalidad del mensaje navideño: todos –tanto pastores como reyes– acudían al pesebre. También es bien conocido que la *ensalada La viuda* de Mateo Flecha no fue hecha conforme a la tipología navideña sino que representa un comentario biográfico sobre la carrera profesional del compositor. Sin embargo, un análisis más detallado de esta *ensalada* revela cómo Flecha explota el género para comunicar a través de la semiótica musical su concepto del mecenazgo musical, basado en sus experiencias y aspiraciones. *La viuda* resulta ser un metatexto musical que comenta no solo su situación personal, sino también la dinámica entre la creación artística y la protección del mecenazgo humanístico en un contexto social específico.

Palabras clave: Ensalada, género musical, mecenazgo musical, Mateo Flecha, Duque de Calabria, *La viuda*.

Abstract

The allegorical nature of the *ensalada*, a musical genre that developed during the first half of the sixteenth century, is well known. With its citations of music of all kinds, especially popular songs, it was the ideal vehicle to express the universality of the Christmas message: everyone –from shepherds to kings– gathered at the crib. It is also well established that Mateo Flecha's *ensalada La viuda* does not conform to the Christmas typology but offers a biographical commentary on the composer's professional career. However, a more detailed analysis of this *ensalada* reveals how Flecha exploited the musical genre to communicate semiotically through the music his concept of musical patronage, based on his own experiences and aspirations. *La viuda* thus becomes a musical metatext that elaborates not only on his personal situation but also on the dynamic between artistic creation and the protection afforded by humanistically-inspired music patronage in a specific social context.

Keywords: Ensalada, musical genre, music patronage, Mateo Flecha, Duke of Calabria, *La Viuda*.

En un artículo seminal publicado en 1987, Howard Mayer Brown subrayó la necesidad de elaborar un concepto dinámico del mecenazgo musical en el siglo XVI basado en la demostración de “la relación entre una obra individual (o un género específico) y la sociedad que causó su creación”, convirtiéndose así en “el quid de los estudios del mecenazgo musical” (Brown 1987, 10)¹. Brown añadió que no sería una tarea fácil demostrar esta relación, pero que era imprescindible emprender la búsqueda para posibles explicaciones y elucidaciones sobre la creación artística. La metodología analítica y contextual propuesta por Brown ha sido matizada recientemente por Claudio Annibaldi, quien ha desarrollado una aproximación semiótica basada en las ideas de antropólogos como Alan Merriam: todas las sociedades del mundo (y todos los distintos niveles de cada sociedad) tenían (y tienen) su repertorio musical con funciones más o menos simbólicas según los rituales y necesidades de la sociedad que lo engendra (Annibaldi 1993; Annibaldi 1998; Atlas 1990). Annibaldi identificó dos posibles manifestaciones de mecenazgo musical en el siglo XVI: el “mecenazgo convencional” que representaba la inversión financiera por parte del mecenas que pertenecía a las altas esferas de la sociedad para cumplir con las expectativas de aquella; y el “mecenazgo humanístico” que reflejaba el conocimiento y el “buen gusto” del mecenas para satisfacer sus propios intereses culturales (Annibaldi 1998, 176):

Una obra que se resultaba de “mecenazgo convencional” simbolizaba el estatus de su mecenas a través de repertorios que se asociaban tradicionalmente con la clase de élite. Por consiguiente, cumple su fin por “contigüidad”, por llegar a ser un tipo de accesorio musical perteneciente a la clase de élite. Por contraste, una obra engendrada por “mecenazgo humanístico” simbolizaba el estatus de su mecenas a través de la demostración de su sensibilidad artística².

Para Annibaldi, tanto la forma o género musical como su función son claves: el mecenazgo implicaba no solamente la creación de una obra sino su interpretación. El mecenas quería que “su” música, es decir la música en la cual había invertido más o menos liberalmente para ensalzar su magnificencia, resonara de una manera semiótica – con o sin su presencia como símbolo y recuerdo de su persona – según el complejo de rituales sociales que confirmaba su estatus.

Sin embargo, esta bipolaridad entre los mecenas que reconocían la importancia de una proyección musical de su estatus social y a quienes les interesaba la música como forma artística y buscaban el buen gusto, también hay que matizarla. Las sensibilidades artísticas no se formaban en un vacío; forma y función correspondían a ciertos ritos o rituales, pero también respondían a tendencias y gustos más generales de una época en particular. En muchos casos, el mecenas seguía los consejos de algún miembro de su círculo administrativo o incluso imitaba a los de su alrededor o a los que venían de fuera; muchas veces no tomaba decisiones conscientes, o las elecciones que hacía podían ser más o menos arbitrarias, resultando en una cultura híbrida, una “ensalada” de distintos elementos, algunos tradicionales y conservadores, otros innovadores y catalizadores. Había sin duda una permeabilidad, una porosidad por la

1. “... demonstrating the relationship between an individual piece (or a particular genre) and the society that caused it to come into being is surely the crux of patronage studies”.

2. “A piece issuing from “conventional patronage” symbolised the rank of its patron through reference to repertoires traditionally associated with the élite class. Hence it achieves its end by “contiguity”, by proving to be a sort of musical accessory of the élite itself. In contrast, a piece generated by “humanistic patronage” symbolises the rank of its patron through a display of his artistic sensibility”.

cual se filtraban casi inadvertidamente los elementos culturales que influían o dominaban temporalmente a un mecenas o un centro de mecenazgo. Si este “centro” ofrecía un contexto performativo más o menos cerrado –como ocurría en muchas cortes a través de la red cortesana– podían florecer géneros nuevos o suceder desarrollos distintivos y peculiares que se esfumaban al desaparecer aquel contexto.

En los últimos años, algunos estudios musicológicos, sobre todo de análisis de la polifonía franco-neerlandesa de Dufay a Josquin, se han dirigido a explorar el *quid* propuesto por Brown: la dinámica triangular entre mecenas, obra y contexto social, con resultados importantes que nos dejan vislumbrar la relación entre el acto creativo y su función performativa y ritual en la sociedad, y la significación que ciertos géneros musicales tenían para sus oyentes. Un buen ejemplo reciente, desarrollado en un estudio brillantemente llevado a cabo por la musicóloga norteamericana Jennifer M. Bloxam, tiene que ver con la misa votiva en Flandes hacia finales del siglo XV (Bloxam 2011)³. A través de un análisis contextualizado de un documento de dotación fechado en 1487⁴, Bloxam ha reconstruido no solamente el contexto performativo para la Misa de San Donato de Jacob Obrecht, sino también las circunstancias detrás del acto de mecenazgo que impulsaron su creación, delimitaron su función y ocasionaron su *raison d'être*. Gracias a su investigación se puede vislumbrar cómo el impulso dinámico entre el encargo, la creación de una obra musical y su interpretación como símbolo social quedan establecidos, y reflejan la importancia del género de la misa votiva entre las clases adineradas de los centros urbanos de Flandes hacia finales del siglo XV. A través de la misa de Obrecht, la viuda de un mercader flandés expresa sónicamente no solo su piedad personal sino también la legitimización de la póstuma posición social de su marido. La misa con *cantus firmus* ofrece un género polifónico que se puede “leer” –es decir, escuchar– en diversos niveles: un acto de piedad; una obra musical con mensajes codificados para al menos algunos de los que la escuchaban; y una expresión del estatus y sensibilidad artística del mecenas.

El florecimiento de la misa votiva en su manifestación polifónica tenía resonancia especial en aquel contexto como género adecuado a cierto prestigio: servía de accesorio social pero al mismo tiempo reflejaba el gusto musical de la clase mercantil por la misa cíclica basada en un *cantus firmus*. La semiótica musical era intrínseca al género: la misa de Obrecht se basaba en el canto llano de la antifona *O beate pater Donazione*, cuyo texto y melodía fueron probablemente conocidos por los ciudadanos de Brujas⁵. No se sabe si la viuda Adriana le pidió a Obrecht que basara su misa en esta antifona, pero el caso demuestra que la búsqueda propuesta por Brown de posibles explicaciones y elucidaciones para la creación de una obra musical puede resultar fructífera, y que la distinción entre mecenazgo “convencional” y mecenazgo “humanístico” propuesta por Annibaldi es porosa e inestable. Este tipo de análisis interpretativo en el cual texto y contexto se interrelacionan para llegar a un entendimiento más profundo de la relación dinámica entre la obra musical y las circunstancias de su creación, ha sido poco desarrollado en los repertorios polifónicos de la España del siglo XVI, si bien la naturaleza alegórica de la ensalada ha atraído cierta atención⁶.

3. Ver también la página web dedicada a la realización de la misa en su contexto, interpretada por Cappella Pratensis. Acceso: 7 de agosto de 2013. <http://obrechtmass.com/home.php>

4. El documento fue mencionado en Strohm (1985, 146-147).

5. Según Jennifer Bloxam (2011), la misa esconde otro mensaje con la cita de la *Misa Ecce ancilla Domine* del compositor Johannes Ockeghem, a quien Obrecht rinde homenaje.

6. Recientemente he intentado extrapolar el simbolismo y los mensajes políticos de la protoensalada *Una montaña pasando* de Garcimuños en su contexto cortesano (Knighton 2011).

La ensalada y el mecenazgo humanístico

Si la viuda de un mercader flamenco de la segunda mitad del siglo XV era el agente por medio del cual se plasmaba una misa polifónica en un contexto bien definido, una obra musical con el título de *La viuda* puede abrirnos nuevas perspectivas –incluso la perspectiva del músico– sobre el mecenazgo musical en España hacia mediados del siglo XVI. En este caso, se trata de un género concreto –la *ensalada*– que florecía en un contexto específico –los círculos cortesanos en la Valencia de la primera mitad del siglo XVI– a cargo del compositor Mateo Flecha⁷. Esta obra puede ofrecer el *crux o quid* que Brown sugirió como punto de partida para un entendimiento del mecenazgo musical en un determinado contexto social. En efecto, la letra de *La viuda* plantea cuestiones sobre la movilidad de los músicos, la rivalidad entre los mecenas, las relaciones entre mecenas y músicos y la relación entre empleo y producción, qué géneros musicales estaban de moda y qué se consideraba de “buen gusto” en los círculos cortesanos de la época. Su interpretación en este contexto responde a los rituales y necesidades de una corte humanística y liberal. Al mismo tiempo, la música ofrecía un comentario en forma de metatexto que demuestra musicalmente los atributos deseados del mecenazgo musical desde la perspectiva del compositor y lo que –al menos desde su criterio–era el “buen gusto” musical.

Como en el caso de la misa votiva en las ciudades mercantiles de Flandes, el género de la *ensalada* era adecuado a su contexto cortesano y a la expresión semiótica y dinámica social de un grupo más o menos cerrado. Con su estructura abierta y flexible, sus citas musicales de canciones o refranes populares, romances y textos bíblicos y su uso de onomatopeya musical, la *ensalada* se ofrece como el perfecto vehículo alegórico, satírico y semiótico. Si bien circulaban prototipos de la *ensalada circa* del año 1500 (Rey 2007; Knighton 2011; y Gómez Muntané 2012, 188-211), parece que fue durante la primera estancia de Flecha en Valencia (como maestro de capilla de la Catedral entre 1526 y 1531), que esta llegó a florecer, probablemente, como sugiere Villanueva, en el entorno catedralicio más que en el cortesano (Villanueva 2009, 104-108)⁸. Sin embargo, *La viuda*, con su clara intención autobiográfica y exegética, fue creada para ser interpretada y escuchada en círculos cortesanos. En contraste con las otras *ensaladas* que compuso Flecha, la alegoría principal de “la viuda” no tiene que ver con el nacimiento de Cristo; el tema navideño se encuentra relegado hacia el fin de la obra y se presenta tangencialmente, si bien se vincula inextricablemente con la idea de amparo, como veremos más adelante. Parece que en esta ocasión, tan estrechamente asociada con la presencia de Mencía de Mendoza en la corte valenciana⁹, Flecha quería dejar su tarjeta de visita musical con la esperanza de conseguir una plaza fija en una corte humanística y de “buen gusto”. En *La viuda*, se aprovechó de los elementos estructurales y estilísticos inherentes a la *ensalada* para expresar una serie de mensajes semióticos sobre su ideal de mecenazgo musical. La relación entre la obra individual y la sociedad que la engendró no podía ser más estrecha.

7. La bibliografía sobre la *ensalada* es amplia, pero las contribuciones más importantes para el propósito de este ensayo son: Romeu Figueras 1958; Gómez Muntané 1992; Gómez Muntané 2008; Gómez Muntané 2012, 188-211; Muñoz 2001; Villanueva 2009; y Knighton 2011

8. Villanueva (2009, 106) dice que “no se debería descartar que una parte de sus ensaladas hubiesen sido creadas para ese contexto catedralicio, y no para el cortesano del duque de Calabria, como hasta el presente únicamente se había planteado”. Como el mismo Villanueva señala (2009, 105), Maricarmen Gómez ha reducido el número de ensaladas que se puede asociar con Valencia a tres (Gómez Muntané 2008, 77-78).

9. Si la *ensalada* fue interpretada en la Nochebuena de 1540, es posible que formara parte de las celebraciones preparativas para la boda de Fernando de Aragón y Mencía de Mendoza en enero de 1541.

No cabe duda de que la ensalada *La Viuda* estaba dirigida a los oídos de Fernando de Aragón, duque de Calabria¹⁰ y que el compositor se aprovechó de las características del género para establecer una semiótica textual y musical. De hecho, el mecenazgo musical se plasmó en la obra musical y tuvo resonancias en el duque y los miembros de la corte valenciana. La *ensalada* servía como un “tipo de accesorio” al ritual social de una fiesta específica y reflejaba que los aspectos pecuniarios y las sensibilidades artísticas estaban inextricablemente vinculados a la mentalidad de la época. *La Viuda* fue escrita probablemente para ser interpretada en la corte ducal en la Nochebuena de 1540 (Villanueva 2009, 105)¹¹, y cada palabra, cada nota, cada cita músico-textual corresponden a un complejo de ideas alegóricas y conceptos simbólicos; en muchos casos, los juegos de palabras y dobles sentidos tienen hasta tres o cuatro interpretaciones posibles¹². Por ejemplo, una hermenéutica del término “viuda” del título ofrece al menos tres niveles de interpretación: realista o histórica; alegórica; y semiótica. La viuda histórica era Mencía de Mendoza (1508-1554), hija de Rodrigo Hurtado de Mendoza, nieta del cardenal Mendoza, y bisnieta del marqués de Santillana. Enviudó del Conde de Nassau en 1538, y volvió a casarse con el duque de Calabria en Valencia en enero de 1541. La viuda alegórica era la música, que, por la muerte de varios mecenas-maridos, había quedado sin amparo y vulnerable al “mal gusto” musical. Y en un nivel *semiótico* la viuda era el compositor, Mateo Flecha (m. 1549), quien también había quedado desamparado por la muerte de una serie de mecenas a quienes había servido o quería servir (alegóricamente con quienes se había “casado” o quería “casarse”), y que buscaba un marido-mecenas pero no quería “malmaridarse”, por eso iba “de iglesia en iglesia”

Es notable la manera en que Flecha, desde el principio de *La viuda*, establece esta alegoría no solo por medio del doble sentido de la letra, sino también a través de la música. Empieza por citar una canción popular (Gómez Muntané 2008, I, 121), cuya primera frase “La viuda se quiere casar”, se canta por primera vez con voz solista y notas repetidas que le dan el carácter de un pregón. Sirve para captar la atención del público (incluso del duque), y a la vez introducir el tema principal de la *ensalada* y el mensaje que el compositor quiere comunicar. La conexión viuda-música se establece inmediatamente después, al poner la frase “la música buena y honrada” a la misma frase musical, antes de su repetición y elaboración polifónica. Después de pregonar de esta manera la viudez de la música, Flecha desarrolla el tema del lamento, parte íntegra del luto tras la muerte. Tanto para la música en general como para él, la situación es de lamentar e insiste en los dos aspectos del mecenazgo que son, según él, claves: la protección o amparo de los músicos y el buen gusto o la elaboración sofisticada musical. Esta idea refleja el proceso recíproco entre la estabilidad creada en círculos de un mecenas liberal y la creatividad artística que fue muy bien descrita por el teórico musical Johannes Tinctoris en su *Proportionale musices*, escrito en Nápoles entre 1472 y 1475, y dedicado a Ferrante I, abuelo del duque de Calabria:

10. *La viuda* fue estudiada por primera vez en detalle en Romeu Figueras (1953); ver el resumen en Gómez Muntané (2008, I, 56-63); Gómez Muntané reproduce el texto de *La viuda* en Gómez Muntané (2008, I, 120-7) y su transcripción de la música está incluida en Gómez Muntané (2008, II, 143-165). Aquí sigo su edición textual y musical.

11. En base de su investigación archivística, Villanueva concluye que *La viuda* fue interpretada en la Nochebuena de 1539 o 1540.

12. Este uso sutil del lenguaje se encuentra en obras literarias asociadas con la corte valenciana, notablemente en *El Cortesano* de Luis Milán, publicado por primera vez en 1561. Ver Gasser (1996); y Ferrer Valls (2007, 194-195).

Los príncipes cristianísimos, entre todos los cuales, Vd. piadísimo Rey [Ferrante I] destaca en espíritu, cuerpo y dones de fortuna, deseando solemnizar el oficio divino, fundaron capillas musicales en manera del rey David, en las cuales, con enormes gastos, fueron asentados cantores para que cantaran adecuadamente alabanzas a Dios Nuestro Señor con voces diversas y no opuestas. Y puesto que sus señores son dotados de la liberalidad con que se destacan los hombres ilustres, los cantores de príncipes se hallan colmados de honor, gloria y riqueza, y se entusiasman por un muy grande celo a este trabajo. Como consecuencia de este aumento, las habilidades musicales de nuestra época se han desarrollado tanto que parece un arte nuevo¹³ (Tinctoris en *Thesaurus Musicarum Latinarum*).

Tinctoris destaca la dinámica entre inversión pecuniaria por parte de los mecenas (descrito en términos de liberalidad, pero siempre con el sentido de dar para ganar) y el desarrollo musical por parte de los músicos en su servicio. Como ha señalado Fernando Bouza, tanto el concepto de “protección” como el de “negociación cultural” eran fundamentales al mecenazgo en el siglo XVI (Bouza 2008, 75), y estos son precisamente los mensajes que Flecha comunica en la letra y música de *La viuda*. Está claro que el mecenazgo musical para Flecha era más que un sueldo o quitación y ración: incluía una recompensa que no solo correspondía a su estatus como criado o miembro de la casa o séquito de un príncipe, sino también reconocía sus méritos y habilidades individuales, un proceso de negociación o tránsito en ambas direcciones, un contrato recíproco.

Las estrategias de Mateo Flecha para encontrar empleo y recompensa adecuada también tenían el propósito de conseguir el amparo estable de un mecenas capaz de valorar su arte musical. Para llamar la atención de Fernando de Aragón¹⁴ Flecha yuxtapuso un pregón (“La música buena y honrada/ enviudó por desconcierto”) con una lamentación: “que el buen gusto yace muerto/ y quedó desamparada” (*La viuda*, vv.4-7). Musicalmente estos dos versos se destacan por estar separados por pausas generales en todas las voces; es decir, por un breve momento retórico de silencio, seguido por una melodía restringida con tesitura baja y acordes homofónicos que evocan la recitación de un responsorio de difuntos (Ejemplo 1). Esta semiótica musical comunica el mensaje central de la *ensalada*: sin el amparo de la música por mecenas de tipo humanístico, el buen gusto musical no podía sobrevivir. Además, cuando en la misma sección introductoria de *La viuda* Flecha señala la ironía de la necesidad de cantar lamentaciones en la Nochebuena, cita no solamente el texto sino también el canto llano correspondiente a las lamentaciones de Jeremías que se cantaban litúrgicamente durante los Maitines del *Triduum sacrum*: “Facta est quasi vidua/ domina gentium” (*La viuda*, vv.11-12) (la cita presenta a otra viuda, esta vez bíblica, quien se quedó desamparada: la ciudad

13. Johannes Tinctoris, *Proportionale musices*, Prologue: “Denique principes christianissimi quorum omnium, rex piissime, animi, corporis, fortunaequae donis longe primus es, cultum ampliari divinum cupientes more davidico capellas instituerunt, in quibus diversos cantores per quos diversis vocibus (non adversis) Deo nostro jocunda decoraque esse laudatio, ingentibus expensis assumpserunt; et quoniam cantores principum (si liberalitate, quae claros homines facit praedicti sint) honore, gloria, divitiis afficiuntur, ad hoc genus studii ferventissime multi incenduntur. Quo fit ut hac tempestate, facultas nostrae musices tam mirabile suscepit incrementum quod ars nova esse videatur [...]”. Texto en latín disponible on-line en el *Thesaurus Musicarum Latinarum*. Acceso: 15 de agosto de 2013. www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINPRO_TEXT.html. Ver también Knighton [2014].

14. Es muy probable que Fernando de Aragón, con su procedencia napolitana, conociera el *Proportionale Musices* de Tinctoris. Esta obra se conserva en la Biblioteca Universitaria de Valencia en un manuscrito copiado en Nápoles, circa 1483 (*Opus musices*, MS 835), volumen que antes se encontraba en la biblioteca del Duque de Calabria en San Miguel de los Reyes.

de Jerusalén) (Gómez Muntané 2008, I, 122). Esta cita litúrgico-musical cantada fuera de su contexto (“¿Quién canta lamentaciones/ en noche tan sin dolores?” [La viuda, vv.13-14]), habría, sin duda, llamado la atención de los oyentes, y Flecha, a través de los cantores en un intercambio de dúos imitativos, da la respuesta: “Por la poca estimación/ en que la Música es tenida” (*La viuda*, vv.17-18). De esta manera, Flecha crea un metatexto musical cuyo impacto sobre los presentes hubiera sido inmediato y habría sugerido conexiones entre las lamentaciones que se cantaban durante la Semana Santa y la alegría de la Natividad: la desolación de los músicos desamparados y la esperanza de un protector en forma de mecenas musical. Quedaba un asunto pendiente: ¿quién sería capaz de remediar la situación?

32

qu'el buen gus - to ya - ce muer - to

qu'el buen gus - to ya - ce muer - to

qu'el buen gus - to ya - ce muer - to

qu'el buen gus - to ya - ce muer - to

Ejemplo 1 / Mateo Flecha, “La viuda”, compases 32-35.

Los mecenas musicales del pasado y del presente

Flecha, con su alusión a Mencía de Mendoza, la viuda más destacada de la corte valenciana, sitúa la ensalada *La viuda* directamente en el momento de su interpretación. Mencía de Mendoza, mujer intelectual y culta, se había casado en primeras nupcias con el noble flamenco, el conde Enrique III de Nassau, con quien había viajado dos veces a Flandes (Muñoz 2001, 26). Después de la muerte de su primer marido en 1538, Mencía de Mendoza volvió a España y se trasladó a la corte valenciana para contraer matrimonio con Fernando de Aragón, si bien parece que el duque aplazó la boda hasta principios de 1541: “[...] / Es su amiga muy amada. / ‘Viuda enamorada, / gentil amigo tenéis; / ¡Por Dios, no le maltratéis!’” (*La viuda*, vv.47–49). “No le maltratéis” porque quedaba un elemento de indecisión: “Pues alguno la burló / con palabras que le dio / y promesas de fruslera” (*La viuda*, vv.50–53). Como veremos, Mencía de Mendoza, con su herencia cultural tan importante de la dinastía Mendoza, sus estancias en Flandes y su contacto personal con el humanista Luis Vives, era tenida en gran estima por ser mujer culta ante lo cual Flecha le presenta la ensalada como árbitro del buen gusto¹⁵.

Pero “la viuda” era a la vez el mismo Flecha, músico profesional en busca de empleo; de hecho, cuando compuso su ensalada su situación en la corte valenciana debía asemejarse a la de la viuda Mencía de Mendoza: era prometedora pero irresoluta. El duque de Calabria tenía

15. Sobre el humanismo en la corte valenciana, ver Ferrer Valls (2007); Oleza (1984); y Solevicens Bo (2003). Sobre sus gustos artísticos, ver Falomir Faus (1994).

además fama de mecenas musical¹⁶, pero, al aparecer, vacilaba tanto en la resolución de su boda con la condesa-viuda como en la cuestión del empleo fijo de Flecha. Por tanto, estos versos de *La viuda* son claves para la intención semiótica de la ensalada.

Mientras la condesa de Nassau había enviudado una vez, el compositor se había quedado viudo en múltiples ocasiones. Gran parte de *La viuda* consiste, como es bien conocido, en una lista de mecenas musicales que incluye a un papa, un rey, un arzobispo, dos nobles y un cabildo catedralicio. La investigación archivística más reciente sugiere que esta lista posiblemente refleja la carrera profesional de Mateo Flecha y su servicio –o sus aspiraciones para servir– en las instituciones cortesanas y eclesiásticas relacionadas con estas figuras destacadas por su mecenazgo hacia los músicos¹⁷. La lista empieza con el papa León X (Giovanni de' Medici) (m. 1521) cuya capilla pontificia incluía a gran número de cantores españoles (Sherr 1992; Cummings 2012); después de su muerte, algunos, como el compositor Francisco de Peñalosa, volvieron a España. No se ha hallado hasta ahora ningún punto de contacto directo entre Flecha y la capilla pontificia, pero este probablemente había oído hablar del mecenazgo del papa y es posible que hubiera querido servir en Roma. Tampoco hay documentación de una estancia de Flecha en la capilla real aragonesa de Fernando el Católico (m. 1516), pero la diáspora inmediata de sus numerosos cantores después de su muerte resultó en la ruptura del mecenazgo de los músicos de origen español en la corte real (Knighton 2000; Knighton [2014]). Por otra parte, es más que probable que Flecha fuera a ser brevemente empleado poco antes de la muerte del mecenas en cuestión tanto en la corte del III duque del Infantado, Diego Hurtado de Mendoza (m. 1531), como en la casa del arzobispo de Toledo, Alonso de Fonseca (m. 1534). El duque tenía gran interés por la música y empleaba a muchos músicos en su palacio en Guadalajara (Freund Schwartz 2001, 360-378; Freund Schwartz 1998), mientras que el arzobispo tenía sus propios cantores, ministriles y trompetas en Toledo (Reynaud 1996, 15, 202 y 243). De esta manera, la carrera de Flecha fue poco estable en los años anteriores a 1540: cada vez que consiguió (o creyó que había conseguido) un empleo con un mecenas como el duque del Infantado o el arzobispo de Toledo, intervino la muerte, dejándole sin amparo y teniendo que buscar a otro protector.

El empleo de Flecha en la esfera catedralicia era igualmente inestable, tal vez porque nunca encontró las condiciones que buscaba, como señala en el texto de su ensalada citando la canción popular “De iglesia en iglesia/ me quiero yo andar,/ por no mal maridar” (*La viuda*, vv.57–59)¹⁸. Flecha sirvió en las catedrales de Lleida (1522-1525 y posiblemente 1541), Valencia (1526-1531 y 1539-1541) y Sigüenza (153?-1539) (Ávila y Rogelio 1981), quedándose pocos años en cada lugar antes de buscar otra plaza. El entorno de la Catedral de Valencia, donde se empleaba entre once a quince cantores y dos organistas en la primera mitad del siglo XVI (Villanueva 2009, 66-77)¹⁹, claramente ofrecía sus atracciones, dado que servía allí como maestro de capilla entre 1526 y 1531. Sin embargo, en 1535 aparentemente rechazó una nueva oferta del Cabildo, solo para aceptarla en 1539; y ya en la primavera de 1541 dejó Valencia para no volver, tal vez porque no había conseguido trasladarse a la corte

16. Ver Nelson (2004) para un resumen del mecenazgo musical en la corte valenciana.

17. Además de la bibliografía ya citada, ver Knighton [2014].

18. El texto y la melodía se encuentran en Frenk 1987 (I, no.215B). Francisco Salinas cita otra versión en su *De Musica*; ver Gómez Muntané (2008, 123).

19. De acuerdo a Villanueva, el cabildo catedralicio de Valencia le ofreció la plaza de maestro de capilla en 1535, pero Flecha la rechazó para aceptarla de nuevo en 1539 (Villanueva 2009, 73-4).

del duque de Calabria. No hay duda de que Fernando de Aragón (m. 1550) era uno de los mecenas musicales más importantes del momento, quien empleaba a gran número de músicos prestigiosos como Pedro de Pastrana y Luis Milán, por lo cual Flecha le dio especial atención a este en su *ensalada* (Romeu Figueras 1958; Nelson 2004). A pesar de ello, solo unos años después de que compuso *La viuda* consiguió una plaza que seguramente anhelaba: maestro de la capilla de las Infantas en Arévalo desde 1544 hasta su muerte en 1549 (Anglés 1944, 67-76). La carrera peripatética de Flecha se debía en parte al hecho de que, con la llegada de Carlos V y su capilla flamenca en 1517, habían desaparecido las oportunidades de antaño en la casa real para los mejores músicos españoles; de ahí, sin duda, la inclusión de Fernando el Católico en la lista de mecenas en *La viuda* como “mayorazgo de toda nuestra esperanza” (Knighton [2014]). Por otra parte, a través del texto y la música de la *ensalada* se vislumbra lo que Flecha, músico de la primera mitad del siglo XVI, consideraba relevante en el mecenazgo musical: no malmaridar, es decir, no buscaba solamente una recompensa liberal sino también el amparo y buen gusto del mecenas.

Flecha caracterizó textual y musicalmente, con humor e ironía, a cada uno de los mecenas musicales del pasado. El compositor escogió intencionalmente cada palabra, cada nota y cada cita –en una mezcla de alegoría, metáfora, ingenio, humor, ironía y juego de palabras– para manipular y sorprender las expectativas del oyente. A manera de ejemplo de cómo su texto poético-musical funcionaba en varios niveles y con distintas intenciones, analizaré a continuación la manera en que Flecha utilizó la música para caracterizar al III duque del Infantado, Diego Hurtado de Mendoza. El duque fue célebre en sus días por las fastuosas ceremonias que montaba en su palacio en Guadalajara; llegando incluso a contrariar a Carlos V, ya que sus fiestas eclipsaban a las de la corte real, ejemplo de la inversión del modelo rey hacia nobleza (Freund Schwartz 2001, 372-4). Según sus contemporáneos el III duque del Infantado mantenía una capilla impresionante: “tenía Capilla de Cantores, Menestriles, organo, y otros músicos, concernientes al oficio diuino, y otros muchos Capellanes” (Núñez de Castro 1653, 158). Según el primer historiador de Guadalajara, Alonso Núñez de Castro, el duque convirtió una de las salas de su palacio en una capilla, donde se celebraba diariamente la misa antes del altar con un retablo grande, “y todos los dias de fiesta se cantava vna Missa a canto de órgano” (Núñez de Castro 1653, 158). El humanista italiano Andrés Navagero (1483-1529), que visitó Guadalajara en 1525, comentó que “tenía una hueste de doscientos peones y muchos hombres de armas, y una capilla de excelentes músicos, mostrando en todo ser muy liberal” (Navagero 1879, 250)²⁰. Entre sus músicos se encontraba el vihuelista Alonso Mudarra, quien, en la Epístola dedicatoria incluida al principio de *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546), alabó al duque y a su hijo, Iñigo López, en cuya casa se crió y “donde de toda musica avia excelentes hombres”. Hasta ahora no se ha encontrado ningún documento que indique que Flecha fue empleado por Diego Hurtado de Mendoza o que disfrutara de su mecenazgo; sin embargo, la documentación sobre la biografía de Flecha presenta un vacío entre su desaparición de Valencia en 1531 y su presencia en Sigüenza, la catedral más cerca de Guadalajara, al menos a partir de 1536 (Freund Schwartz 2001, 385)²¹. Es posible que fuera a servir al duque justo antes de la muerte del nuevo protector, que dejaría a Flecha y a la música viudos.

20. Navagero, embajador en España de la República de Venecia, estaba en Guadalajara para negociar la liberación del Rey de Francia, Francisco I.

21. Parece que en 1537 Flecha intercambió correspondencia con el hijo del III duque, Iñigo López de Mendoza, sobre una obra musical que le había compuesto (Freund Schwartz 2001, 385).

La “entrada” del duque en el desfile musical de mecenas está anunciado por las palabras “Oh Duque del Infantado” en el tiple mientras que las otras voces imitan la fanfarria de los trompetas y atabales que tanto en la realidad como en la recreación musical le acompañaban (Ejemplo musical 2). La mimesis vocal de fanfarria de trompeta y atabales que anuncia la presencia del duque en la *ensalada* era característica del género que se asociaba estrechamente con la *chanson* francesa. Martín de Azpilcueta, en su *Comento en romance a manera de repeticion Latina y scolastica de iuristas*, publicado en 1545, comentó en el capítulo XXIII:

Ser poco agradable a Dios cantar en las yglesias y mezclar con la spiritualidad y gravedad del officio divino la prohanidad y livianidad de una invencion francesa muy recebida ya en España, con que cantando reprehesentan el son de los atambores y trompetas, el ca vulgar, el tomar de la lança, el pelear y los golpes del artilleria, con el alvoroto de la guerra. Ca aunque esta representación de suyo no sea deshonesta, y para convites, y passatiempos seglares sea buena, pero muy agena es de los divinos officios, y su fin, que es levantar las almas y spiritus a pensar, contemplar y afficionarse de Dios, y amarlo más que a todo lo amable y aborrecer el peccado mortal, que dél nos aparta más que a todo lo aborrecible²³ (Azpilcueta 1545, 278; Villanueva 2009, 106).

No hay duda de que Azpilcueta se refería a *La Guerre* de Clément Janequin que tanto debió de influir el desarrollo de la *ensalada* en manos de Flecha. La asociación de la *invencion francesa* y la mimesis vocal con la *ensalada* como acompañamiento para el retrato musical del duque del Infantado subrayan de nuevo su relación con el rey de Francia. Al mismo tiempo, Flecha introduce otro elemento semiótico, la referencia musical a la melodía de la canción *L'homme armé* (Ejemplo 2), tan estrechamente vinculada con la Orden del Tusón de Oro (Prizer 1985; Prizer 2001), de la cual era miembro el duque, con su fama de hombre militar rodeado por sus hombres de armas, el “gran afanador”. Es imposible saber hasta qué punto los oyentes en la corte del duque de Calabria entendieron o pudieron comprender todas las asociaciones y resonancias que estaban citadas en la *ensalada* de Flecha, pero hay que insistir en que este tipo de alegoría y simbolismo, de juego intelectual, estaba de moda y era disfrutada en la corte valenciana.

El retrato musical del III duque del Infantado en *La viuda* Flecha evoca su gusto por la ceremonia y el empleo liberal de músicos de todo tipo conforme con su estatus social, mientras que en su representación musical de Fernando de Aragón, destaca dos características de suma importancia para un mecenas musical: el buen gusto y la protección. Ferrán Muñoz ha sugerido la importancia de la educación humanística de Mencía de Mendoza, quien –como mujer culta– tuvo la capacidad para reestablecer el buen gusto en la vida cultural de la corte valenciana después de los años de frivolidad lasciva en vida de la primera duquesa, Germana de Foix (m. 1538) (Muñoz 2001, 61; Ferrer Valls 2007, 188-189). Sin embargo, Germana también habría tenido una muy buena educación en la corte real francesa y era una mujer culta y notable erasmista, así que hay que matizar este argumento (Ferrer Valls 2007, 185-186). La perspectiva que ofrece Erasmo en sus *Coloquios* (publicado por primera vez en 1517), sobre la falta de buen gusto en ocasiones festivas, podría aplicarse a los entretenimientos descritos por Luis Milán en *El cortesano*: “Estoy lejos de pensar como los que pretenden que un festín no es divertido si no abunda en anécdotas groseras y licenciosas y no termina con canciones

23. Hay que notar que a Azpilcueta el uso de la onomatopeya musical le resultaba repugnante en la iglesia pero aceptable en contextos profanos.

El pleito es en contra “del vulgo en general/ [...] porque tiende más el cuello/ al tintín de guitarilla/ que a lo que es por maravilla/ delicado” (*La viuda*, vv.66–71). La versión musical es esencialmente homofónica para que se oigan las palabras, si bien el ritmo ternario abunda en síncopas evocando una danza lasciva. Flecha explota una de las características más paradigmáticas del género de la ensalada al citar una canción vulgar, de la “nueva música de morteros,/ perdidos por majaderos” (*La viuda*, vv.74–75): “Toca, toca, toca,/ con el pie se toca/ la Juana matroca”, que va acompañada por las sílabas absurdas ‘frequelé, frequelé’ (Frenk 1987, no.1917)²⁶. Esta canción popular insinúa actividad sexual usando un doble sentido obsceno que hubiera atraído la censura de Erasmo. Flecha adopta el estilo ligero de una *villanella*, con un ritmo ternario, mientras el tenor y el bajo cantan los ‘frequelé, frequelé’, cada vez más insistentes, hasta que dominan la textura musical (Ejemplo 3). La alternancia de dos acordes sencillos (I y V en términos modernos) evoca el rasgueo (‘tintín’) de la guitarra que ya había condenado Flecha y la preferencia del vulgo por aquel estilo sencillo y crudo por sobre lo más elaborado y complejo. Inmediatamente después el compositor compara esta canción con “un cantar sin disparate” (*La viuda*, v.81) que él/La Música propone cantar, e introduce el tema navideño “del Infante deseado/ del sacro Verbo encarnado,/ Dios y hombre verdadero” (*La viuda*, vv.83–85). Paradójicamente, al aparecer este Flecha sigue con el ritmo ternario de la canción popular que se asociaba con el villancico e incluso reintroduce, brevemente, los *frequelés*, como señal rústica para subrayar la humildad del Infante –“hecho pastor el Mesías” (*La viuda*, v.89)– justo antes de citar una de las canciones más conocidas de la época: “Guárdame las vacas,/ carillo, y besarte” (*La viuda*, vv.92–93). La asociación alegórica entre esta canción y la escena tradicional de la Natividad, con los pastores que visitaron Belén y con Jesucristo como pastor de la humanidad, queda manifiesta y representa el clímax de esta breve sección de la ensalada dedicada al tema navideño. Suponemos que al menos algunos de los cortesanos valencianos fueron capaces de percibir las resonancias en la contribución de Flecha a las festividades de Nochebuena.

La viuda concluye con la forma de coda ya establecida en la ensalada de la primera mitad del siglo XVI: la peroración en latín. Efectivamente en las ensaladas de Flecha, esta citación final en latín suele ofrecer un comentario sobre la alegoría y la clave del mensaje central: la significación e interpretación del tema cristiano. En *La viuda* Flecha selecciona versos del Salmo 16, versículo 8: “Custodi nos, Domine, ut pupillam oculi! Sub umbra alarum tuarum protege nos”. Se puede interpretar el mensaje en el sentido de una oración directa al recién nacido infante como Salvador de la humanidad que protegerá a los hombres del pecado original y de las artimañas de Satanás. Sin embargo, en otro nivel de interpretación destaca el concepto de amparo como clave para el entendimiento del mecenazgo musical por parte de Flecha. La doble interpretación semiótica de “la viuda” como la Música y el compositor –quienes han perdido a una serie de maridos-mecenas–, deja en evidencia el precario sistema vigente de mecenazgo de la época: se halla a un mecenas solo para encontrar que han cambiado las circunstancias propicias y ha desaparecido la protección que se esperaba disfrutar. Además, el músico tiene que tomar la iniciativa y buscar a su mecenas hasta que halle la protección adecuada para poder desarrollar sus habilidades: la metáfora de malmaridar sugiere que siempre hay la posibilidad de sostener relaciones infructuosas. Por tanto, lo que Flecha sugiere en los últimos versos salmódicos de *La viuda* es que buscaba la protección del duque

26. Gómez Muntané cita otra alusión a Juana Matroca en la poesía del poeta valenciano Andreu Martí Pineda (muerto circa 1566) y concluye que “probablemente en su día fuese persona conocida en Valencia” (Gómez Muntané 2008, I, 124). Por otra parte, la palabra “matroca” recuerda a “matraca” que podría reflejar la naturaleza pueril y poco sofisticada de la canción.

de Calabria, quien podía ofrecerle la estabilidad y la sensibilidad artística del buen gusto que necesitaba para componer²⁷.

Este concepto del amparo que el mecenas podía ofrecer se vincula inextricablemente con el concepto de buen gusto, que para Flecha era una cualidad imprescindible de un mecenas: alguien capaz de valorar su obra, un mecenas sensible al buen gusto musical como no lo era el vulgo en general. Flecha criticaba el ascenso de una música poco refinada basada en el rasgueo de la guitarra y valoraba “lo que es por maravilla/ delicado” (*La viuda*, vv.70–71). Expresa esta preferencia por lo elaborado y complejo en la peroración de la ensalada, en la cual demuestra la delicadeza de su genio musical (Ejemplo 4). El salmo empieza *sui generis* a manera de fabordón a cuatro voces, pero para las palabras “ut pupillam oculi” Flecha introduce brevemente un *stretto* elaborado en todas las voces. Esta demostración de sus habilidades técnicas se hace un momento antes de que pida la protección del mecenas, el duque de Calabria, y su delicadeza musical refleja perfectamente la escrupulosidad de Dios sugerida por el símil bíblico. Inmediatamente después el compositor vuelve a adoptar el estilo de fabordón para pedir al duque que le dé amparo, mecenazgo.

319

ut pu-pil-lam oc-cu-li, ut pu-pil-lam oc-cu-li, ut pu-pil-lam
 ut pu-pil-lam oc-cu-li, ut pu-pil-lam, ut pu-pil-lam
 ut pu-pil-lam oc-cu-li, ut pu-pil-lam
 ut pu-pil-lam oc-cu-li, ut pu-pil-lam

323

oc-cu-li! Sub um-bra-a-la-rum tu-a-
 oc-cu-li! Sub um-bra-a-la-rum tu-a-
 oc-cu-li! Sub um-bra-a-la-rum tu-a-
 oc-cu-li! Sub um-bra-a-la-rum tu-a-

Ejemplo 4 / Mateo Flecha, “La viuda”, compases 319-328.

27. Vale la pena recordar que la última frase –“Sub umbra alarum tuarum protege nos”– fue uno de los lemas de los Reyes Católicos, cuyo escudo tenía como soporte el águila de San Juan Evangelista por lo que es posible que Flecha recordara por segunda vez en la ensalada la protección que ofrecieron sus cortes y capillas a los músicos.

De esta manera, la ensalada *La viuda* se transforma en una *metaensalada*. El contexto performativo de la ensalada la transmuta en una realización auditiva, en el acto, del concepto del mecenazgo musical humanístico de la primera mitad del siglo XVI. Este concepto, según una interpretación semiótica de *La viuda*, estriba en la protección de un mecenas sensible hacia lo delicado que permite al compositor conseguir el estatus y la estabilidad que le eran imprescindibles para realizar su arte.

Bibliografía

- Anglés, Higinio. 1944. *La música en la corte de Carlos V*, Monumentos de la Música Española II. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Anibaldi, Claudio. 1993. *La musica e il mondo: mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*. Bologna: Il Mulino.
- _____. 1998. "Towards a Theory of Musical Patronage in the Renaissance and Baroque; the Perspective from Anthropology and Semiotics". *Recercare* 10: 173-182.
- Atlas, Allan. 1990. "Courtly Patronage in the Fifteenth Century: Some Questions". En *Atti del XIV Congresso della SIM*, editado por Angelo Pompilio *et al.*, 123-4. Turin: Edizioni di Torino.
- Ávila, Ana y Rogelio, José. 1981. "Datos sobre la música del renacimiento en la Catedral de Sigüenza: Mateo Flecha 'El Viejo' y Hernando de Cabezón". *Recerca Musicologica* I: 195-202.
- Azpilcueta, Martín de. 1545. *Comento en romance a manera de repeticion latina y scolastica de iuristas*. Coimbra.
- Bloxam, Jennifer M. 2011. "Text and Context: Obrecht's *Missa de Sancto Donatino* in Its Social and Ritual Landscape". *Journal of the Alamire Foundation* 3: 11-36.
- Bouza, Fernando. 2008. "Realeza, aristocracia y mecenazgo [del ejercicio del poder *modo calamo*]". En *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin*, editado por Aurora Gloria Egido y José Enrique Laplana Gil, 69-88. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Brown, Howard Mayer. 1987. "Recent Research in the Renaissance: Criticism and Patronage". *Renaissance Quarterly* 40: 1-10.
- Cummings, Anthony M. 2012. *The Lion's Ear: Pope Leo X, the Renaissance Papacy, and Music*. Michigan, WI: University of Michigan Press.
- Durán, Antonio, ed. 1877. *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, I. Madrid: Rivadeneyra.

- Falomir Faus, Miguel. 1994. "El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios de coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento". *Ars Longa* 5: 121-4.
- Ferrer Valls, Teresa. 2007. "Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI". En *Reino y ciudad. Valencia en su historia* coordinado por E. Berenguer, 185-200. Madrid: Fundación Caja Madrid. 2007.
- Frenk, Margit. 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVIII)*. Madrid: Castalia.
- Freund Schwartz, Roberta. 1998. "En busca de la cultura cortesana: investigaciones del mecenazgo musical de las cortes nobiliarias del Renacimiento". *Signo. Revista de la Historia de la Cultura Escrita* 5: 251-254.
- _____. 2001. "En busca de liberalidad: Music and Musicians in the Courts of the Spanish Nobility, 1479-1640". Tesis de doctorado, University of Illinois at Champagne-Urbana.
- Gasser, Luis. 1996. *Luis Milán on Sixteenth-century Performance Practice*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gómez Muntané, Maricarmen, 1992. *Mateo Flecha, La viuda (ensalada)*, editado por Maricarmen Gómez. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- _____, 2008. *Las ensaladas (Praga, 1581)*. 2 vols. València: Institut Valencià de la Música.
- _____. 2012. "Mateo Flecha y el género musical de la ensalada". En *Historia de la Música en España e Hispano América, II: De los Reyes Católicos a Felipe II*, editado por Maricarmen Gómez, 188-211. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Knighton, Tess. 1997. "Spaces and contexts for listening in 15th-century Castile: the case of the Constable's palace in Jaén". *Early Music* 25/4: 661-677.
- _____. 2000. *Música y músicos en la corte de Fernando de Aragón, 1474-1516*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- _____. 2011. "A new song in a strange land? Garcimuños's *Una montaña pasando*". En *Bon jour, Bon mois et bonne estraine: Essays on Music in Honour of David Fallows*, editado por Fabrice Fitch y Jacobijn Kiel, 186-197. Woodbridge: The Boydell Press.
- _____. [2014]. "'Rey Fernando, mayorazgo/ de toda nuestra esperanza/ ¿tus favores a do están?': Carlos V y la llegada a España de la capilla musical flamenca". En *La Casa de Borgoña de los Austrias hispanos* editado por José Eloy Hortal. Leuven: Leuven University Press [en prensa].
- Muñoz, Ferrán. 2001. *Mencía de Mendoza y la Viuda de Mateo Flecha*. València: Institut Alfons el Magnànim.

- Navagero, Andrea. 1879. *Viaggio fatto in Spagna ed in Francia* (Venecia, 1563); traducido al castellano con el título *Viaje hecho a España y a Francia* por Antonio María Fabié, *Viajeros por España*. Madrid: F. Fé.
- Nelson, Bernadette. 2004. "The Court of Don Fernando de Aragón, Duke of Calabria, in Valencia, c.1526–1550: Music, Letters and the Meeting of Cultures". *Early Music* 32/2: 195-222.
- Núñez de Castro, Alonso. 1653. *Historia ecclesiastica y seglar de Guadalaxara*. Madrid.
- Oleza, Joan. 1984. "La Valencia virreinal del Quinientos: una cultura sensorial". En *Teatro y prácticas escénicas, I: el quinientos valenciano*, editado por Joan Oleza, 259-81. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Prizer, William F. 1985. "Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece". *Early Music History* 5: 113-153.
- _____. 2001. "Brussels and the Ceremonies of the Order of the Golden Fleece". *Revue Belge de Musicologie* 55: 69-90.
- Rey, Pepe. 2007. "Weaving ensaladas". En *Devotional Music in the Iberian World, 1450–1800: The Villancico and Related Genres*, editado por Tess Knighton y Álvaro Torrente, 1-51. Aldershot: Ashgate.
- Reynaud, François. 1996. *La polyphonie tolédane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*. París y Turnhout: CNRS Éditions/ Brepols.
- Romeu Figueras, José. 1958. "Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala", *Anuario Musical* 13: 25-101.
- Sherr, Richard. 1992. "The 'Spanish Nation' in the Papal Chapel, 1492-1521". *Early Music* 20/4: 601-609.
- Solevicens Bo, J. 2003. "La literatura humanística a la selecta biblioteca de Mencía de Mendoza, Marquesa de Cenete, duquesa de Calàbria i dexeible de Joan Lluía Vives". Editado por F. Grau Codina et al., *La Universitat de València i l'humanisme: Studia humanitatis i renovació cultural a Europa i al Nou Mon*, 313-324. València: Universitat de València, 2003.
- Strohm, Reinhard. 1985. *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford: Clarendon Press; rev. edn, 1990.
- Villanueva, Francesc. 2009. "Mateo Flecha el Viejo en la Catedral de Valencia". *Anuario Musical* 64: 57-108.
- Whinnom, Keith. 1981. *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*. [Durham]: University of Durham.

