



**LA MÚSICA EN LA FORMACIÓN DE UNA IDENTIDAD
NOBILIARIA RENACENTISTA ENTRE ESPAÑA E ITALIA:
LA CORTE VALENCIANA DE FERNANDO DE ARAGÓN, DUQUE
DE CALABRIA (1488-1550)**

Tesis Doctoral presentada para la obtención del Título de Doctor

ALFONSO COLELLA

Realizada bajo la dirección de la Dra. Begoña Alonso Ruiz y el Dr. Giuseppe Fiorentino

Universidad de Cantabria
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia Moderna y Contemporánea
Programa de Doctorado en Historia Moderna
Santander 2018



**LA MÚSICA EN LA FORMACIÓN DE UNA IDENTIDAD
NOBILIARIA RENACENTISTA ENTRE ESPAÑA E ITALIA:
LA CORTE VALENCIANA DE FERNANDO DE ARAGÓN,
DUQUE DE CALABRIA (1488-1550)**

Tesis Doctoral presentada para la obtención del Título de Doctor

ALFONSO COLELLA

Realizada bajo la dirección de la Dra. Begoña Alonso Ruiz y el Dr. Giuseppe Fiorentino

Universidad de Cantabria
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia Moderna y Contemporánea
Programa de Doctorado en Historia Moderna
Santander 2018

“[...] while political and military history, pursued in a nationalist style, often drives people apart, the study of social and cultural history is, or might be, a way, to bring peoples together and open ways of understanding and Communications between them”

[Gilberto Freyre]

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos

INTRODUCCIÓN

1. Objetivo	11
2. Estado de la cuestión.....	12
2.1. Orígenes de una historiografía valenciana sobre la corte del Duque de Calabria.....	12
2.2. La aportación napolitana	15
2.3. En enfoque archivístico-documental	17
2.4. La invención del mecenazgo musical como modelo analítico	21
2.5. Humanismo napolitano-aragonés y humanismo erasmista: las dos formas del mecenazgo valenciano	23
2.6. ¿La corte valenciana como lugar de mecenazgo musical-institucional?	26
2.7. El enfoque analista y wallersteiniano.....	28
2.8. La <i>New Court History</i> y su impacto metodológico en los estudios de la corte valenciana.....	29
2.9. Entre música, cultura y religiosidad: la <i>New Cultural History</i> llega a la corte del Duque	31
2.10. Las dos consortes del Duque: Germana de Foix y Mencía de Mendoza.....	33
3. Fuentes	35
3.1. Fuentes aragonesas y fuentes madrileñas	35
3.2. La biblioteca napolitano-aragonesa como fuente de historia cultural y musical....	37
3.3. El vacío documental valenciano	39
3.4. Dos fuentes preferenciales: <i>El Cortesano</i> de Luis Milán y las <i>Ensaladas</i> de Mateo Flecha.....	43
4. Metodología	46
4.1. Más allá del “documento oficial” y del concepto de “clásico”	46
4.2. Primer Virreinato y Segundo Virreinato: propuesta metodológica	49
4.3. Estructura del trabajo.....	51

PARTE I. EL EJE CULTURAL Y MUSICAL VALENCIA-NÁPOLES

Capítulo 1. Las bases de una relación fecunda: Valencia y Nápoles.....	56
1.1. El marco histórico-cultural.....	57
1.1.1. Valencia.....	57
1.1.2. Nápoles.....	67
1.2. El eje musical Valencia-Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo.....	71
1.3. Los años de niñez de Fernando de Aragón, Duque de Calabria y el alcance internacional de la música napolitano-aragonesa	80
1.4. La impronta humanista de la política cultural aragonesa durante el reino de Federico (1496-1501)	96
1.5. La caída de los aragoneses de Nápoles	102

Capítulo 2. Una vida azarosa en tierra extranjera: el exilio del Duque.....	108
2.1. La ruta de formación del Duque entre armas, música y letras.....	108
2.2. El cautiverio en Játiva y sus repercusiones sobre la trayectoria de vida del Duque.....	121
2.3. Celebración de la familia napolitano-aragonesa mediante la música.....	140
Capítulo 3. Germana de Foix, última reina de Aragón y Virreina de Valencia.	145
3.1. Influencias e intercambios culturales-musicales en la trayectoria de formación de Germana de Foix.....	145
3.2. Panorama histórico y cultural valenciano antes de la llegada de Germana de Foix a Valencia	152
3.3. La corte de Germana de Foix como núcleo vertebrador del renacimiento valenciano...	153
PARTE II. MÚSICA Y REINVENCIÓN DE UNA IDENTIDAD NAPOLITANO-ARAGONESA EN LA CORTE VIRREINAL VALENCIANA (1526-1536)	
Capítulo 4. Entre política y cultura: el Primer Virreinato (1526-1536)	167
4.1. Política del Primer Virreinato (1526-1536).....	168
4.2. Acondicionamiento de un espacio preferencial para la diversión y la música: el Palacio del Real	176
4.3. Organización sistemática de una corte renacentista y el nuevo aire cultural en la Valencia de los virreyes	179
4.4. Música y literatura: la <i>Égloga in Nativitate Chrísti</i>	182
4.4.1. Juan Bautista Anyés y su homenaje dramático-musical a los virreyes.....	182
4.4.2. El papel central de la música en la <i>Égloga in Nativitate Chrísti</i>	185
4.5. Una gran empresa cultural: la recuperación de la biblioteca napolitano-aragonesa.....	190
4.5.1. La biblioteca musical	194
4.5.2 El otro apartado del inventario de fray Juan: la biblioteca privada del Duque	200
4.6. Músicos y repertorios vinculados al catálogo de fray Juan de San Miguel	203
4.7. Otros músicos y repertorios vinculados con la corte virreinal: El Cancionero de Uppsala, las <i>Ensaladas</i> de Mateo Flecha y <i>El Maestro</i> de Luis Milán.....	210
4.8. La capilla musical del Duque en el Primer Virreinato	220
4.9. Los ingratos años finales del Primer Virreinato	224
Capítulo 5. Una mirada en el interior de la corte virreinal.....	229
5.1. <i>El Cortesano</i> de Luis Milán.....	229
5.1.1. Un dilatado diálogo coral y musical	236
5.1.2. <i>El Cortesano</i> : temática y estructura.....	240
5.2. La música como elemento del lenguaje y del diálogo	246
5.3. Las verdaderas performances musicales en <i>El Cortesano</i>	264
5.3.1. Villancicos	266
5.3.2. El género canción.....	274
5.3.3. Sonetos leídos y cantados: un “concierto” para voz y vihuela	282
5.3.4. Romances.....	294
5.3.5. Otras formas poético-musicales	307
5.4. Quien canta y quien toca en <i>El Cortesano</i>	312

5.5. Modalidades de interpretación: polifonía, canto solo, canto acompañado.....	313
5.6. Las relaciones de <i>El Cortesano</i> con otros repertorios poéticos y musicales.....	318

Capítulo 6. Detrás de la superficie del texto: funciones culturales

de la música en la corte valenciana	325
6.1. La “estrategia de las apariencias”	325
6.1.1. Las apariencias del músico y la estética de la “sprezzatura” en una corte renacentista	326
6.1.2. Oír y ver	332
6.1.3. El “tañer de gala”	334
6.2. La celebración de la vida y el rechazo de la enfermedad	341
6.2.1. La Fiesta de Mayo valenciana	342
6.2.2. Máscara de los troyanos	351
6.2.3. Una semiótica de la enfermedad.....	358

PARTE III. EL SEGUNDO VIRREINATO VALENCIANO (1536-1550)

Capítulo 7. Un nuevo aire cultural en la corte valenciana	367
7.1. Fundación del Monasterio de San Miguel de los Reyes	368
7.2. El segundo matrimonio del Duque: Mencía de Mendoza	374
7.2.1. La dimensión humanística de Mencía de Mendoza.....	374
7.2.2. La Biblioteca de Mencía y el Humanismo erasmista	379
7.2.3. Mecenazgo público.....	386
7.2.4. Mencía de Mendoza y la música	393
7.3. La Música en el segundo virreinato	405
7.3.1. La capilla valenciana durante el Segundo Virreinato.....	405
7.3.2. Las <i>Ensaladas</i> de Mateo Flecha	418
7.4. La capilla musical tras la muerte del Duque	424
7.5. La muerte de la Marquesa	427

CONCLUSIONES	437
---------------------------	------------

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	446
Abreviaturas Utilizadas	446
Fuentes Manuscritas	447
Fuentes Impresas y Colecciones Documentales.....	452
Bibliografía	457

Agradecimientos

En primer lugar, deseo expresar mi agradecimiento a los Directores de esta Tesis Doctoral, la Dra. Begoña Alonso Ruiz y el Dr. Giuseppe Fiorentino por la profesionalidad y precisión con las que han orientado este trabajo desde el comienzo. Sus valiosas sugerencias y propuestas se han revelado decisivas a la hora de organizar y aprovechar todo el material recogido en un trabajo coherente y lineal. También les agradezco por la amabilidad con la que han sabido hacerse cargo de mis dudas y mis incertidumbres, siempre dirigiéndome hacia la mejor solución. Expreso también mi especial agradecimientos al Dr Dinko Fabris y al Dr. John Griffiths quienes me han dado los estímulos y las sugerencias necesarias para comenzar mi investigación de la mejor manera posible.

Asimismo, agradezco a todas las personas que conocí directamente a lo largo de esta investigación. Son funcionarios que trabajan en bibliotecas y archivos. La diligencia con la que me han facilitado documentos y textos siempre ha sido encomiable. En particular, me gustaría agradecer a la encargada del Archivo Segreto Estense de Modena, Margherita Lanzetta, que me ha proporcionado legajos de cartas inéditas que se han revelado muy útiles en reconstruir una parte desconocida de la biografía del Duque de Calabria. Además, merecería elogios una larga lista de funcionarios y bibliotecarios diseminados por Italia y España. Siempre me han atendido con solicitud y experiencia.

Durante mis viajes a España he podido conocer y apreciar lo mejor del carácter y del temperamento español. En los archivos he encontrado personas agradables y profesionales muy competentes. No puedo olvidar la generosidad del ex Director, ahora jubilado, del Arxiu Nacional de Catalunya, Josep Fernandez Trabal que con afabilidad y profesionalidad me presentó con gran competencia los recursos del fondo Cenete y me aclaró cómo aprovecharlos de la mejor manera. Sin embargo, no habría podido aprovechar todo el material que recogí en el Arxiu Nacional de Catalunya si, por una circunstancia benévola del destino, no hubiera conocido a Francesc Villanueva Serrano, valioso estudioso valenciano de la música renacentista, que finalmente se reveló también un gran amigo. Le agradezco infinitamente por revisarme e incluso transcribirme muchos documentos que, debido a la borrosa grafía, nunca habría sido capaz de entender. Agradezco a Lucía Sanz, mi amiga y graduada en Historia del Arte, por su trabajo de edición de la presentación de PowerPoint.

Un trabajo de investigación es siempre fruto de ideas y sugerencias que corresponden a otras personas. En este caso mi más sincero agradecimiento a Elsa, optima amiga que me

permitió conocer muchos aspectos de la cultura y del idioma español. Gracias a mis amigos, que siempre me han prestado un gran apoyo moral y humano durante las etapas distintas de mi vida y trayectoria de formación. Agradezco a Vittorino que me convirtió a las letras, a Mauro que me transmitió el gusto para la investigación, a Alfio que me enseñó a manejar la guitarra, a Franco que siempre ha apoyado mis proyectos y mis ilusiones. Agradezco a mi perrito Felice que, durante su vida, ha vigilado mi trabajo con la galante y la sabia ingenuidad de un perro. Y finalmente agradezco a Monica porque con acción decisiva ha permitido que este trabajo llegara a su fin. Y sobre todo porque siempre supo y aun sabe Estar.

INTRODUCCIÓN

1. Objetivos

Esta Tesis Doctoral tiene como objeto el estudio del papel de la música en la formación de una identidad nobiliaria en la corte valenciana de Fernando de Aragón, Duque de Calabria (1526-1550). Es una corte que se destaca en el marco de las demás cortes españolas por algunos aspectos de atipicidad y excepcionalidad. En primer lugar, se trata de una corte en exilio de un hombre que nació para ser rey del trono napolitano y, sin embargo, acabó siendo Virrey en tierra extranjera, encorsetado dentro de los límites establecidos por el Emperador Carlos V. Este aspecto contribuyó a mantener vivo el recuerdo nostálgico de sus vinculaciones con Italia e impulsó en el Duque un fuerte sentido de compensación y revancha que nunca disminuyó a lo largo de su vida.

Por otro lado, la corte valenciana es la única que se caracteriza por tener una sede permanente (en esta época incluso la del Emperador era itinerante), lo que le permite al Duque gestionar e institucionalizar la diversión y la evasión cortesana según un calendario y una intencionalidad política bien definida. Al final, lo que resulta más atractivo y excepcional de esa corte es el alumbrado sincretismo y la rara ductilidad con los que el Duque durante todo el curso de su experiencia de gobierno y mecenazgo logró entrecruzar y amalgamar diferentes universos culturales: el napolitano-aragonés, el autóctono-valenciano y el cristiano-erasmista.

En este trabajo me propongo investigar el papel que tuvo la música en esta experiencia tan singular del virreinato de Fernando de Aragón. A este arte y forma de comunicación el Duque se acercó como simple aficionado y como verdadero mecenas. Mis específicos objetivos serán: 1) poner en relieve las estrechas relaciones que existen entre la música valenciana de esta época y la anterior tradición musical napolitano-aragonesa; 2) remarcar el papel que la música desempeña en el proceso de auto-reconocimiento y auto-definición de una identidad napolitano-aragonesa en Valencia; 3) destacar la utilización objetiva de la música, y en particular de algunos géneros musicales, durante las más

importantes ceremonias y los conflictos personales que se desarrollan en la corte, entre ficción y realidad.

2. Estado de la cuestión

En el presente capítulo intentaré hacer una reseña cuanto más exhaustiva de los diferentes enfoques históricos e historiográficos que a lo largo del tiempo se han ido desarrollando sobre el tema, centrándome en las aportaciones que a día de hoy resultan aún primordiales y concluyentes.

2.1. Orígenes de una historiografía valenciana sobre la corte del Duque de Calabria

Los primeros estudios sobre la corte literaria-musical de Fernando de Aragón, Duque de Calabria, maduran en el ambiente valenciano de finales del siglo XIX, a consecuencia de un gusto en auge en aquel entonces por el coleccionismo de antigüedades. Este tipo de investigaciones también se originaban a causa de la necesidad de hacer un balance de lo que realmente había permanecido de los bienes y propiedades del Duque, en una época en la que la mayor parte de los bienes de la nobleza española estaba siendo introducido en el circuito del contrabando y del mercado de antigüedades.

En 1871 el filólogo, gramático y médico valenciano Vicente Vignau y Ballester publica el inventario de los efectos del Duque con listas de objetos, alfombras, tapices e instrumentos musicales.¹ La primera edición moderna de *El Cortesano* (1561) de Luis Milán se remonta a los años setenta del siglo XIX; sin embargo, este texto, que hoy en día se presenta como una fuente imprescindible para estudiar la cultura y la música en la corte valenciana, solo se conocía dentro de un estrecho circuito de bibliófilos.² En 1891, el historiador y anticuario Vicente Salvador Montserrat, Marqués de Cruilles, descendiente de una prestigiosa familia valenciana, pone en valor una tradición hagiográfico-laudatoria que representa la vida del Duque como “martirio continuo de paciencia”, viéndose el Duque

¹ Vicente Vignau y Ballester, “El inventario de los Efectos del Duque de Calabria”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1 (1871), pp. 12-15, pp. 28-29, pp. 59-61, pp. 92-93 y pp. 108-111. Vignau Ballester se encontraba en una situación privilegiada ya que fue secretario general del cuerpo de archiveros del Archivo Histórico Nacional de Madrid (dedse ahora AHN) y luego tuvo la oportunidad de familiarizarse con la documentación relativa a la corte valenciana.

² F. del V-J. S. R (eds.), *Libro intitulado El Cortesano, compuesto por D. Luis Milán [...]*, (Madrid: Aribau y Cia, 1874).

privado desde su juventud de un Estado y destinado a morir como prófugo en tierras extranjeras.³ Por otra parte, el Marqués de Cruïlles confirmaba lo que ya se sabía desde hacía mucho tiempo acerca de la fuerte afición del Duque por las artes, las ciencias, la teología y sobre todo la música. El Marqués también marcaba la estrecha relación que la corte valenciana había establecido con el círculo de humanistas y erasmistas valencianos. Este vínculo, según el Marqués, encontraba su clara certificación en una carta de Luis Vives que el Duque conservaba cuidadosamente en el Monasterio de San Miguel de los Reyes.⁴

Algunos años más tarde, en 1911, Vicente Castañeda y Alcover, un erudito y experto valenciano en genealogía y heráldica, comparaba la vida del último heredero de la casa napolitano-aragonesa con la de un santo de la iglesia (“sobre todo resplandecía en él una singular piedad è inclinación á todas las cosas sagradas”).⁵ Además Castañeda y Alcover insertaba la historia personal del Duque en la ininterrumpida polaridad, típicamente renacentista, entre el azar y la virtud humana (“la vida del duque había sido una de las más accidentadas de la historia por la mudable suerte del que naciera para ser rey y permaneciese en cautiverio la mayor parte de ella”). Por último, el erudito valenciano, refiriéndose a la crónica de fray José de Sigüenza, reitera las estrechas relaciones entre la corte virreinal valenciana y el Renacimiento europeo (“amante de los artes, embelleció el Palacio Real y él implantó los gustos del Renacimiento”).⁶

A principios del siglo XX, el estudioso y aficionado a la música José Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí, sugiere algunas líneas de investigación en las que hubieran tenido que

³ Vicente Salvador y Monserrat, Marqués de Cruïlles, *Doña Germana de Foix, última reina de Aragón y su época. Estudio histórico*. Valencia, Biblioteca Serrano Morales del Ayuntamiento de Valencia, MS 6.377, 1891, sin foliar. Véase también Francisco Javier Campos-Fernández de -Sevilla (eds.), *Fray José de Sigüenza. Historia de la Orden de San Jerónimo* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2000), 2 vols. Por lo que concierne la lectura laudatoria de la vida del Duque, aparece varias veces en el trascurso del tiempo, acompañada por un fuerte sentido de orgullo local valenciano. La monografía de Francesc Almela i Vives, *El Duque de Calabria i la Seua Cort* (Valencia: Sicania, 1958), que hasta la fecha es un clásico para la biografía del Duque, evoca las horas felices del Duque en su biblioteca donde, en compañía del busto de mármol de su bisabuelo Alfonso el Magnánimo, manejaba uno a uno sus códices casi acariciándolos. Sarthou Carreres en su monografía sobre los prisioneros del Castillo de Játiva recuerda el afecto reservado al Duque por parte de la esto pequeño pueblo a pocos kilómetros de Valencia. Véase Carlos Sarthou Carreres, *El Castillo de Játiva y sus históricos prisioneros* (Valencia: La Semana Gráfica, 1946).

⁴ El monasterio había sido fundado y financiado por el mismo Duque con la ayuda de su primera mujer, Germana de Foix. Convertido en panteón familiar, quedó como heredero universal de todos sus bienes. Cabe señalar que actualmente, totalmente reformado, se ha convertido en sede de la Biblioteca Nicolau Primitiu, el primer centro bibliográfico de la Comunidad Valenciana. Al respecto véase el Capítulo 7.1.

⁵ Vicente Castañeda y Alcover, “Don Fernando de Aragón, Duque de Calabria. Apuntes Biográficos con Apéndices”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 25 (1911), pp. 268-286. Castañeda y Alcover volvió también al tema de la herencia del Duque en una edición posterior de la revista actualizando los resultados de su investigación con anotaciones, añadiendo también una breve comentario a la obra de Luis Milán, *El Cortesano*.

⁶ *Ibidem*, p. 281.

centrarse los estudios musicológicos sobre la corte valenciana.⁷ El autor, una vez identificado lo que con razón se configuraba como problema central en los estudios de la corte valenciana, es decir la gran escasez de fuentes, invita a fijar la atención en: 1) los estudios sobre la iconografía musical de los códices de la biblioteca del Duque;⁸ 2) la investigación sobre las agrupaciones instrumentales utilizadas durante el Renacimiento valenciano, a través de una cuidada lectura del *Libre de les Dones* de Jaume Roig, *Armonía del Parnás* de Vicente García, *Memoria sobre los instrumentos musicales en el Reino de Valencia* (hasta la fecha aún en manuscrito) de Marcos Orellana, *Historia de los Instrumentos* de Rafael Valls David.⁹

Se trata de una serie de estímulos que Ruiz de Lihory brindaba a la comunidad de los amantes de la música para salir del callejón en el que se hallaban los estudios sobre la música antigua de la provincia valenciana: en su exposición, a veces un poco caótica, hacía hincapié en la importancia de reconstruir los códigos sonoros y estéticos cortesanos e identifica ya en el Renacimiento valenciano la tendencia a asimilar los instrumentos por agrupaciones (“consorts”) a las divisiones de la voz humana, formando sonoridades más o menos orquestales.¹⁰

Ruiz de Lihory es también el primero en proporcionar una lista de los músicos de la capilla musical valenciana y, a pesar de que su lista será controvertida en el transcurso del tiempo –ya que nadie ha logrado encontrar la fuente documental de la que este autor ha sacado sus datos– creo que tiene su credibilidad (no es fácil compilar o imaginarse una lista de nombres y de instrumentos plausible). El Barón por su parte afirma haber sacado la lista desde un memorial de todos los actos en que intervino el notario Camacho (el mismo notario que firmará el testamento del Duque en 1550).¹¹

⁷ José María Ruiz de Lihory (Barón de Alcahalí), *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico* (Valencia: F. Domenech, 1903).

⁸ Debemos señalar que en este período la dispersión de los códices manuscritos no podía considerarse como alarmante. A partir de entonces la guerra civil y la venta en el mercado de antigüedades agravarán la dispersión del patrimonio de códices de la biblioteca virreinal.

⁹ Jaume Roig, *Spill o Libre de les Dones per Mestre Jacme Roig* [Valencia, 1478]. Edición crítica con las variantes de todas las publicadas y las del MS de la Vaticana, ed. Roque Chabàs (Barcelona-Madrid: Librería de M. Morillo, 1905); Francesc Vicent Garcia, *La Armonía del Parnàs de Francesc Vicent Garcia Rector de Vallfogona* [Barcelona, 1703], ed. Albert Rossich (Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2000); Marcos Orellana, *Memoria sobre instrumentos músicos presentada por Marcos Antonio de Orellana. Se acompaña el informe emitido sobre la misma por D. Inocencio del Llano* (Valencia: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, 1800); Rafael Valls David, *La música. Su historia, instrumentos, sonido* (Valencia: Imprenta de Juan Guix, 1894).

¹⁰ Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, p. xxvi. En cuanto a la presencia del notario Camacho en ocasión del fallecimiento del Duque véanse Josep Rodrigo Pertegás, “Testamento del duque de Calabria”, *Cultura valenciana*, 2 (1928), pp. 76-80; Guido D’Agostino, *Ferrando d’Aragona. Duca di Calabria e Vicerè di Valenza* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2015), p. 161.

¹¹ Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, p. xxvi.

2.2. La aportación napolitana

Mientras tanto en Italia, tres años antes de la publicación de Ruiz de Lihory, Giuseppe Mazzatinti llevaba a cabo una investigación filológica y codicológica sobre la biblioteca aragonesa de Nápoles.¹² Esta biblioteca, como explicaré más adelante, se constituye como una base de datos fundamental para reconstruir las aficiones culturales y musicales de la familia napolitano-aragonesa y las del Duque. Gracias a los inventarios de Mazzatinti, los historiadores españoles se percataban de que, debido a diversas vicisitudes, solo una parte muy pequeña de la antigua biblioteca napolitano-aragonesa había llegado a Valencia. Por otro lado, un trabajo de Tammaro De Marinis sobre el mismo tema y publicado en los años cincuenta del siglo pasado, confirmará los estudios pioneros de Mazzatinti, que aún hoy en día se pueden utilizar como herramienta ineludible para estudios especializados sobre este importante patrimonio cultural.¹³

Igualmente, en Nápoles y siempre a finales del siglo XIX, el filósofo y erudito Benedetto Croce llevaba a cabo una vívida descripción del ambiente napolitano tras la caída de la dinastía napolitano-aragonesa. Impulsado por el interés de demostrar una tesis originada a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que describía la corte española como un organismo parásito, expresión de lujo excesivo y menosprecio de la cultura, Benedetto Croce reconstruía con precisión los elementos esenciales de la vida en la corte de Nápoles a principios del siglo XVI a través de una cuidadosa lectura del manuscrito inédito *Cuestión de Amor* (Valencia, 1513).¹⁴ Pese a que el título del manuscrito concernía temas amorosos (que sin duda tienen una parte importante en esta crónica-novela cortesana), la *Cuestión de Amor* se caracteriza, según la opinión unánime de historiadores y filólogos, como un dibujo muy detallado de la nobleza valenciana-apolitana en el período inmediatamente posterior a la caída de los aragoneses. Ambientada en Nápoles (1508-1512),

¹² Giuseppe Mazzatinti, *La biblioteca dei Re d'Aragona in Napoli* (Rocca San Casciano: Tipografia Cappelli, 1897). En el mismo periodo en España se publican solo inventarios numéricos de los libros guardados en la Biblioteca Histórica de Valencia. Véase José María Escudero de la Peña (ed.), *Inventario de los libros de don Fernando de Aragón Duque de Calabria* (Madrid: Imprenta de Aribau, 1875). Este inventario, conservado en un códice guardado en el AHN (Madrid), fue publicado en tirada aparte en la *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*. Véase Manuel Repullés, "Catálogo de los códices procedentes del Monasterio de San Miguel de los Reyes", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 5 (1875), pp. 9-105. La obra recoge también el catálogo realizados por José María Escudero de la Peña, de los 233 volúmenes que pasaron después de la desamortización a la Biblioteca Histórica Valencia

¹³ Tammaro De Marinis, *La Biblioteca napoletana dei re d'Aragona* (Milano: Hoepli, 1952-57).

¹⁴ Benedetto Croce, "Napoli dal 1508 al 1512 (da un antico romanzo spagnolo)", *Archivio storico per le province napoletane*, 19 (1894), pp. 140-163.

con todos sus relatos de fiestas, torneos, juegos de cañas y actuaciones musicales y teatrales, nos transmite la imagen de una corte dividida entre Valencia y Nápoles y la existencia de círculos cortesanos interrelacionados con doble sede. Además, con todo su repertorio de canciones y villancicos refleja los enlaces musicales que se habían creado en un contexto cortesano ítalo-hispánico durante el exilio del Duque. Como personajes de la crónica-novela, ocultos bajo nombre ficticios, intervienen numerosos valencianos miembros de la sociedad ítalo-hispana del momento. Como intentaré demostrar en el Capítulo 5.3.2, esta obra nos informa de la existencia de dos enclaves (las dos cortes de Nápoles y Valencia) cerrados hacia el exterior y al mismo tiempo interrelacionados entre sí a través de un continuo intercambio cultural y musical en el que el patrimonio cultural napolitano-aragonés constituye un pegamento esencial.¹⁵

El autor anónimo de la *Cuestión de Amor* nos indica un marco cronológico preciso de su crónica-novela, desde 1508 hasta 1512.¹⁶ Son los años en los que el Duque se encuentra en el exilio y como destronado aragonés va buscando una nueva ubicación dentro del escenario político-diplomático europeo. Pese a todo ello, son los años que despiertan menos interés por parte de la historiografía napolitano-aragonesa, que durante una larga temporada ha preferido no investigar sobre el destino del último heredero al trono napolitano-aragonés. Solo hay que señalar la excepción de una breve monografía escrita por el historiador Luigi Tondi que data de principios del siglo XX.¹⁷ Entre las causas de este débil interés, se podría seguramente incluir una cierta escasez de fuentes y esto atañe sobre todo al período inmediatamente posterior al exilio (período en que solo algunos raros y ocasionales despachos de los embajadores venecianos dan cuenta de la existencia del Duque). Pero creo que las causas son más sustanciales y arraigan sus raíces en la falta de interés en aquella parte poco gloriosa de la historia napolitano-aragonesa.

Solo recientemente el historiador napolitano Guido D'Agostino ha tratado de reconstruir la atormentada y azarosa experiencia de la vida del último heredero de los aragoneses, llenando así un vacío que, especialmente en estos últimos años, comenzaba a ser

¹⁵ Los estudios filológicos y literarios que se han llevado a cabo sobre la *Cuestión de Amor* por los críticos literarios Françoise Vigier y Carla Perugini atestiguan que esta obra tuvo un gran éxito durante el siglo XVI, con más de veinte ediciones hasta el comienzo del siglo XVII. Véanse *Cuestión de amor* [Valencia, 1513], ed. Françoise Vigier (París: Publications de la Sorbonne, 2006); Carla Perugini, *Questión de Amor* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995).

¹⁶ Véase *Cuestión de amor*, f.33v: “[...] es de saber que las cosas en este tratado escritas fueron o se siguieron o escribieron en la noblíssima ciudad y reino de Nápoles en el ano de quinientos y ocho, quinientos y nueve y diez y onze, que fue la mayor parte, y quinientos y doze, que fue la fin de todo ello”.

¹⁷ Luigi Tondi, *Il duca don Fernando d'Aragona, primogenito di Federico re di Napoli* (Trani: Vecchi, 1904).

incómodo.¹⁸ El historiador napolitano en su retrato-historia reconstruye las líneas de una existencia contrastada y compleja, desde la infancia hasta la adolescencia, desde el estado de guerrero feliz hasta el exilio en la corte de los Reyes Católicos. D'Agostino utiliza una cuantiosa bibliografía acumulada con el tiempo, especialmente en el área española, trazando una parábola de la historia de la vida del Duque que lo sitúa por derecho dentro el número de los grandes personajes y hombres de Estado del Renacimiento. Sin embargo, en la monografía de D'Agostino la música tiene una parte bastante marginal y comparece como un simple accesorio cultural del Duque.

2.3. En enfoque archivístico-documental

En 1928 Josep Rodrigo Petegás publicó el testamento del Duque de Calabria.¹⁹ El documento confirmaba la fuerte religiosidad del Duque especialmente en las cláusulas donde el último heredero de los aragoneses recomendaba que se celebrasen diez mil misas en su sufragio (“por nuestra anima”) y que se concediesen todos sus bienes muebles e inmuebles al monasterio de San Miguel de los Reyes. Las cartas procedentes de los fondos del Epistolario Granvela, recientemente estudiadas por Júlia Benavent y Joan Iborra y custodiadas en la Biblioteca Nacional de España y en la Real Biblioteca, arrojan una luz más clara sobre los hechos acaecidos antes y después de la muerte del Duque, a causa de una fulminante enfermedad, que duró apenas cinco días.²⁰ El asunto que despierta mayor interés es el conflicto que se desencadenó entre el secretario del Duque, Jerónimo de Ycis, y su segunda mujer Mencía de Mendoza a propósito del testamento en el que el Duque cedía todos sus bienes a San Miguel de los Reyes, un monasterio que apenas se había empezado a construir, y dejaba también una dote a la hija del su amigo Francisco Fenollet excluyendo a la Monarquía. En una carta dirigida a Antonio Perrenot de Granvela, ayudante en las tareas de la Cancillería del Emperador, Jerónimo de Ycis lamenta que la duquesa Mencía de Mendoza le impidiera estar cerca del Duque, pues ella conocía bien la voluntad de Fernando de dejar la Villa de Xérica al Emperador proclamando abiertamente que había sido la

¹⁸ Guido D'Agostino, *Ferrando d'Aragona. Duca di Calabria e Vicerè di Valenza* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2015).

¹⁹ Josep Rodrigo Petegás, “Testamento del duque de Calabria”, *Cultura valenciana*, 2 (1928), pp. 76-80.

²⁰ Júlia Benavent y Joan Iborra, *La mort del duc de Calàbria: interessos i tensions nobiliàries a l'epistolari Granvela [1539-1561]*, (Valencia: Universitat de Valencia, 2016).

Duquesa de Calabria, ante la indefensión del Duque, la que había procurado que el testamento se quedara en Valencia.²¹

Algunos años antes Luis Querol y Roso defendía en la Facultad de Letras y Filosofía de Valencia su Tesis Doctoral que, más allá de confirmar la fuerte vocación al coleccionismo del Duque, nos permite dar una mirada retrospectiva sobre sus inquietudes artísticas o culturales de humanista, sobre su necesidad de distinción social y su búsqueda de nuevos hábitos sociales y culturales en el que tiene lugar un cierto interés por el mundo clásico y por la biblioteca atendida por personal a su servicio.²² Más o menos en la misma época un miembro de la Real Academia de la Historia, Lasso de la Vega y López de Tejada, presenta al mundo académico el éxito de su investigación sobre la familia Mendoza– a la cual pertenecía la segunda esposa del Duque, Mencía de Mendoza (1508-1554)– llevada a cabo a través el acceso directo al fondo Cenete guardado en el Arxiu del Palau-Requesens (San Cugat de la Vallès).²³ Lasso de la Vega estaba animado principalmente por un gran interés hacia el coleccionismo, acompañado por una decidida vocación para la genealogía y heráldica. Sin embargo, el erudito no dejaba de rastrear toda una serie de documentos relacionados con la consistencia numérica de la capilla valenciana y la biografía de algunos músicos presentes en las listas de pago en los años cuarenta del siglo XVI.

A mediados de los años cuarenta, la propaganda nacionalista y autárquica del régimen de Franco impulsa, aunque de forma indirecta, los estudios y los intereses sobre la corte valenciana. De hecho, el régimen considera el siglo XVI la Edad de Oro de la cultura y de la hegemonía española en Europa. De esto por supuesto estaba bien convencido Higinio Inglés que además de ser el fundador de la musicología académica española, fue profesor de música en la Universidad de Barcelona, director del Instituto Español de Musicología (desde 1943) y fundador en 1946 de la revista *Anuario Musical*. Es en este período cuando el investigador y musicólogo comienza a manejar los documentos conservados en el Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona y en el Archivo General de Simancas de Valladolid dándose cuenta de los estrechos enlaces existentes entre Valencia y Nápoles ya en la época

²¹ Madrid, Real Biblioteca, MS II 2283, *Letra de Jerónimo de Ycis a Antonio Perrenot de Granvela*, Valencia, 28 de octubre de 1550, f. 128r. Citada por Júlia Benavent, “Intrigas y peripecias a la muerte del Duque de Calabria”, *e-Spania*. Consulta on line <<http://e-spania.revues.org/23083>; DOI: 10.4000/e-spania.2308>.

²² Luis Querol y Roso, *La última reina de Aragón, virreina de Valencia*. Tesis Doctoral, Valencia, Sección de Ciencias históricas de la Facultad de Filosofía y Letras (curso de 1925 a 1926).

²³ Miguel Lasso de la Vega y López de Tejada (Marqués del Saltillo), *Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Cenete* [1508-1554]. Discurso leído en el acto de su recepción en la Real Academia de la Historia, el día 4 de noviembre de 1942 (Madrid: Viuda de Estanislao Maestre, 1942).

de Alfonso el Magnánimo.²⁴ Por lo tanto intenta explorar el Archivo de Estado de Nápoles, sin conseguirlo, pues justo en 1943 muchos documentos serán destruidos por causa de la guerra. Se va desvaneciendo así el sueño que el historiador-musicólogo había acariciado durante tantos años de poder completar la documentación recogida en la cancillería aragonesa de Barcelona y reconstruir el entorno cultural y musical de la corte valenciana y napolitana.

Al parecer, lo que no pudo conseguir Higinio Anglés, le salió bien a Jaime Moll Roqueta. Éste, alumno y becario del Instituto Español de Musicología, tras su licenciatura en la Universidad de Barcelona en 1948 (Filosofía y Letras), se dedica a estudiar la música española medieval y renacentista con fuerte enfoque musicólogo, bibliógrafo y archivístico. El estudioso enseguida se percató de que muy poco saldría de los archivos aragoneses y dirige su investigación hacia el Archivo Histórico de Madrid, donde en 1963 encuentra algunos códices que formaban parte de la *Crónica del Monasterio de San Miguel de los Reyes*, escrita a lo largo del siglo XVI por Francisco de Villanueva y muy rica de datos y anotaciones sobre la gestión de la capilla musical valenciana. Lo cierto es que toda esta documentación servirá a Moll Roqueta para publicar un artículo en la revista *Anuario Musical*, aun sumamente influyente a día de hoy, ya que el estudioso dejaba a un lado la tradición celebrativa-laudatoria y reconstruía la estructura funcional (año 1546) de la capilla musical de Duque, proporcionando precisos detalles sobre nombres y apellidos de los cantores, tipologías de tañedores de instrumentos e incluso los gastos para cada componente. Al mismo tiempo Moll Roqueta señalaba los apellidos de los músicos más destacados (Juan de Cepa y Pedro Pastrana) añadiendo a su lista el nombre de Bartolomeu Cárceres, cuya biografía hasta entonces había sido desconocida por los musicólogos.²⁵

Realmente ya en años anteriores se había proporcionado listas de músicos e instrumentos. El Marqués de Cruïlles había dado cuenta de veinticuatro cantores, un organista, nueve instrumentistas y seis trompetistas alrededor del año 1533.²⁶ A su vez Ruiz de Lihory había proporcionado sus listas de cantantes e instrumentistas para el 1425, 1426, 1550, 1551 y 1552, pero no fue capaz de detallar claramente sus fuentes primarias y eso supondrá en el curso del tiempo muchas hipótesis erróneas y contradictorias, un verdadero

²⁴ Higinio Anglés, *La Música en la Corte de Carlos V, con la transcripción del "Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela" de Luys Venegas de Henestroa* [Alcalá de Linares, 1557], (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1965).

²⁵ Jaime Moll Roqueta, "Notas para la historia musical de la corte del Duque de Calabria", *Anuario Musical*, 18 (1963), pp. 123-135.

²⁶ Marqués de Cruïlles, *Doña Germana de Foix*, sin foliar.

ballet en cifras, por parte de los musicólogos anglosajones.²⁷ De hecho, a lo largo de algunas décadas, el desfile de cifras permanecerá igual hasta que en el año 2001 Roberta Freund Schwartz publica su Tesis Doctoral sobre los músicos y la música en las cortes españolas del siglo XVI.²⁸

La investigadora americana en el apartado de su Tesis Doctoral que trata de la corte valenciana se apoya en las listas de Moll Roqueta, pero luego va más allá dirigiendo su investigación hacia otros archivos y otras fuentes con la intención de reconstruir una imagen más detallada de la música valenciana, incluso bosquejando los detalles biográficos de algunos músicos. Sin duda, el aspecto más innovador del trabajo de Freund Schwartz es que aprovechándose del fondo Cenete al Arxiu de Palau-Requesens logra proporcionarnos una visión más completa que en el pasado (véase la Tabla 7.2).

No obstante, siguen quedando muchos otros aspectos de la música valenciana que habría que investigar bajo un diferente enfoque. Me limito aquí a bosquejar unas pocas consideraciones: a) según nos consta, los músicos no viven dentro de la corte y están gestionados por los gremios profesionales ubicados en los suburbios ciudadanos. Probablemente el Duque no necesita de ellos frecuentemente; b) la capilla musical no expresa la totalidad de la música tocada en la corte valenciana donde juegan un papel fundamental las diferentes actuaciones de poetas-músicos que no se cualifican como músicos profesionales sino como aficionados (Luis Milán, Fernández de Heredia, Francisco Fenollet, Diego Ladrón). Según un código de conducta aristocrática muy difundido en las cortes renacentistas, un noble respetable no debe estar al sueldo de alguien, incluso tiene que protegerse de ser considerado un profesional. Por lo tanto, en las nóminas se refleja solo una parte de la música valenciana. c) la música en Valencia no consiste solo en actuaciones tal como las interpretamos hoy, sino más bien forma parte de una articulada y compleja estética de comunicación que se desarrolla dentro la corte.

²⁷ Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, pp. XXV-XXVI.

²⁸ Roberta Freund Schwartz, *En busca de liberalidad: Music and musicians in the courts of the Spanish nobility, 1470-1640*. Tesis Doctoral, Universidad de Illinois, 2001.

2.4. La invención del mecenazgo musical como modelo analítico

El artículo de Moll Roqueta y el trabajo más reciente de Freund Schwartz no niegan, sino más bien corroboran, algunas tesis que a finales de los años cincuenta el crítico literario y filólogo José Romeu Figueras había elaborado en su ensayo destinado a suscitar una atención duradera dentro la comunidad de estudiosos.²⁹ Romeu Figueras lleva a cabo una reconstrucción histórica y cultural detallada de la corte valenciana y llega a atribuir a la iniciativa y al mecenazgo del Duque la composición y publicación del Cancionero de Uppsala, una recopilación de 54 villancicos que en los primeros años del siglo XX el diplomático Rafael de Mitjana había descubierto por casualidad en la Real Universidad de Uppsala, en Suecia.³⁰ Surge lo que podríamos llamar el modelo analítico del mecenazgo cultural y musical de la corte valenciana. No es sorprendente que, desde el ensayo de Romeu Figueras, la colección sueca será también conocida como el Cancionero del Duque de Calabria.³¹

Romeu Figueras utiliza el método comparativo-intertextual, que había tenido un gran éxito entre los filólogos de las lenguas romances. Mediante una serie de comparaciones textuales entre varios villancicos y algunas composiciones poético-musicales de Luis Milán, Juan Fernández de Heredia y Mateo Flecha, el filólogo catalán remonta a toda una constelación de escritores y músicos que formarían parte de la corte del Duque y a los cuales se garantizaría por parte del Duque-mecenas una protección. El mismo método servía también para demostrar la vinculación del repertorio de *Ensaladas* de Mateo Flecha el Viejo y Bartolomeu Cárceres a la corte del Duque. Los argumentos de Romeu Figueras asumían

²⁹ José Romeu Figueras, “Mateo Flecha el Viejo, la corte literario-musical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala”, *Anuario Musical*, 13 (1958), pp. 25-101. También Romeu Figueras está relacionado con el círculo de la revista *Anuario Musical*, además de ser adscrito al Instituto Español de Musicología, dirigido por Higinio Anglés.

³⁰ Rafael Mitjana (ed.), *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Uppsala* (Uppsala: Almqvist & Wiksell 1909). Mitjana en su primera edición del *Cancionero* especulaba que los villancicos habían sido compuestos por muy notables maestros españoles que residieron en Italia, sobre todo en la corte pontificia, durante la primera mitad del siglo XVI.

³¹ La tesis de Romeu Figueras encuentra aún su aprobación en un reciente edición y comentario crítico al *Cancionero* coordinada por Maricarmen Gómez Muntané, *El cancionero de Uppsala* (Ontinyent: Institut Valencià de la Música, 2003). La estudiosa así concluye su introducción: “Su repertorio se acostumbra a relacionar con la corte de los duques de Calabria, y aunque la evidencia absoluta no exista, sí que existen pruebas suficientes para dar la hipótesis por válida” (vol. 1, p. 30). Sin embargo, en su reciente artículo Emilio Ros-Fábregas lleva a cabo una cuidada lectura literaria de la colección, concebida principalmente como una narración orgánica y en lo tocante a la *vexata quaestio* de su atribución, sugiere investigar en otras direcciones. Véase Emilio Ros-Fábregas, “¿Cómo leer, cantar o grabar El Cancionero de Uppsala (1556): ¿de principio a fin?”, *Revista de Musicología*, 35 (2012), pp. 43-68.

la forma de certeza indiscutible, como el siguiente: el hecho de que las *Ensaladas* de Mateo Flecha y Bartolomeu Cárceres tienen cierta similitud estilística y léxica no podría explicarse de otra manera, sino que ambos hicieran parte del entorno del Duque. Y aún: las coincidencias temáticas (por ejemplo, el tema de la malmaridada) de algunos versos de las *Ensaladas* de Mateo Flecha con conocidas poesías y villancicos de Luis Milán o del escritor Juan Fernández de Heredia (1480-1549), es prueba de sus relaciones con la corte durante el mismo período. Romeu Figueras va aún más lejos con su método inductivo cuando afirma que “el estudio comparativo entre el texto de las *Ensaladas* y el de las obras de los autores valencianos refuerza la verosimilitud de que Flecha compusiera en Valencia sus *Ensaladas* o por lo menos la casi totalidad”.³²

Con el tiempo la metodología de Romeu Figueras se convierte en un hito dentro del mundo de la musicología hasta que su modelo comparativo-intertextual se pondrá como medio preferencial para agrupar y asociar a la corte valenciana una parte muy significativa del repertorio musical conocido y extendido en el ambiente catalán-valenciano. Han ido hacia esta dirección musicólogos como Maricarmen Gómez Muntané y Bernadette Nelson. Maricarmen Gómez Muntané en sus estudios en torno al Cancionero de Uppsala y a la música valenciana en el siglo XVI afirma que existen pruebas suficientes para relacionar esta colección con la corte del Duque. Del mismo modo en su reciente edición crítica de las *Ensaladas* de Mateo Flecha no tiene dudas en vincular parte de este repertorio a la corte valenciana.³³ Nelson en su artículo publicado en *Early Music* en 2004 utiliza todas las fuentes disponibles (archivísticas, literarias con toda una bibliografía de apoyo anexa) para reconstruir toda una constelación, a veces imaginativa, de música y repertorios que se habría originado en la corte del Duque.³⁴ De todas formas, aún deja muchas dudas sobre el ambiente de origen y el probable promotor del Cancionero de Uppsala. Quizás en el futuro será mucho más razonable suponer que las numerosas referencias cruzadas de textos y música que se encuentran en esta colección podrían ser solo un signo de una amplia circulación en un ambiente valenciano-catalán de un rico patrimonio cultural y musical con fuertes raíces en la tradición oral.³⁵

³² Romeu Figueras, “Mateo Flecha el Viejo”, p. 53 y p. 55.

³³ Maricarmen Gómez Muntané, *San Miguel de los Reyes y la capilla musical de don Fernando de Aragón, duque de Calabria* [488-1550], (Valencia: Generalitat Valenciana, 2000); ID., *Las ensaladas* (Valencia: Institut Valencià de la Música, 2008).

³⁴ Bernadette Nelson, “The court of don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c.1526-c.1550: Music, letters and the meeting of cultures”, *Early Music*, 32 (2004), pp. 194-222.

³⁵ Véanse Emilio Ros-Fábregas, “Cómo leer, cantar o grabar el Cancionero de Uppsala (1556): ¿de principio a fin?”, en *Revista de Musicología*, 35 (2012) p. 43-68:63; Giuseppe Fiorentino, “Folia”. *El origen*

2.5. Humanismo napolitano-aragonés y humanismo erasmista: las dos formas del mecenazgo valenciano

Después de los pioneros trabajos de Romeu Figueras, que seguramente ha sido uno de los más prominentes estudiosos de la corte valenciana, mucho se ha hecho para reconstruir un repertorio poético-musical que en el transcurso del tiempo se habría paulatinamente desarrollado gracias al decidido impulso y patrocinio del Duque. Recientes investigaciones se han centrado en el *Cancionero General* (Valencia, 1511), la colección poético-literaria renacentista más afamada en la actualidad.³⁶ De hecho el estudio de Oscar Perea Rodríguez, uno de los mayores especialistas sobre esta antología poética, muestra sin dudas que al menos dos décadas antes del virreinato del Duque ya debía de estar en la cumbre toda la pléyade de poetas valencianos que Hernando del Castillo incluyó en su *Cancionero General*. Así pues, si prestamos atención a los resultados de un reciente trabajo de Estela Pérez Bosch, nos percatamos de que frecuentan la corte del Duque solo dos de los poetas (Francisco Fenollet y Juan Fernández de Heredia) que tienen cabida en la antología de Hernando del Castillo.³⁷ Los demás o forman parte de una generación anterior al Duque o frecuentan el cenáculo poético-literario del noble valenciano Serafín Centelles (1480-1536), segundo Conde de Oliva y presumible mecenas del *Cancionero General*.³⁸ De todas formas, no debemos olvidar que en toda la época del virreinato del Duque “el siglo de oro” de las letras catalano-valencianas ya se había acabado. Estamos en una etapa de retroceso en el campo de la producción literaria que se había iniciado bajo el reinado de los Reyes Católicos y se confirma durante los años veinte del siglo XVI.³⁹ Así pues, el Duque no puede rodearse de

de los esquemas armónicos entre la tradición oral y la transmisión escrita (Kassel: Reichenberger, 2012), p. 53.

³⁶ Óscar Perea Rodríguez, *Estudio biográfico sobre los poetas del Cancionero General* (Madrid: CSIC, 2006).

³⁷ La lista de los poetas que formarían parte del cenáculo del Conde de Oliva es bastante larga. Además de Francisco (Francesc) de Fenollet y Juan Fernández de Heredia, tenemos: Mosén Aguilar, Jeroni d'Artés, Mosén Cabañillas, Lluís y Francesc de Castellví, Juan y Alonso de Cardona, Francesc Carroz, Pardo de la Casta, Leonor Centelles (Marquesa de Cotrón), los dos Lluís Crespí de Valldaura, padre e hijo, Bernat Fenollar, Jaume Gassull, Francesc de Mompalau, los hermanos Luis y Enrique de Monteagudo, Vicent Ferrandis, Miquel Peris, Joan Verdansa, Jeroni Vich, y, por último, Narcís Vinyoles.

³⁸ Estela Pérez Bosch, *Los valencianos del Cancionero General: estudio de sus poesías* (València: Publicacions Universitat de València, 2009); José María Aguirre, *Hernando del Castillo. Cancionero general. Antología temática del amor cortés* (Salamanca: Anaya, 1971). En este trabajo Estela Pérez Bosch afirma que Francisco Fenollet y Juan Fernández de Heredia deberían representar el nexo de unión entre dos épocas de esplendor literario y cortesano vividas en Valencia (la del último decenio de gobierno de Fernando el Católico), época retratada en el *Cancionero general*, y la vivida en la corte del Duque entre 1526 y 1550.

³⁹ Pérez Bosch, *Los valencianos del Cancionero General*, p. 17. Otra excelente aproximación al panorama sociocultural en la Valencia renacentista se encuentra en Berger. Véase Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento* (Valencia: Alfons el Magnànim, 1987). En todos los trabajos de Berger

poetas y hombres de la talla de Ausiàs March (1397-1459), Joanot Martorell, Joan Roís de Corella (1433/43-1497), Jaume Roig (1400-1478) o Sor Isabel de Villena (1430-1490).

Más convincente es el hilo de investigación que identifica la corte valenciana como el lugar donde, en fases históricas-culturales bien distintas (Primer Virreinato y Segundo Virreinato), el Duque junto con sus esposas, antes Germana de Foix y después Mencía de Mendoza, fomenta y logra amalgamar formas diferentes de humanismo: el humanismo napolitano-aragonés y el humanismo cristiano con fuertes raíces erasmistas. En este importar y asimilar modelos que llegan desde afuera, la experiencia virreinal se caracterizaría como un ejemplo de ductilidad y sincretismo renacentista.

a) **Humanismo napolitano-aragonés.** Cabría señalar que una síntesis de lo autóctono con lo foráneo había alcanzado un cierto grado de madurez a finales del siglo XV cuando ya Valencia exportaba a Nápoles músicos talentosos y a la vez publicaba traducciones de los clásicos latinos e italianos favoreciendo el desarrollo de un estilo latinizante denominado “valenciana prosa”.⁴⁰ El intercambio con Nápoles fue constante a lo largo de todo el siglo XV (sobre todo bajo el reino de Alfonso el Magnánimo) y principios del siglo XVI: la nobleza valenciana frecuenta asiduamente la corte napolitana, donde estrecha lazos amistosos que supondrán una importación a Valencia de maestros italianos para enseñar poesía y oratoria.⁴¹ Sin embargo esta conexión con Nápoles resultaría más evidente en la primera década del siglo XVI, paradójicamente en una época en que se encadenan una serie de acontecimientos que marcarían el comienzo del declive, bien sea en el reino valenciano bien sea en el reino de Nápoles. Por un lado, Valencia pasaría de ocupar un lugar central en el proyecto federativo de la Corona de Aragón a instalarse en una posición periférica y, por otro, Nápoles no actuaría más como uno de los centros principales del sistema hegemónico castellano-aragonés debido al hecho de que ha perdido su autonomía y está gobernada por un Virrey español. Basándome en las investigaciones de algunos historiadores de las estructuras económicas y político-institucional, considero que la institución del virreinato en Valencia coincide y se enmarca dentro la revuelta agermanada (1519-1523) que paulatinamente adoptará un doble signo anti-

se cuestiona el alentador panorama social, económico y cultural que ha sido un lugar común entre los historiadores del siglo XV valenciano. Este historiador cultural, por su parte, prueba de manera contundente la pérdida de hegemonía política, social y cultural valenciana durante el siglo XVI.

⁴⁰ Pérez Bosch, *Los valencianos del Cancionero General*, p. 23.

⁴¹ Este hecho explicaría, por ejemplo, la presencia de Bertomeu Gentil, poeta italiano, en el *Cancionero General* de 1514. Gentil tuvo que ser uno de estos maestros venidos de la península italiana. Véase Pérez Bosch, *Los valencianos del Cancionero General*, p. 24.

oligárquico y anti-señorial.⁴² En contra de esta rebelión la nobleza valenciana reacciona y se defiende restableciendo lo que el historiador Joan Reglà ha dado en llamar “hegemonía del modelo señorial” (un modelo que había estado en la base de la estructura social del reino desde sus mismos orígenes y que había limitado cualquier forma de dinamismo social). Según este esquema interpretativo el encargo virreinal que Carlos V atribuyó en 1526 al Duque y su esposa Germana de Foix sería una respuesta a la amenaza agermanada y por eso la corte valenciana desde sus orígenes se caracterizaría como una reacción al dinamismo social y un lugar destinado a permanecer cerrado, donde la nobleza no se relaciona más con el exterior. Excluida o, mejor dicho, autoexcluida de la verdadera historia la nobleza valenciana buscaría en una corte cerrada, a través de prácticas elitistas (atuendos lujosos, caza, farsas, juegos caballerescos, literatura y sobre todo música) un antiguo esplendor que se caracterizaría como una satisfacción compensatoria de un poder real perdido en la sociedad.

- b) Humanismo erasmista.** El mecenazgo de marca humanista-erasmiano coge impulso en Valencia tras el nuevo matrimonio que el Duque contrae con Mencía de Mendoza. La corte abre paso a nuevas influencias y a una nueva forma de literatura ascético-mística que hunde sus raíces en la *Devotio Moderna* y el erasmismo. Así pues el villancico licencioso y satírico, el lenguaje ligero, descuidado y despiadado que había constituido el rasgo distintivo de buena parte de la producción poético-musical en el primero virreinato (la representación casi fotográfica de este clima cultural se encuentra en *El Cortesano* de Luis Milán) se irán poco a poco acabando para dejar espacio a modelos y formas expresivas más respetables y didácticas como las que se hallan en las obras de Martí Pineda, autor muy cercano a los modelos establecidos

⁴² Joan Reglà, *Aproximació a la història del País Valencia* (Valencia: L'Estel, 1984), p. 175; Ernest Belenguier Cebrià, *La Corona de Aragón en la monarquía hispánica. Del apogeo del siglo xv a la crisis del siglo XVII* (Barcelona: Península, 2001), p. 87. Véase también Juan Oleza Simó, “La Valencia virreinal del Quinientos: una cultura señorial”, en *Teatro y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984), párr. 61-74; Regina Pinilla Pérez de Tudela, *Valencia y Doña Germana. Castigo de agermanados y problemas religiosos* (Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1994), p. 28; Ricardo García Cárcel, *Las Germanías de Valencia* (Barcelona: Península, 1975); Vincent Vallés Borràs, *La Germanía* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000); Miguel García, *La germania dels menestrals de València* (València: Editorial Gorg, 1974), pp. 39-40. Una síntesis de esta fase muy importante de la historia valenciana podría ser la siguiente: los gremios pretendían introducir representantes en el jurado de la ciudad y en 1519 se constituyen en Germanía. El nuevo monarca Carlos V apoya al bando nobiliario nombrando a un Virrey, Diego Hurtado de Mendoza, a fin de sofocar la rebelión. En su *Germania del menestrals de València*, el notario Miquel Garcia (1519) describía el origen de la revuelta poniendo de manifiesto –desde el lado anti-agermanado– el problema de la lucha de clases.

por Luis Vives y Erasmo, y en algunas *Ensaladas* de Mateo Flecha, tan marcadas de una fuerte tensión religiosa y erasmista.⁴³

2.6. ¿La corte valenciana como lugar de mecenazgo musical-institucional?

En paralelo al modelo del mecenazgo literario-musical (sea cual sea, el humanista-aragonés o el humanista-erasmista), que como adelantábamos encuentra su primera proposición en los trabajos de José Romeu Figueras y que describe una corte valenciana toda orientada a atraer y organizar letrados y músicos dentro de un proyecto cultural muy ambicioso, se ha ido extendiendo en los años noventa del siglo pasado un modelo analítico que concibe la música como instrumento de celebración de la personalidad y del poder del príncipe, es decir cómo su específico léxico de la primacía. Esta tipología de acercamiento a la música ya había encontrado una fuerte base ideológica en un ensayo de Roy Strong publicado en los años ochenta del siglo XX y con fuerte mirada a la imagen pública y a la iconografía del poder a lo largo de la Edad Moderna.⁴⁴

Dos estudios publicados a mediados de la década de 1990 se sitúan en esta línea de investigación. Andrea Bombi y Pilar Monteagudo Robledo han rastreado en el Archivo Real de Valencia, el Archivo Municipal y el Archivo de la Catedral de Valencia para reconstruir el ceremonial de las festividades celebradas en Valencia entre el siglo XVI y el siglo XVIII, pero no han logrado aportar mucha información sobre la música ceremonial en la época del Duque.⁴⁵ Esta tipología de enfoque presenta algunas limitaciones. En primer lugar, por la

⁴³ Muñoz, Ferrán, *Mencía de Mendoza y la Viuda de Mateo Flecha* (València: Institut Alfons el Magnànim, 2001), *passim*.

⁴⁴ Roy Strong, *Art and Power: Renaissance Festivals [1450-1650]*, (Berkeley-Los Angeles: University California Press, 1984). Esta concepción ceremonial y celebrativa de las artes y de la música se repetirá bajo la etiqueta historiográfica de la *New Court History* que, ya de moda en Italia en los años ochenta, llegará a su máxima expresión en España a lo largo de los años noventa y el comienzo del 2000 a través de varios trabajos sobre las capillas musicales de Castilla y de los Austrias. Véanse: *La capilla real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, eds. Bernardo José García y Juan José Carreras Ares (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001); Francisco de Paula Cañas Gálvez, “Música, poder y monarquía en la Castilla trastámara (1366-1474): Nuevas perspectivas de análisis”, *Revista de musicología*, 32 (2009), pp. 359-378; Luis Robledo Estaire, *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II* (Madrid: Fundación Caja de Madrid, 2000); Maricarmen Gómez Muntané, “Música y corte a fines del Medioevo: El episodio del Sur”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. I: De los orígenes hasta c. 1470* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2009); Tess Knighton, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico [1474-1516]*, (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001); Pablo Rodríguez Fernández, *Música, poder y devoción: La capilla real de Carlos II (1665-1700)*. Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003.

⁴⁵ Pilar Monteagudo Robledo, *El espectáculo del poder. Fiestas reales en Valencia Moderna* (Valencia: Ajuntament de Valencia, 1995); Andrea Bombi, “La música en las festividades del Palacio del Real de Valencia en el siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, 18 (1995), pp. 175-228.

endémica escasez de documentación perteneciente al siglo XVI. En segundo lugar, las pocas fuentes de archivo que podrían ser utilizadas para esta época no registran gastos y varios aspectos de la gestión de la capilla musical del Duque, ya que todo lo perteneciente a la economía y la administración de esta institución estaba a cargo del tesorero personal del Duque. En tercer lugar, los pocos libros de pagos, que sobreviven a la destrucción y que están guardados en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, permiten reconstruir solo un año de gestión o poco más. En cuarto lugar, los dietarios y las crónicas valencianos de la época no detallan exhaustivamente las actuaciones de la capilla musical y se limitan solo a capturar raros episodios excepcionales como la llegada a Valencia de Carlos V en 1528.

Hacia esta dirección se han dirigido en años recientes investigaciones como la de Greta Olson en su artículo que tendría la ambición de emular el enfoque innovador de unos trabajos de Murray Schafer, el estudioso canadiense que ya en los años setenta había intentado reconstruir mapas sonoros de ciudades, considerando incluso las relaciones entre el sonido y las estructuras socio-económicas.⁴⁶ Sin embargo, más allá de la ambición de la estudiosa de proporcionar un trabajo que se inserte en la pauta de la *urban musicology*, en su artículo Olson se refiere a la música ceremonial documentada en listados de pagos e interpretada en ocasión de acontecimientos de gran relevancia como la entrada de doña Margarita de Austria en la ciudad de Valencia (1598). Además, la estudiosa parece interesarse más por el atuendo de los participantes y el orden de su entrada en las procesiones que por la música. Al parecer, cuando utiliza la expresión “paisaje sonoro” lo hace solo para coincidir con una moda y en una forma poco realista. De hecho, para la realidad valenciana del siglo XVI la reconstrucción de un paisaje sonoro que abarque las instituciones, los aspectos socioeconómicos de los músicos, asociaciones de músicos, constructores de instrumentos, enseñanza de la música, repertorios, música popular, etcétera, constituye una tarea muy compleja. Cabe anotar otro aspecto no secundario: aunque Olson maneja una buena cantidad de fuentes relativas a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, con respecto a la época del Duque sus fuentes son muy limitadas.

⁴⁶ Greta Olson, “Imágenes sonoras en Valencia al final del Renacimiento”, en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, eds. Andrea Bombi, Juan Carreras López y Miguel Marín López (Valencia: Universidad de Valencia, 2005), pp. 279-294.

2.7. El enfoque analista y wallersteiniano⁴⁷

En la década de 2000, un pequeño grupo de historiadores valencianos del Departamento de Historia Moderna de la Facultad de Geografía e Historia, propone una nueva problematización de la *vexata quaestio* de las cortes renacentistas utilizando algunas directrices metodológicas de la escuela de los Anales Franceses, en gran medida influenciada en esta época por las teorías de Immanuel Wallerstein. Este sociólogo y economista estadounidense había forjado en los setenta las categorías de centro y periferia entendidas como polos opuestos de una dinámica económica e institucional en la que se desarrollaría el complejo sistema del Estado Moderno.⁴⁸

El equipo valenciano, dirigido por Joan Reglà, ha estudiado la relación y el grado de interacción de las diversas esferas de poder que se establecía entre el Emperador Carlos V y el Duque. Para el estudio de casos particulares ha acudido a fuentes primarias rastreadas no solo en los archivos valencianos –el Archivo del Real (ARV), el Archivo Municipal (AMV) y el Archivo de la Catedral de donde han sacado sus datos otros historiadores–, sino más bien en el Archivo General de Simancas (AGS) y el Archivo de la Corona de Aragón (ACA). Cuanto a las fuentes indirectas, el grupo del Departamento de Historia Moderna se ha aprovechado de la línea investigadora de Emilia Salvador Esteban que mucho se había fundado sobre la consulta de los dietarios y demás fuentes impresas de la época. Las tres líneas de investigación en las que se ha inspirado este hilo historiográfico, y sobre todo Martí Ferrando y Pardo Molero, se pueden resumir en las siguientes: 1) análisis de la estructura del poder 2) estudio de la función de las varias asambleas, por ejemplo las Cortes de Monzón que constituían el paradigma de una democracia asimétrica dentro el centro y la periferia 3) estudio de las instituciones propias del reino valenciano y de cada uno de los ámbitos en que se ubicaba la población del reino: el eclesiástico, el militar y el real.⁴⁹

⁴⁷ Con el término analista me refiero a la corriente historiográfica puesta en marcha en Francia por Jacques Le Goff y Ferdinand Braudel correspondiente a la tercera generación, aparecida en los años 70, de la francesa Escuela de los *Annales*. La metodología de estos dos destacados estudiosos trataba de establecer una historia serial de las mentalidades, representaciones colectivas y estructuras mentales de las sociedades a través una interpretación racional de los datos que les proporcionaba el corpus documental a su disposición.

⁴⁸ Immanuel Maurice Wallerstein, *The modern world-system* (New York: Academic Press, 1974-980). Con respecto al origen y desarrollo del Estado Moderno en Italia, merece señalar las comunicaciones sobre este tema de Trevor Dean e Marcello Fantoni. Véase Trevor Dean, “Le corti. Un problema storiografico”, en *Origini dello Stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età Moderna*, eds. Giorgio Chittolini, Anthony Molho y Pierangelo Schiera (Bologna: Il Mulino, 1994), pp. 425-447; Marcello Fantoni, “Corte e Stato nell’Italia dei secoli XIV-XVI”, en *Origini dello Stato*, pp. 449-466.

⁴⁹ Martí Ferrando y Pardo Molero, dentro del grupo de historiadores a los que nos referimos, resultan los más efectivos y contundentes al analizar la época del Duque. Mi síntesis se apoya en los trabajos de estos estudiosos. Véanse José Martí Ferrando, *Poder y sociedad durante el virreinato del Duque de Calabria (1536-1550)*. Tesis Doctoral, Valencia, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia, 1993. Inédita.

Lo que surge con claridad del modelo analítico basado sobre el dualismo lejanía-cercanía (es decir centro y periferia) es una compleja estructura hecha de secretarios y visitantes y una constante subordinación del Duque al lugarteniente general común y al final al Emperador. A lo sumo, el Duque ejercería su poder de forma delegatoria tratando siempre de cumplir en todo momento las indicaciones llegadas del poder central. Además, el Duque se situaría en el medio de intereses contradictorios de las oligarquías, lo cual le impide mantener una política coherente de reivindicaciones ante el poder central, quien efectivamente pudo hacer prevalecer sus designios.

2.8. La *New Court History* y su impacto metodológico en los estudios de la corte valenciana

¿Puede una obra musical, un género o una sola técnica musical llegar a ser expresión de la ideología dominante o incluso caracterizarse como específica codificación de un proceso de construcción de la identidad? ¿Mediante qué medios se efectúa esta construcción? Se trata de preguntas persistentes en el círculo de la musicología anglosajona al cual en la decena del 1980 se le ha dado en llamar *New Court History*.

Un ejemplo temprano de este enfoque lo encontramos en los años cuarenta del siglo XX en una obra de Edward Lowinsky sobre el motete flamenco de la primera mitad del siglo XVI.⁵⁰ El musicólogo analizaba las características del motete flamenco y establecía una conexión entre el uso de los medios técnicos y la ideología reformista de ciertos grupos sociales de Flandes. En este contexto, por lo tanto, el estilo cromático, lejos de producir un

Campus Tarongers (Deposits); José Martí Ferrando, *Instituciones y sociedad valencianas en el Imperio de Carlos V* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2002); Juan Francisco Pardo Molero, *La defensa del Imperio. Carlos V, Valencia y el Mediterráneo* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001).

⁵⁰ Elias Edward Lowinsky, *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet* (New York: Columbia University Press, 1946). Los paralelos entre música y sociedad encontrarán en los años setenta del siglo pasado su máxima expresión en el apartado metodológico de un trabajo de Michel Baxandall sobre la pintura italiana del siglo XV: “a fifteenth-century painting is a deposit of a social relationship”. Véase Michel Baxandall, *Painting an Experience in XV Century Italy* (Oxford: Clarendon Press, 1972). Sin embargo, ya en los años ochenta Iain Fenlon, de acuerdo con Joseph Kerman, expresaba su malestar frente al interés que ya en esos años se estaba desarrollando más hacia hechos extra-musicales que hacia el estudio y análisis de las partituras musicales. Véase Iain Fenlon, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980). Incluso Richard Sherr en su presentación a la obra de Iain Fenlon hizo la propuesta de omitir el estudio del mecenazgo debido a la imposibilidad de conciliar historia y análisis. Por su parte Harward Mayer Brown ha marcado la dificultad de probar “the relationship between an individual piece (or a particular genre) and the society that caused it to come into being”. Véase Harward Mayer Brown, “Recent Research in the Renaissance: Criticism and Patronage”, *Renaissance Quarterly*, 40 (1987), pp.1-10.

placer debido al entrecruzamiento de las líneas polifónicas, se convertía en un medio eficaz para expresar una nueva sensibilidad religiosa, sin despertar sospechas dentro el ambiente de la Inquisición.

¿Es posible decir lo mismo de cualquier composición musical de la misma época? Esta es la pregunta que pone el musicólogo Allan Atlas a finales de los años ochenta en una comunicación congresual donde expresa la necesidad de superar el dualismo entre los que sugerían un enfoque documental-sociológico y los que preferían centrarse en un análisis formalista de las obras musicales.⁵¹ En esta ocasión Allan Atlas, a modo de ejemplo, intentaba identificar una posible relación, justo dentro de un contexto aragonés, entre la misa polifónica “Aggio visto el mappamondo” de Joan Cornago y el rey de Nápoles, Alfonso el Magnánimo. Las preguntas más insinuantes planteadas por Allan Atlas giraban en torno al hecho de que la mesa de Joan Cornago representaba una de las primeras obras construidas sobre un *cantus firmus* profano. ¿Quizás el príncipe quería salir fuera de una tradición preexistente? ¿Tiene un plan preciso e incluso una competencia musical? En la misma tabla redonda, su colega Howard Mayer Brown ampliaba un poco la cuestión preguntándose si una obra musical podría constituir un medio específico para expresar una forma de protesta social. Al fin de llegar a conclusiones contundentes y vislumbrar la relación entre el acto creativo y su función social o política, Howard Mayer Brown sugería explorar el *quid* y la dinámica triangular que se establece entre mecenas, obra y contexto social. Un ejemplo reciente que se posiciona en este hilo investigador se encuentra en un estudio brillantemente llevado a cabo por la musicóloga norteamericana Jennifer M. Bloxam y que tiene que ver con la misa votiva en Flandes hacia finales del siglo XV.⁵² A través de un análisis de un documento de dotación fechado en 1487, Bloxam ha reconstruido no solamente el contexto de actuación para la *Misa de San Donato* de Jacob Obrecht, sino también las circunstancias que impulsaron su creación, delimitaron su función y ocasionaron su *raison d'être*. Como hace notar Tess Knighton en su reciente artículo sobre *La Viuda* de Mateo Flecha, gracias al trabajo de Jennifer Bloxam se puede vislumbrar no solo el impulso dinámico que se establece entre el encargo, la creación de una obra musical y su interpretación, sino también la

⁵¹ Allan. W. Atlas, “Courtly Patronage in the Fifteenth Century: Some Questions”, en *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, eds. A. Pompilio, D. Restani, L. Bianconi (Torino: EDT, 1990), vol. 3, pp. 28-32.

⁵² Jennifer M. Bloxam, “Text and Context: Obrecht’s *Missa de Sancto Donatiano* in its social and ritual landscape”, *Journal of Alamire Foundation*, 3 (2011), pp. 11-36.

importancia del género de la misa votiva entre las clases adineradas de los centros urbanos de Flandes hacia finales del siglo XV.⁵³

Este tipo de análisis interpretativo, en el cual el texto (musical) y contexto se interrelacionan para llegar a un entendimiento más profundo de la relación dinámica, como la definía Howard Mayer Brown, entre la obra musical y las circunstancias de su creación, ha ganado interés entre los historiadores y musicólogos aragoneses. El estudioso italiano Vincenzo Borghetti, animado por el proyecto de documentar un típico proceso napolitano-aragonés de apropiación de la música según finalidades simbólicas, ideológicas y de identidad, ha analizado las seis mesas *L'homme armé* dedicadas a la hija del rey Fernando I de Nápoles, Beatriz de Aragón, en ocasión de su boda (1476) con el rey de Hungría Matías Corvino (Napoli, Biblioteca Nazionale, MS VI E 40).⁵⁴ Lo que emerge como aspecto esencial en el estudio de Borghetti es el fuerte paralelo simbólico que se establece entre el *tenor*, que en todas estas misas tiene una parte relevante, y la figura del príncipe a la que el texto del *tenor* remite y alude sin interrupción.⁵⁵

Aunque de forma menos eficaz y convincente, también la figura del Duque ha sido objeto desde los años setenta de este tipo de enfoque analítico. Me refiero a un estudio realizado por el musicólogo Philip Jackson sobre la *Missa Ferdinandus Dux Calabriae* que el compositor Jacques de Mantua había dedicado al Duque.⁵⁶ El hecho de que esta misa presenta un sujeto (o tema) extraído de las vocales que componen el título de la *Missa Hercules Dux Ferrariae* de Josquin Desprez es según Jackson una clara señal en sí de cómo la música está al servicio de un proyecto de celebración del Duque. Unos años más tarde musicólogos e historiadores como William McMurry, Iain Fenlon y George Nugent volverán de nuevo sobre la cuestión hablando incluso de un proyecto de celebración de toda la familia napolitano-aragonesa a través de la música que se sería desarrollado en el transcurso del tiempo.⁵⁷ Según este hilo de búsqueda, dos serían las obras que marcan en forma musical y

⁵³ Tess Knighton, “La viuda de Mateo Flecha: perspectivas sobre el mecenazgo musical en el siglo XVI”, *Resonancias*, 33 (2013), pp. 71-87.

⁵⁴ Se trata de un códice que debido a varias vicisitudes nunca llegará a Valencia. Aunque la autoría de este ciclo de misas sigue siendo una cuestión de conjeturas, en su artículo Richard Taruskin sostiene la hipótesis de una fuerte influencia estilística flamenco-borgoñona. Véase Richard Taruskin, “Antoine Busnoys and the L'Homme armé Tradition”, *Journal of the American Musicological Society*, 39 (1986), pp. 255-293.

⁵⁵ Vincenzo Borghetti, “Il repertorio musicale, i manoscritti e l'identità del principe tra '400 e '500”, en *Cappelle musicali fra Corte, Stato e Chiesa nell'Italia del Rinascimento*, eds. Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni y Andrea Chegai (Firenze: Olschki, 2007), pp. 33-36.

⁵⁶ Philip T. Jackson, “Two Descendants of Josquin's Hercules' Mass”, *Music and Letters*, 59 (1978), pp. 188-205.

⁵⁷ William M. McMurry, “Ferdinand, Duke of Calabria, and the Estensi: a Relationship Honored in Music”, *Sixteenth Century Journal*, 8 (1977), pp. 17-30; Iain Fenlon, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980); George Nugent, *The Jacquet Motets and Their Authors*. Tesis Doctoral, Princeton University, 1973, p. 215.

según una cierta disciplina técnica el prestigio de la familia napolitano-aragonesa. La primera es un motete compuesto por Jacques de Mantua (*Erga Ploremus*) por la muerte del príncipe César (1520), hermano del Duque. La segunda es la *Missa Ferdinandus Dux Calabriae* compuesta a petición de la madre del Duque, Isabel de Aragón.

2.9. Entre música, cultura y religiosidad: la *New Cultural History* llega a la corte del Duque

Cabe señalar que el enfoque *analista-wallersteiniano*, bajo el impulso metodológico de un indiscutible maestro como Joan Reglà, ha dado resultados notables en el conocimiento del contexto histórico y político-administrativo en el que se desarrolla la trayectoria del Duque, pero al mismo tiempo se había apartado del principio de la historia total que siempre había inspirado a los analistas franceses.⁵⁸ Así que en las obras de dos historiadores más destacados del círculo valenciano, como Martí Ferrando y Pardo Molero –merece recordar que sus estudios dieron una gran contribución en aclarar aspectos muy específicos de la gestión político-administrativa del virreinato– se excluyen no solo la mentalidad colectiva y el ceremonial de la corte sino más bien la literatura, la historia del arte y la música.⁵⁹

Por lo tanto, es necesario dirigirse hacia el círculo de los historiadores culturales valencianos para encontrar intentos de incorporación de varias disciplinas (historia, historia social, antropología cultural, historia de la literatura) que permitan volver a configurar de manera innovadora el papel de la música y los músicos en la corte del Duque. El nombre que cabría destacar entre este círculo es el del valenciano Ferran Muñoz, que en su estudio publicado en 2001 ofrece un buen ejemplo, relacionado con la corte valenciana, de lo que normalmente se ha dado en llamar “nueva historia cultural”.⁶⁰ El estudio de Muñoz, que está inspirado en el caso concreto de las relaciones entre el músico Mateo Flecha y el ambiente

⁵⁸ Respecto a esta cuestión metodológica, resultan menos deficientes los historiadores de las cortes italianas. Véanse: *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, eds. Giorgio Cerboni Baiardi, Giorgio Chittolini y Piero Floriani (Roma: Bulzoni, 1986), pp. 225-296; Daniela Frigo, “L’affermazione della sovranità: famiglia e corte dei Savoia tra Cinque e Seicento”, en *Familia del principe e famiglia aristocratica*, ed. Cesare Mozzarelli (Roma: Bulzoni, 1988), pp. 277-334; *La Corte di Mantova nell’età di Andrea Mantegna, 1450-1550*. Atti del Convegno (London-Mantova, 1992), eds. Cesare Mozzarelli, Robert Oresko y Leandro Ventura (Roma, Bulzoni, 1997), pp. 93-104; Gregory Lubkin, *A Renaissance Court. Milan under Galeazzo Maria Sforza* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1994).

⁵⁹ Los trabajos pioneros que tratan de estos aspectos de la vida cortesana son los de Norbert Elias que ya en los años treinta del siglo pasado empezaba sus estudios sobre el ceremonial entendido como expresión simbólica del poder del príncipe y como medio de control y disciplina social. Véase Norbert Elias, *Die Höfische Gesellschaft* (Berlín: Luchterhand, 1939).

⁶⁰ Muñoz, *Mencía de Mendoza, passim*.

de la corte, no duda en describir los fuertes estímulos culturales y religiosos que se establecen en Valencia durante el segundo periodo virreinal y desvela las relaciones latentes entre las corrientes espirituales de la Valencia de aquella época, abierta al erasmismo así como las de un autor y compositor como Mateo Flecha el Viejo con la tercera y última esposa del Duque, Mencía de Mendoza. Con sus técnicas muy sugerentes de segmentación y decodificación textual, que remiten a una tradición filológica bien arraigada en Valencia, Muñoz desvela el sentido simbólico-antropológico de muchas ensaladas de Mateo Flecha, centrándose no solo en *La Viuda* que ya ha sido muy interpretada sino también ampliando su investigación a otras ensaladas del repertorio de Mateo Flecha que al final del decenio de 1540 se configuran como medio preferencial para expresar inquietudes religiosas y conflictos sociales.

2.10. Las dos consortes del Duque: Germana de Foix y Mencía de Mendoza

El trabajo de Muñoz, además de su indiscutible valor histórico-antropológico, llama la atención también sobre una evidente división acaecida entre los dos periodos del virreinato valenciano. El Primer Virreinato (1526-1536) moldeado más sobre las orientaciones culturales y la índole desenfadada y brillante de la primera mujer del Duque, Germana de Foix; el Segundo Virreinato (1541-1550) en que domina un sentido más austero de la vida, tensionado de la cultura y religiosidad de Mencía de Mendoza, la segunda esposa. Por ello sería una verdadera simplificación examinar la época virreinal valenciana como un todo unitario y orgánico en que el Duque interpretaría un papel autónomo e indiscutible, sea bien como hombre de gobierno sea bien como mecenas. De hecho, a juzgar por las monografías de Regina Pinilla Pérez de Tudela, Rosa Elena Ríos Lloret, Vilaplana Sanchis y Miguel Falomir Faus, las dos mujeres compartirán protagonismo con el Duque no solo en el ámbito de la gestión político-administrativa sino también en la práctica diaria de la cultura y de la diversión cortesana.⁶¹

⁶¹ Antonio Balbín de Unquera, “La última reina de Aragón, Germana de Foix”, *Revista Contemporánea*, 127 (1903), pp. 257-275; García Mercadal, *La segunda mujer del Rey Católico, doña Germana de Foix, última reina de Aragón* (Barcelona, 1942); Querol y Roso, *La última reina de Aragón, passim*; Pinilla Pérez de Tudela, *Valencia y Doña Germana, passim*. Varios han sido los congresos que recientemente se han celebrado en Valencia sobre la reina Germana de Foix y algunos culminaron con aportaciones de cierto espesor. Citamos los trabajos de: Rosa Ríos Lloret, *Germana de Foix: Una mujer, una reina, una corte* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003); *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*, eds. Rosa Elena Ríos Lloret y S. Vilaplana Sanchis (València: Biblioteca Valenciana, 2006). En lo tocante a Mencía de Mendoza, aparte el estudio documental sobre la familia Cenete por Lasso de La Vega, podemos contar con dispersas noticias que comparecen aquí o allá en las obras que ya citábamos de Castañeda, Almela y Vives, Marqués de Cruïlles. El estudio más trascendente bajo el aspecto del mecenazgo musical es

Ambas pertenecían a una nobleza de alto linaje y estaban influidas por el Renacimiento en la educación que recibieron, una en la corte francesa de Luis XII, la otra en el ambiente culto de los Mendoza y Fonseca. Las aficiones literarias y musicales maduraron tempranamente en ellas y eso siempre fue tan bien visto entre los contemporáneos y la historiografía más reciente (voy a citarla más adelante) que se ha centrado en dibujar las características relevantes de las dos mujeres del Duque.

Sin embargo, ya como han subrayado muchos historiadores, Germana de Foix y Mencía de Mendoza tenían personalidades y patrones de comportamiento muy distintos y eso tendría que tener una grande influencia sobre la conducta de vida y las opciones culturales y musicales del Duque.⁶² En buena sustancia, la presencia en la corte, al lado del Duque, de dos mujeres con fuertes aunque distintas personalidades acarrearía profundas modificaciones en la estructura ideológica de virreinato y tendría importantes consecuencias en el pensamiento y la cultura.

En su artículo publicado a principios de 1900, Antonio Balbín de Unquera marcaba la actitud prematura de Germana hacia la cultura y la música.⁶³ Los estudios sobre ella que se han sucedido con el paso del tiempo destacarán dos planteamientos críticos (uno de detractores y el otro de defensores) que vendrán siendo lugares comunes entre los historiadores de la corte valenciana. A día de hoy, parece resultar más decisiva la tradición de detractores, los cuales básicamente afirman que el carácter de alegría, ligereza y frivolidad de la reina francesa favorecía un espíritu galante, pero muy superficial, que pronto cedía al chisme a la anécdota procaz y a la burla despiadada.⁶⁴ Todo eso, aunque no es nada más que unos de los indicios de la estrecha conexión con Italia y del gusto común que ella compartía con el Duque, constituía un serio obstáculo a la introducción y consolidación de la severidad castellana en los rituales de la corte y en los rasgos de la conducta cortesana.⁶⁵

el de Ferrán Muñoz que ya citábamos. Cabe añadir otros dos estudios que se ocupan fundamentalmente del afán por el coleccionismo y de los enseres pertenecientes a la Marquesa de Cenete: Miguel Falomir Faus, “El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico”, *Ars Longa*, 5 (1994), pp. 121-124; Juana Hidalgo Ogáyar, “Mencía de Mendoza, marquesa del Zenete, condesa de Nassau y duquesa de Calabria”, en *La mujer en el arte español*. Actas de las VIII Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez” (Madrid: Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C, 1996). Muy útil, para enmarcar las directrices culturales y religiosas del Segundo Virreinato, se revela la monografía de Francisco Pons Fuster, *Erasmistas, mecenas, y humanistas en la cultura valenciana en la primera mitad del siglo XVI* (Valencia: Istitució Alfons el Magnànim, 2003).

⁶² Almela i Vives, *El Duque de Calabria*, p. 139.

⁶³ Balbín de Unquera, “La última reina de Aragón”, p. 266.

⁶⁴ Josep Lluís Sirera, *Història de la Literatura Valenciana* (València: Edicions Alfons el Magnànim, 1995).

⁶⁵ A la fila de los detractores podríamos seguramente apuntar Prudencio de Sandoval (Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*. Zaragoza, Pedro Escuer, 1634), y José Romeu Figueras. El culto a la frivolidad y el lujo de la reina queda claro solo leyendo el inventario publicado en los

Por su parte, Mencía de Mendoza parece distinguirse por un animado gusto flamenco que se contraponen como alternativa al italianismo.⁶⁶ Según lo que señala Philippe Berger en su Tesis Doctoral, con la Marquesa de Cenete la corte se hizo más intelectual y menos espontánea, dominando un cierto autocontrol y un buen gusto con el que la marquesa de Cenete se protegía de cualquier forma de frivolidad y lascivia.⁶⁷ Todos estos rasgos de la personalidad, juntos a una forma de pensar austera, debieron influir en la política cultural y el estado de ánimo general de la vida cortesana.

Resultan reveladores del contraste entre el Primer y Segundo Virreinato las monografías de algunos historiadores culturales como Marcel Bataillon, Helena Rausell Guillot o Martí Ferrando.⁶⁸ Comparando estas monografías nos percatamos de que el sustrato cultural y religioso se ha modificado profundamente en la Valencia de los años cuarenta y cincuenta del siglo XVI. Son años que marcan la madurez del Humanismo cristiano por el que la marquesa de Cenete se sentirá arrastrada y al que no debió permanecer ajena desde su periodo de formación en los Países Bajos. No por casualidad en Valencia cambia tanto la música como el modelo de mecenazgo. Los desenfadados villancicos que encontramos en los años treinta dejarán el paso al género poético-musical de la ensalada.⁶⁹

3. Fuentes

3.1. Fuentes aragonesas y fuentes madrileñas

En general, la documentación del período post-aragonés conservada en el Archivo del Estado de Nápoles es fragmentaria. Los archivos napolitanos han sufrido pérdidas con el tiempo y durante la Segunda Guerra Mundial la documentación napolitano-aragonesa, y en particular la post-aragonesa, ha sido dañada más duramente que la de otras épocas. Sin embargo, antes de la destrucción algunos estudiosos napolitanos transcribieron e incluso

años sesenta por Querol y Roso de los objetos pertenecientes a la reina que se hizo después de su fallecimiento en 1536. La lista interminable de objetos de lujo y de embellecimiento (cuadros, retablos, tapices, espejos, etcétera) daba la imagen de una corte regocijada, licenciosa, divertida y impulsada por un fuerte deseo de distinción aristocrática.

⁶⁶ Falomir Faus, “El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza”, pp. 121-124.

⁶⁷ Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento* (Valencia: Alfons el Magnànim, 1987).

⁶⁸ Marcel Bataillon, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI* (México-Madrid-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991); Helena Rausell Guillot, *Letras y fe: Erasmo en la Valencia del Renacimiento* (València: Institució Alfons el Magnànim, 2001); José Martí Fernando, “Una humanista en la corte virreinal. Mencía de Mendoza”, en *San Miguel de los Reyes: de Biblioteca Real a la Biblioteca de Valencia*, (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001), pp. 73-89.

⁶⁹ Muñoz, *Mencía de Mendoza*, p.62-64.

publicaron el texto completo de algunos registros de pagos (*Cedole di Tesoreria*). Desafortunadamente tenemos un vacío de documentación justo para el periodo que nos interesa, desde la década de los años noventa del siglo XV hasta principios del siglo XVI. Podemos considerar este periodo como la época oscura de la historia napolitano-aragonesa.⁷⁰

Remedian en parte esta falta de documentación tres códices madrileños (Madrid, Archivo Histórico Nacional) compilados por cronistas o frailes y notarios que tuvieron el encargo de escribir sobre la vida y el palpar diario de la comunidad monástica del monasterio de San Miguel de los Reyes, al que el Duque dejó su patrimonio después de su muerte. Entre estos tres códices, que reflejan entre otras cosas las inquietudes culturales y los afanes musicales del Duque durante su madurez el más importante es el L.223 (*Libro de la fundación, donación y rentas del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes de Valencia*, Colección Códices y Cartularios) pues incluye la primera crónica del monasterio escrita por fray Francisco de Villanueva entre 1554 y 1555. Digamos que se trata de la única fuente directa siendo el fray coetáneo del Duque. Esta fuente fue tan utilizada y apreciada que col tiempo se hicieron dos copias: a) *Libro de la fundación, donación y rentas del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes de Valencia* (Madrid, Archivo Histórico Nacional, Colección Códices y Cartularios, Códice L.515); b) *Historia de la fundación del monasterio Bernardo de San Bernardo en Valencia e institución en su lugar del de San Miguel de los Reyes, con el testamento del duque de Calabria e inventario de libros y alhajas que dejó él y su esposa Germana de Foix* (Madrid, Archivo Histórico Nacional, Colección Códices y Cartularios, Códice L.493).⁷¹ De estos tres códices conservados, el original (Códice L.223), que extrañamente presenta más abreviaturas, peor estado de conservación e incluso menos informaciones, también sirvió de base a un texto manuscrito (*Relación de la fundación del Real Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia*) que forma parte del Códice &.II.22 (ff. 213-228v) custodiado en la Biblioteca de El Escorial (BE). Este códice a su vez sirvió de base a la famosa *Historia de la Orden de San Jerónimo* que hacia 1594 fray José de Sigüenza recibió el encargo de hacer por el padre general de la Orden.

⁷⁰ Las *Cedole di Tesoreria*, que registran los ingresos y pagos de la administración aragonesa y entonces los estipendios a los músicos, han sido estudiadas por el musicólogo Allan Atlas. Sin embargo, debido a la carencia de documentos, este destacado estudioso de la corte napolitana no ha podido ir más allá de los años noventa en sus estudios sobre este tema. Véase Allan W. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).

⁷¹ Vignau y Ballester, del que hemos hablado arriba, fue el primer estudioso que confeccionó el inventario de los instrumentos musicales del Duque utilizando el Códice L.493 mientras que Moll Roqueta utilizó el Códice L.223 (*olim* 147) para redactar sus listas de músicos y libros de música pertenecientes a la capilla valenciana. Véanse Vignau y Ballester, "El inventario", pp. 59-61; Moll Roqueta, "Notas para la historia musical", pp. 134-135.

Ahora es necesario presentar dos tipologías de fuentes de archivo, poco o nada utilizadas, que nos han permitido aportar nuevos datos que serán presentados por primera vez en este trabajo. En cierto punto de mi investigación, llegué a hacer una búsqueda en el Arxiu Nacional de Catalunya (San Cugat de Vallès), frecuentado por los historiadores del arte y del coleccionismo renacentista pero casi olvidado por la musicología española, donde la estadounidense Freund Schwartz acudió hace algunos años para llevar a cabo una parte de su Tesis Doctoral. El archivo conserva un precioso fondo de la familia Cenete a la que pertenecía la segunda esposa del Duque, Mencía de Mendoza. Los datos que he sacado del fondo Cenete, además de los ya recopilados por Freund Schwartz, me han permitido perfilar una imagen más detallada sobre la situación político-administrativa y sobre la gestión de la música en el Segundo Virreinato (véase Capítulo 7.3.1).

Hay otra tipología de fuente, aunque menos importante bajo el aspecto musical, que me permitió avanzar con la reconstrucción de un perfil más claro de la personalidad del Duque. Me refiero al legajo de cartas inéditas conservado en el Archivo Secreto Estense (Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense – Cancelleria, estero – Carteggio con principi esteri) en el que destacan las estrechas relaciones que durante el tiempo se establecieron entre el Duque y sus parientes estenses.

3.2. La biblioteca napolitano-aragonesa como fuente de historia cultural y musical

Una herramienta muy útil, si bien no exclusiva, para reconstruir la relación entre el mundo cultural y musical napolitano-aragonés y el contexto cultural y musical valenciano es la biblioteca napolitano-aragonesa, que el Duque recibió como heredero de sus padres y que mandó depositar hacia el final de sus días en el monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia. Se trata de una de las grandes colecciones librerías del Renacimiento, una verdadera estratificación cultural (iniciada por Alfonso el Magnánimo e incrementada después por Fernando I, Alfonso II, Fernando II y por último Federico, padre del Duque) que incluye gustos y códigos culturales que nacen en un primer momento en Nápoles y luego encuentran su máxima expresión en la corte valenciana. Los inventarios de esta biblioteca, que se han añadido con el tiempo, dan cuenta de un desmembramiento gradual y nuevas

adquisiciones.⁷² Ya a partir de la época de Alfonso el Magnánimo se producen ventas de códices que luego terminaron en colecciones privadas, como la de Carlos VIII, Luis XII y la de Felipe II. Se añaden las ventas de códices que algunos componentes de la familia napolitano-aragonesa hicieron durante el exilio.⁷³ Podemos realizar una historia de esta biblioteca usando dos inventarios, uno del 1527 y otro del 1546. Ambos se elaboraron por encargo del Duque.

Año 1527. El Duque encarga a su ayuda de cámara Girolamo Furnari que traiga a Valencia desde Ferrara los libros que restaban de la biblioteca napolitano-aragonesa. Furnari en su inventario descriptivo (“Inventario de robbe de la guardarobba de lo illustrissimo signore Don Ferrante de Aragona Duca de Callabria [...]”) apunta 306 títulos entre los que resultan solo cuatro libros de música. Se trata de libros de oraciones, libros de las horas canónicas y breviarios.⁷⁴ Esta colección de códices musicales, que para colmo son de propiedad de las hermanas del Duque (“de las Infantas”), representa una parte muy pequeña de la sección de música original de la biblioteca de Aragón, que de acuerdo con los inventarios de Tommaso De Marinis, Allan Atlas y Gianluca D’Agostino debería componerse de un número más consistente de códices musicales.

Año 1546. El Duque manda que se realice un inventario de los bienes que quiere donar al monasterio de San Miguel de los Reyes. Resultarán 795 libros-códices, junto a una

⁷² Hasta la fecha nadie ha sido capaz de levantar la niebla que rodea esta biblioteca, así que tenemos aún una imagen mitizada de ésta. Los inventarios más recientes son los de Paolo Cherchi y Teresa De Robertis, José Alcina Franch y Giovanni Toscano. Para mí el más fiable es el inventario de Paolo Cherchi y Teresa De Robertis. Por eso de ahora en adelante me voy a referir a este trabajo. Véase Paolo Cherchi y Teresa De Robertis, “Un inventario della biblioteca aragonesa”, *Italia medievale e umanistica*, 33 (1990), pp. 109-347. Véase también Santiago López-Ríos “A New Inventory of the Royal Aragonese Library of Naples”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65 (2002), pp. 201-243. Sin embargo, resultan pioneros los trabajos de Giuseppe Mazzatinti y Tamaro De Marinis ya citados. El primer resumen histórico de la dispersión de la biblioteca aragonesa fue realizado por Mazzatinti, en que con datos tomados de las “Cedole della Regia Tesoreria Aragonese” el historiador hace una detallada historia de dicha biblioteca, describiéndose los códices que de ella se conservan en varias bibliotecas europeas, es decir: Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, la Biblioteca de Mesina, Biblioteca Nacional de Turín, Biblioteca Nacional de París, Biblioteca Nacional de Nápoles y de Florencia, las bibliotecas Reales de Berlín, Copenhague y Stockolmo, la Biblioteca Imperial y la Palatina de Viena, la Biblioteca de Escorial, el British Museum y otras bibliotecas particulares.

⁷³ Muy graves fueron las ventas de códices hechas por Isabel del Balzo, madre del Duque, para hacer frente a los gastos que generaba su exilio en Francia. Probablemente durante su exilio en Francia Isabel vendió al abate Georges d’Amboise el *Cansonero* de Giovanni Cantelmo y una preciosa colección de poemas en vulgar napolitano (MS Riccardiano 2752). Véanse Gianluca D’Agostino, “Più glie delectano canzone veneciane che francese: Echi di poesia italiana alla corte napoletana di Alfonso il Magnanimo”, *Musica Disciplina*, 49 (1995), pp. 47-77:52; Isabel Pope, “La vihuela y su música en el ambiente humanístico”, *Nueva revista de filología hispánica*, 1961, pp. 364-76:370. Igualmente, considerable es la venta de libro hecha por Isabel a favor del bibliófilo ferrarese, Celio Calcagnini en 1523. Véase López-Ríos, “A New Inventory”, pp. 201-243.

⁷⁴ Solo recientemente la Biblioteca Histórica de la Universitaria de Valencia ha conseguido comprar del mercado clandestino el manuscrito compilado por Girolamo Furnari en 1527 (MS 947. Biblioteca Histórica de la Universitaria de Valencia). El manuscrito, que he hoy en día se puede consultar *on line*, con toda su lista de objetos, joyas y decoraciones se revela como una óptima fuente por los historiadores culturales y del arte.

rica colección de armas e instrumentos musicales. Con respecto al año 1527, la consistencia numérica de la biblioteca se ha más que duplicado y eso es testigo de una vida no solo dedicada al gobierno, sino más bien al estudio y a la realización del sueño de igualar la legendaria biblioteca de sus antepasados. Contribuyen a aumentar el número, los volúmenes procedentes de Ferrara en 1535 (16 manuscritos de Isabel del Balzo y muchos otros libros impresos pertenecientes a las hermanas del Duque “de las infantas”). Merece la pena también marcar en el mismo inventario la presencia de una rica sección de obras de Ovidio. En este momento el Duque posee varias ediciones de las *Metamorfosis* de Ovidio, que en la Edad Media se dio en llamar “la Biblia de los gentiles” para todo lo relacionado con la mitología antigua. Pero, de acuerdo con la crónica cortesana de Luis Milán, de la que hablaremos más adelante (véase Capítulo 5), en la corte valenciana el influjo ovidiano se materializa a través de la mediación de la *Genealogie Deorum Gentilium* (¿1375?), el famoso manual mitológico de Giovanni Boccaccio. El Duque guarda dos códices (uno en latín y el otro en lengua vernácula) de esta obra que, junto al *Decameron* del mismo autor, goza de una gran aceptación tanto en Valencia como en el resto de España.⁷⁵ Quisiera señalar que a lo largo del tiempo desapareció toda la colección de Ovidio, mientras que aún resulta presente en la Biblioteca Histórica Valenciana solo el manuscrito en latín de las *Genealogie Deorum Gentilium*, redactado entre el 1458 y 1494 en Italia del que hablaremos en el Capítulo 6.2.2.⁷⁶

⁷⁵ Esperanza Macarena Gómez Sanchez, *Boccaccio en España: la traducción castellana de Genealogie deorum por Martín de Ávila. Edición crítica. Introducción, estudio y notas mitológicas*. Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filología, 1994, p. 28.

⁷⁶ Valencia, Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, Códice BH MS 0291. El códice fue estudiado por los más destacados expertos de la biblioteca aragonesa, desde Mazzatinti, De Marinis, Repullés hasta Cherchi y De Robertis. Así describía este códice Manuel Repullés en los años setenta del 1800: “Bocacius (lohanis). Genealogía deorum gentilium [...] MS, en pliego, letra del siglo XV, con portada é iniciales de adorno, en buen estado; 183 fojas á dos columnas de 58 líneas, con reclamos cada 10, sin foliatura ni signatura. Tafiote en tabla”. Véase Manuel Repullés, “Catálogo de los códices procedentes del Monasterio de San Miguel de los Reyes”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 5 (1875), p. 232. La mayor parte de la colección de códices de Ovidio y Boccaccio acabarán en Francia. Mazzatinti señala cinco manuscritos de las *Metamorfosis* de Ovidio en la Biblioteca Nacional de France (BNF) y un manuscrito en la Biblioteca Palatina de Viena (BNF: MS Italianos 592, MS Latinos 8016, MS Latinos 6363, MS Latinos 8000, MS Latinos 8015). Véase Mazzatinti, *La biblioteca dei Re d’Aragona*, p. 18, p. 31, p. 40 y p. 187. También en la Biblioteca Nacional de Francia se encuentra *De arte amandi* de Ovidio. Por lo que se refiere a las obras de Boccaccio, encontramos una edición manuscrita del *Decameron* (MS Italianos 491), p. 114.

3.3. El vacío documental valenciano

Quién hoy en día visita Valencia para consultar directamente la colección de libros y los manuscritos del Duque, inmediatamente se percata de que muy poco ha sobrevivido. Ello se debe a los problemas endémicos relacionados con la conservación de los documentos. Se han añadido con el tiempo la guerra de Sucesión Española (1701-1714), las guerras napoleónicas (1799-1815) y la guerra civil (1936-1939). Todos estos acontecimientos han reducido a escombros el Palacio del Real, residencia del Duque y lugar donde seguramente se conservaban los documentos de gobierno. Con el paso del tiempo lo que quedó se conservó en parte en el Archivo Histórico Nacional de Madrid y en parte en los fondos del amortizado Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia al que los Virreyes hicieron heredero de sus bienes (en este edificio, donde están enterrados el Duque, sus esposas y sus hermanas, está ubicada también la Biblioteca Valenciana “Nicolau Primitiu”). Por si fuera poco, a estos males se han añadido con el tiempo: 1) los robos por los ladrones y mercaderes de antigüedades que llegan a su punto máximo a finales del siglo XIX y en los primeros años del XX; b) la desamortización de Mendizábal (nacionalización de los bienes religiosos) de 1837, que aunque hecha para facilitar la consulta de los textos del patrimonio cultural español, supuso una grave pérdida del patrimonio de libros ya que al pasar de una institución a otra, muchos libros se perdieron o fueron robados; c) las ventas imprudentes que datan ya de 1546.⁷⁷ De modo que los códices del Duque que en 1837 llegaron a la Biblioteca Histórica Valenciana serán solo 233. Un siglo más tarde, en su catálogo publicado en 1913, Gutiérrez del Caño indica como procedentes de San Miguel de los Reyes solo 197 manuscritos y entre ellos se tiene solo un códice musical que viene directamente de la originaria biblioteca napolitano-aragonés y sobrevivido durante su traslado desde la biblioteca del Duque hacia la biblioteca de San Miguel de los Reyes. Los otros manuscritos musicales, los que figuran en la lista de los que el Duque había donado al monasterio de San Miguel de los Reyes (1546), se perdieron y su destino hasta la fecha es un misterio. Solo el manuscrito de una pieza anónima aparecerá en 1618 en un inventario de la Catedral de Valencia.⁷⁸

⁷⁷ Como ha señalado Freund Schwartz, el asunto de los robos y de los mercaderes de antigüedades remonta ya a finales del siglo XVIII y abarca todo el vasto patrimonio de bienes perteneciente a la nobleza español: “[...] the abbot of the Monastery of San Francisco in Guadalajara was aware of a ‘smuggling ring’ involved in the theft and traffic of rare books and documents from public and private archives, and cited the problem as a ‘pestilent and lethal cancer’”. Véase Roberta Freund Schwartz, “Love and Liberality? Music in the Courts of the Spanish Nobility”, en *A Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, ed. Tess Knighton (Leiden-Boston: Brill, 2016), pp. 173-204:173.

⁷⁸ José Climent, “La Música en el siglo XVII en Valencia”, *Anuario Musical* 21 (1966), p. 211-249.

Por otra parte, casi todas las obras de autores latinos han desaparecido. Hoy en día en Valencia no se encuentra ninguna edición o manuscrito de las *Metamorfosis* de Ovidio (están casi todos en la Biblioteca Nacional de París), obra que suponemos le debería gustar mucho al Duque y a sus hermanas, si tenemos en cuenta las muchas ediciones que él dona al monasterio de San Miguel de los Reyes en 1546 (véase Capítulo 4.5.2).

Las dificultades que aún hoy surgen al reconstruir el mundo musical del Duque sobre la base de códices musicales o un patrimonio bibliográfico solo en parte se reducen, si confiamos en archivos municipales y religiosos como el Archivo Real de Valencia (ARV), el Archivo Municipal de Valencia (AMV) y el Archivo de la Catedral de Valencia. De hecho, el Archivo del Reino de Valencia ofrece al estudioso un excelente recurso para conocer más sobre los aspectos políticos y administrativos de la Valencia virreinal. En particular, consultando las series de Lugartenencia en Cancillería, encontramos el Duque ocupándose de los moriscos, de los fueros, gremios, huestes, tratando de la defensa marítima, además concediendo licencias, pidiendo celeridad en procesos judiciales. Esta documentación ha sido estudiada, como ya adelantábamos, por historiadores de la escuela de Juan Reglà, como Martí Ferrando y Pardo Molero. No obstante, esos documentos no se refieren a los miembros de la casa virreinal sino a todos los habitantes del reino. No encontramos nada sobre los gastos del Duque, puesto que él tenía su gestión económica autónoma que le permitía pagar a sus músicos, como todos los miembros de su casa de su asignación. No eran gastos atribuibles al Emperador, de los cuales se supone que encontraríamos evidencia en los archivos ciudadanos citados.⁷⁹

Respecto a la presencia de la capilla musical del Duque en ceremonias públicas, cuestión que está relacionada con el problema del uso político simbólico y celebrativo de la música, no se encuentran muchas informaciones. Desde los estudios de Andrea Bombi y Pilar Monteagudo Robledo, que ya habíamos señalado, averiguamos que durante la época que nos interesa y hasta la abolición de los fueros valencianos, en 1707, las diferentes instituciones políticas, administrativas, judiciales y eclesiásticas valencianas tienen un papel de organizadoras y comitentes de las fiestas. En particular Andrea Bombi ha sacado

⁷⁹ El Duque tenía una casa, con todos los oficios habituales en la época para los reyes o la alta nobleza. Entre ellos estaba su tesorero personal, que era quien se encargaba de efectuar los pagos del Duque. Sin embargo, no se sabe dónde se hallan los libros del tesorero del Duque, al igual que su archivo personal, o éstos no se han conservado, salvo una excepción (véase el artículo de Moll Roqueta ya citado). Quien va a rastrear documentos al ARV encontrará seguramente libros de cuentas del Palacio del Real del siglo XVI, pero no constan los gastos personales del Duque y los miembros de su casa sino más bien los de mantenimiento del edificio y el personal asignado a éste a cuenta del Emperador.

relaciones de cuentas y gastos que le han permitido reconstruir el ceremonial de las festividades celebradas en Valencia en siglo XVIII.⁸⁰

Esos actos tenían normalmente a la monarquía como principal protagonista (nos interesan mucho las visitas de Carlos V en 1528 cuando el Emperador se presenta en Valencia para jurar los Fueros y la visita que él repite en 1542, acompañado por el príncipe Felipe, heredero al trono) pero ofrecían también la ocasión a las principales instituciones ciudadanas para promover su imagen pública y su vocabulario iconográfico del poder. Sin embargo, como indica el estudio de Andrea Bombi, el Duque y su capilla musical no tienen un destacado papel como comitente y protagonismo musical en esas fiestas de cuya gestión se encargan el Ayuntamiento (Cabildo Civil) o el Cabildo Eclesiástico. Además, la documentación que se conserva sobre estos, y que ha sido estudiada por Pilar Monteagudo Robledo, nos proporciona sobre todo informaciones en relación a las medidas adoptadas por la ciudad para garantizar el orden público.⁸¹

Nada más en relación a la música se puede encontrar en la documentación procedente de la Iglesia Metropolitana de Valencia custodiada en el Archivo de la Catedral de Valencia donde se encuentran las disposiciones adoptadas por los canónigos sobre su participación en las fiestas reales ordenadas por el Emperador.

Compensan esta falta de informaciones musicales los llamados, en sentido genérico, dietarios / crónicas o libros de memorias a las que se me he referido en la compilación del apartado de esta tesis donde voy a tratar de cómo podría configurarse la relación entre música y propaganda política en la Valencia virreinal (véase Capítulo 4.8).⁸² Desafortunadamente en estas crónicas raramente se registran actuaciones de la capilla del Duque y, como intentaré

⁸⁰ Bombi ha utilizado libros que se refieren a gastos del siglo XVIII producidos en el Palacio del Real para el mantenimiento de esta residencia, los cuales pagaba el Emperador.

⁸¹ La documentación a la que me refiero se almacena en el AMV, en las siguientes series: Pregones y Cridas, Gobernación, Libros de Autos Generales de Rentas y Providencias de Buen Gobierno de los Intendentes y Corregidores. Véase Pilar Monteagudo Robledo, *El espectáculo del poder. Fiestas reales en Valencia Moderna* (Valencia: Ajuntament de Valencia, 1995), pp. 15-20.

⁸² Muchos y variados son los libros de esta índole por medio de la cual se puede echar una ojeada al mundo de la fiesta y de la música en la Valencia virreinal: 1) Salvador Carreres Zacarés, *Libre de memories de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de Valencia* [1308-1644], (Valencia: Acció Bibliogràfica Valenciana, 1935). Se trata de un dietario municipal donde se anotaban los sucesos más notables que sucedían en la ciudad en todo el intervalo en el que el Duque ejerce su cargo virreinal. 2) Joaquim Martí Mestre (ed.), *El Libre de Antiquitats de la Seu de València* (Barcelona: Publicacions de l'abadia de Montserrat, 1994). Es un dietario que se refiere sobre todo a la Catedral de Valencia, que también recoge noticias de la época del Duque; 3) Jeroni Soria, *Dietari* [1520-1559], prólogo de Francisco de P. Momblanch Gonzálbez (Valencia: Acció Bibliogràfica Valenciana, 1960); Gaspar de Escolano y Juan B. Perales, *Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia* (Valencia, Facsímil de Librerías París, 1996); Rafael Martí de Vicianá, *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia* [Barcelona, Pablo Cortey, 1566], ed. Joan Iborra (Valencia: Universidad de Valencia, 2005).

de demostrar durante mi exposición, parece que no debieron de ser frecuentes y que no se produjeron en número mayor de lo que nos han precisado estas fuentes.

3.4. Dos fuentes preferenciales: *El Cortesano* de Luis Milán y las *Ensaladas* de Mateo Flecha

Mientras no aparezcan nuevas fuentes, avanzar en el conocimiento de la música en la corte del Duque de Calabria a través de documentos de archivo es muy difícil y se reduce a acumular registros de los pagos y noticias de sus músicos dispersos en varios archivos de la época. Por ello hoy es inevitable que el historiador acceda a fuentes alternativas a los documentos de archivo para intentar una plausible imagen de lo que debió ser la vida musical en época virreinal.

Diversos estudios de antropología histórica publicados en las últimas décadas han demostrado que una amplia variedad de documentos (crónicas-novelas, literatura en prosa o en versos, fuentes literario-musicales, memorias, autobiografías, etcétera) son capaces de centrar la atención en todo un entorno histórico y cultural para capturar la alteridad de épocas históricas así distantes de nosotros.⁸³

Las seis jornadas cortesanas sobre las cuales nos informa el músico y escritor valenciano Luís Milán en *El Cortesano* (1561) forman parte de esta documentación alternativa y se prestan bien a un estudio detallado del mecenazgo valenciano sobre todo durante el Premier Virreinato (1526-1536). En esta crónica de la vida cortesana las referencias a la música son extraordinariamente frecuentes. Además, parafraseando un famoso ensayo del historiador cultural estadounidense Clifford Geertz, lo que leemos en la obra de Milán es una “descripción densa” de la corte valenciana con todos sus patrones culturales y sus formas expresivas mediante las cuales el Duque, los hombres y las mujeres se comunican y en las cuales juega un papel central la música.⁸⁴ El Duque está presente en casi todos los actos que se desarrollan en la primavera de 1536 descritos en *El Cortesano* y, tanto los aspectos de su personalidad, como su concepción de la música, resultan muy

⁸³ Me refiero a una colección de ensayos redactados a partir de un seminario sobre historia y antropología en Princeton (años ochenta del siglo pasado), en el que colaboraron dos destacados historiadores culturales, Clifford Geertz y Robert Darnton. Véase Clifford Geertz, *The Theatre State in Nineteenth-Century Bali* (Princeton: Princeton University Press, 1980); Robert Darnton, *The great cat massacre and other episodes in French cultural history* (New York: Penguin Books, 1984).

⁸⁴ Clifford Geertz, *Interpretación de las culturas* (Barcelona: Gedisa, 1988), p. 89.

evidentes. No sería demasiado pensar que la obra de Milán se ponga como narración (o documento) determinante de una identidad musical napolitano-aragonesa.⁸⁵

El Cortesano de Luis Milán sigue siendo una fuente poco estudiada desde el punto de vista antropológico y casi sin explorar bajo el aspecto musical. Además, cabe señalar que, hasta la fecha, falta una edición crítica de esta obra para que se disuelvan algunas complejidades lingüísticas de forma que el lector pueda entrar con más éxito en el contexto histórico-cultural de aquella época.

Según Marcelino Menéndez Pelayo, el mundo cortesano valenciano de la época virreinal está retratado “al vivo” en esta obra.⁸⁶ Desafortunadamente él no pudo terminar sus estudios sobre *El Cortesano* y ésta fue quizá la causa de la falta de atención por parte de los estudiosos respecto a esta obra. A lo largo del tiempo, varios estudios se han centrado sobre las prácticas escénicas de *El Cortesano*. Joan Oleza Simó pudo vislumbrar en esta obra algunos elementos embrionarios de lo que será el futuro teatro barroco.⁸⁷ Por su parte, John Trend, Josep Solervicens Bo y otros estudiosos han intentado compararla con *Il Cortegiano* (1528) del mantuano Baldassarre Castiglione.⁸⁸ En años recientes Vicent Escartí ha publicado su edición crítica de la obra considerándola como la parte final de un proyecto educativo para la nobleza valenciana, que Luis Milán inició con la publicación del *Libro de motes de damas y caballeros* (1535) y siguió con *El Maestro* (1536).⁸⁹ Como ha señalado

⁸⁵ Hay una verdadera historiografía sobre las convenciones de género utilizadas en aquel entonces y que a menudo trasfiguraban la realidad. Véanse; Stephen Greenblatt, *Sir Walter Raleigh: The Renaissance Man and his Roles* (Yale University Press, 1973); Tess Knighton, “The ‘a capella’ Heresy in Spain: An Inquisition into the Performance of the ‘cancionero’ Repertory”, *Early Music*, 20 (1992), pp. 561-581. En su artículo Tess Knighton hace notar que “many ways the writing of the Spanish lyric poets and romancers of the later Middle Ages conforms more to established literary convention than to any attempt to portray real life” (p. 561). De todas formas, en mi opinión no se trata de distinguir entre verdadero y falso sino más bien de comprender las convenciones y las reglas con las cuales el narrador o el cronista moldeaban la realidad o la presentación de sí mismo in función de ciertos papeles.

⁸⁶ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días* (Madrid: Librería de la Viuda de Hernando, 1890-1908), vol. 3, p. 48.

⁸⁷ Joan Oleza Simó, “La corte, el amor, el teatro y la guerra”, *Edad de Oro*, 5 (1986), pp. 149-182. Merece citar también los trabajos de Henri Merimée, Thomas Hart y Teresa Ferrer Valls. Véanse; Henri Merimée, *L’art dramatique a Valencia. Depuis les origines jusqu’au commencement du XVIIe siècle* (Toulouse: Eduard Privat, 1913); Thomas R. Hart, “The Early Court Theater in Portugal and Valencia: Gil Vicente, Luis Milán, Juan Fernández de Heredia”, *MLN*, 87 (1972), pp. 307-315; Teresa Ferrer Valls, “Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI”, en *Reino y ciudad. Valencia en su historia*, ed. Ernest Belenguer (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2007), pp. 185-200; Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III* (London: Tamesis Books, 1991); Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral [1535- 1622]*, (València, UNED / Universidad de Sevilla / Universitat de València, 1993).

⁸⁸ John Brande Trend, *Luis Milan and the vihuelistas* (Humphrey Milford: Oxford University Press, 1925); Josep Solervicens Bo, “El cortesano de Lluís del Milà i Il Cortegiano de Castiglione: notes per a una reinterpretació”, en *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí* (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1997), pp. 169-191.

⁸⁹ Vicent Josep Escartí-Antonio Todera (eds.). *Lluís del Milà. El Cortesano* (València: Biblioteca Valenciana-Ajuntament de València-Universitat de València 2001), 2 vols. Esta edición conjunta de Escartí y

acertadamente Escartí, también estas últimas obras de Milán, *El Maestro y Libro de motes de damas y caballeros*, se revelan valiosas para el estudio específico de las intersecciones entre la música y la cultura durante el Primer Virreinato. *El Maestro*, cuya publicación se sitúa entre el primer y segundo periodo virreinal, además de ser la primera colección de música para vihuela, se caracteriza por ser el paso decisivo en el desarrollo en España del arte humanístico del canto para voz sola con acompañamiento instrumental (vihuela). Sin embargo, apenas se ha prestado atención a los seis sonetos italianos, con su específica forma musical, incluidos en esta obra. Se trataría de la continuación de aquella experiencia de italianismo que bajo la forma del soneto tuvo sus pródromos en el *Cancionero General*, en particular cuando en la segunda edición (Valencia, 1514) se añadieron 18 sonetos en idioma italiano del poeta y maestro de Berthomeu Gentil, que ya señalamos por ser uno de los maestros venidos a Valencia de la península italiana para enseñar poesía y oratoria a principios de 1500. Cabe subrayar que en los años en que Milán publica sus sonetos concebidos para una sola voz y acompañamiento de vihuela aún no habían sido publicados los 38 sonetos de Garcilaso de la Vega.

Además, hay que incluir el *Coloquio de las damas valencianas* (1524 o 1525) del destacado poeta y político valenciano Fernández de Heredia que ofrece un retrato de la nobleza valenciana de principios del siglo XVI a través de juegos cortesanos en los cuales damas y caballeros se responden uno a otro en verso conforme a unos cánones preestablecidos. Me he detenido (Capítulo 3.3) en todos los episodios donde los juegos cortesanos toman la forma de actuación cantada (con o sin acompañamiento musical, en forma de villancico u otras formas poético-musicales), sobre la cual los asistentes (damas y caballeros) expresan su parecer.

Otra fuente que nos permite acercarnos a la vida literaria-musical del Segundo Virreinato, es el corpus de *Ensaladas* de Mateo Flecha. El elevado valor literario y musical de las ensaladas de este músico ha animado a diversos historiadores de las últimas décadas a tratar de realizar acercamientos al contexto creativo de sus obras, cuya edición más reciente es a cargo de Maricarmen Gómez Muntané.⁹⁰ Son varias las ensaladas que se han vinculado

Tordera se limita a la transcripción del texto y a una introducción centrada principalmente en los aspectos socio-históricos y teatrales.

⁹⁰ Mateo Flecha, *Las Ensaladas* [Praga, 1581], con un *Suplemento de obras del género*, ed. Maricarmen Gómez Muntané, 2 vols. (Valencia: Institut Valencià de la Música, Generalitat Valenciana, 2008). Otras ediciones modernas de ensaladas musicales de Mateo Flecha pueden encontrarse en Mateo Flecha, *Las Ensaladas* (Praga, 1581), ed. Higinio Anglés (Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1954). En lo tocante a la caracterización del género véase Romeu Figueras, "Mateo Flecha el Viejo", pp. 25-101; Miguel Querol Gavalda, "*Las ensaladas*" de Mateo Flecha el Viejo, ca. 1481-1553. *Estudio histórico-técnico de este género musical* (Barcelona: CSIC, Delegación de Barcelona, 1980).

a la corte valenciana. Romeu Figueras, que como adelantábamos fue el primer analista de la cuestión, juzga probable que “Flecha compusiera en Valencia sus ensaladas conocidas, o por lo menos la casi totalidad de las mismas”. Ferran Muñoz, por su parte, establece conexiones valencianas, con diferente grado de novedad y consistencia, para la totalidad de las ensaladas conocidas de Mateo Flecha. El estudio integral de Gómez Muntané, rebaja a solo tres el número de estas obras probablemente relacionadas con la ciudad: *La Viuda*, *Los Chistes* y *La Negrina*, las dos últimas con mayor grado de incertidumbre.⁹¹ Me he centrado (Capítulo 7.3.2) en las ensaladas erasmistas de Mateo Flecha, *La Viuda* (1539), *La Bomba* (1540), *El Fuego* (1541) donde las alusiones directas a personajes e instituciones y toda la simbología erasmista implicada en las partes textuales contribuyen a reforzar la hipótesis de un Mateo Flecha en línea con el giro cultural y religioso que se produjo en la corte valenciana durante el Segundo Virreinato, en seguido al matrimonio del Duque con Mencía de Mendoza.

4. Metodología

4.1. Más allá del “documento oficial” y del concepto de “clásico”

Esta Tesis Doctoral propone un nuevo marco y un enfoque diferente para estudiar la música de la corte valenciana. En primer lugar, quisiera destacar que he intentado no acercarme con asombro y tampoco con actitud adoradora a las que normalmente se definen fuentes objetivas (documentos de archivo, epístolas, correspondencias diplomáticas, crónicas, dietarios, etcétera) que he utilizado con discreción. Asimismo, he tratado de protegerme del axioma clásico o, mejor dicho, clasicista, que concibe la música como un conjunto organizado de “obras” y “compositores”, ambos dignos de ser immortalizados en un panteón ideal.

El enfoque archivístico-documental aplicado a la corte valenciana, como he aclarado, no nos lleva muy lejos y además no es muy eficaz porque, a la escasez de documentación sobre la gestión diaria de la música en el Palacio del Real (donde vivía el Duque), se añaden la desaparición casi total de los códigos musicales y una pobreza absoluta de “testigos de oído” de eventos musicales. Por otro lado, este enfoque es anacrónico, dado que, en mi opinión, lleva obligatoriamente a un abuso de datos de archivo que no explican los múltiples

⁹¹ Mateo Flecha, *Las Ensaladas*, pp. 77-78.

significados inherentes a la presencia de la música en este contexto. La música en la corte valenciana no se limita solo al mecenazgo del Duque. Es algo más profundo.

Leí las pocas series documentales disponibles (extraídas del Archivo Histórico Nacional de Madrid y del fondo Cenete al Arxiu Nacional de Catalunya de San Cugat de Vallès) sin grandes expectativas y “oblicuamente”, como aconseja Tim Carter en uno de sus artículos.⁹² Esta tipología de fuentes si por un lado proporciona informes de gastos y nos permite probar la consistencia numérica de los cantores y músicos, por otro lado no nos informa sobre el repertorio que interpretaban los cantores o que tocaban los instrumentistas de la capilla musical. Incluso las crónicas valencianas (crónicas, dietarios, memorias, etcétera) no nos dejan madurar una idea más clara de lo que ocurre realmente durante los acontecimientos públicos, a los cuales asisten cantores e instrumentistas. Por lo general, el cronista de aquel entonces no puede o no quiere proporcionar un informe detallado de la música que oye. Cuando relata sobre un evento musical, se expresa de manera demasiado sencilla y con un léxico genérico como “bella música”, “dulce” “espléndida” o “fuerte”. También se deja impresionar solamente por acontecimientos excepcionales como podrían ser las entradas triunfales y los desfiles militares. Sin embargo, hasta en esas ocasiones, la música es tratada brevemente y llama la atención solo cuando sus sonidos tienen un mayor impacto en los que oyen. Tenemos la impresión de que, en circunstancias normales, la música escapa a la atención de quien tiene el cargo de relacionar sobre los eventos.

Además, he intentado protegerme también de la mitología asociada con los conceptos de “compositor” u “obra musical”. A menudo los musicólogos que estudian la corte valenciana se sienten atraídos por compositores de renombre como Mateo Flecha, Pedro Pastrana, Juan de Cepa, Bartolomeu Cárceres. Se trata de compositores que con el tiempo tuvieron probablemente algo que ver con la corte del Duque. Esta adoración hacia ellos no es una coincidencia, ya que un gran compositor y una gran obra siempre llaman la atención

⁹² A este respecto son esclarecedoras las anotaciones metodológicas de Tim Carter que sugería un “imaginative use” de las fuentes documentales y musicales y una mezcla de lo cuantitativo y lo cualitativo combinados con una buena dosis de reflexión teórica: “The perspectives advocated here involve interpreting patterns of source survival in different ways and possibly searching for evidence of musical culture even if no music survives. In the later case, sound must be reconstructed from the silence of the archives, which must be used imaginatively and viewed as texts to be interpreted rather than objective records of past events. They will require the reinterpretation of conventional terms such consumer, producer, patron, player and performer and as much emphasis effort should be placed on rediscovering the outward effects of music in this period as well as on its internal substance. They will involve looking equally at how music was woven into the fabric of daily life as well as special occasions and investigating how, when, where and why music was made available to ordinary citizens. Musicians will have to be viewed as acoustical and visual symbols as well as performers. Music could be regarded as sound (good and bad) which was an index of politics and a focus for tensions and social contest, as a medium which was subject to power-play by emerging interest groups through its control and provision and as tool of subversion and parody in the face of institutionalised power”. Véase Tim Carter, “The sound of silence: models for an urban musicology”, *Urban History*, 1 (2002), pp. 16-17.

mientras que los aspectos históricos y culturales pueden ser secundarios. Por último, quisiera destacar que las dos categorías de “obra” y “compositor” sostienen un mundo de prejuicios basados en un criterio estético, según el cual las obras musicales tienen valor solo si persisten en el tiempo.⁹³ Esta concepción de origen clásico-romántica –que a su vez tiene mucho que ver con la idea actual muy difundida de la autonomía del arte– puede ser inadecuada para el estudio de la música en un contexto renacentista y, en particular, en la corte valenciana.

Al parecer, en el contexto valenciano la música asume más la naturaleza de música de consumo que de obra musical. Por lo tanto, pienso que esto explica también la falta de documentación y la falta de interés de los cronistas al comentar o al destacar el valor estético de los eventos musicales a los cuales ellos asisten (durante el período de virreinato del Duque los testigos de oído se cuentan con los dedos de una mano). Nos enfrentamos a un mundo donde la música asume la forma de un hecho efímero y tiene su propio valor en el *hic et nunc* de la actuación inmediata, aleatoria y volátil por su naturaleza. Por lo tanto, he dejado a un lado cualquier estética clasicista y me voy a acercar hacia los eventos musicales desde el punto de vista antropológico-cultural e ideológico.⁹⁴

El uso de la expresión “eventos musicales”, que he sacado del vocabulario de la antropología musical, es muy útil en el estudio de la corte valenciana, ya que en este ambiente la música se caracteriza por ser una forma de comunicación con largo sentido semántico; no incluye solo las actuaciones de música polifónica / o canto acompañado sino también una serie de formas poéticas y musicales (estribillos de villancicos, canciones, romances, sonetos, tercetos, coplas, manipulaciones y variaciones sobre versos tradicionales, tarareos, recitativos, refranes, eslogan, prosa rítmica, facecias y motes) que tienen mucho que ver con la música *structu sensu*, dado que normalmente comparten con ésta unos parámetros fundamentales como la melodía, el ritmo prosódico, la entonación.⁹⁵ Y por eso, una vez que el investigador entra en la gran máquina de la diversión y del entrenamiento de la corte valenciana, ya no consigue distinguir la expresión estrictamente hablada (en la que,

⁹³ Me refiero a una nota tesis del musicólogo alemán Carl Dahlhaus que en varios ensayos ha tenido ocasión de reiterar. Ahí es suficiente citar los siguientes: Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1970); *Id.*, *The Idea of Absolute Music*, ed. Roger Lustig (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

⁹⁴ Nunca está de más subrayar la importancia que han tenido los trabajos de Alan Merriam y John Blacking en desplazar la atención sobre los estrechos enlaces que en cualquier contexto social se establecen entre cultura y música. Véanse: Alan Merriam, *The Anthropology of Music* (Illinois: Northwestern University Press, 1964); John Blacking, *How Musical is Man?* (Seattle: University of Washington, 1973).

⁹⁵ Me refiero al sentido amplio y flexible que tiene la palabra música o eventos musicales en algunos trabajos clásicos de la etnomusicología como los del inglés Bruno Nettl y del italiano Francesco Giannattasio. Véanse Bruno Nettl, *Music in primitive culture* (Cambridge: Harvard University Press, 1956); Francesco Giannattasio, *Il concetto di musica: contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica* (Firenze: La Nuova Italia, 1992).

como enseñan como lingüistas, se puede apreciar la dicotomía entre el significado y el significante) de un cierto grado de formalización del lenguaje que tiene todos los rasgos de un código musical con sus normas internas de melodía, ritmo, entonación y duración. Por lo tanto, dentro de este “universo de eventos musicales”, voy a intentar centrarme en los siguientes aspectos:

- 1) La estrecha relación entre la música y los códigos de auto-identificación de la nobleza valenciana;
- 2) Las diversas formas musicales de expresión del conflicto, en particular dentro del matrimonio;
- 3) Las actitudes transgresoras y los estados de malestar psicológicos (sobre todo el miedo enfrente de las enfermedades, especialmente las de origen venéreo) que encuentran en la música su medio preferencial de expresión;
- 4) Las circunstancias ideológicas y religiosas que rodean la producción y el consumo de la música.

Desde este punto de vista, intentaré entender como muchos eventos musicales -que tienen forma de diálogo musical continuo de la nobleza valenciana, juntos a las actuaciones musicales connotados en el sentido clásico- se han podido caracterizar como “escenificación” de los que la moderna antropología histórica ha definido “actos de identidad”.⁹⁶ Cada vez más, en la corte valenciana, esos se refieren a actos de identidad que tienen algo que ver con la familia napolitano-aragonés, es decir la del Duque.

4.2. Primer Virreinato y Segundo Virreinato: propuesta metodológica

A lo largo de mi investigación me ha parecido oportuno concebir e interpretar la música de la época virreinal como una forma específica de inversión, o más bien como un “capital cultural” destinado a alcanzar prestigio social, sentido de distinción, poder simbólico

⁹⁶ Me refiero al creciente interés, por parte de los lingüistas, antropólogos y incluso etnomusicólogos, en la escenificación (*performance*), concebida como el momento en que quien escenifica o “dramatiza” (a través el lenguaje, la música, la arquitectura, etcétera) al mismo tiempo crea o ayuda a crear identidades, así como expresarlas. Véanse: Thomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation* (Chicago: The University of Chicago Press, 2008); Robert Le Page y Andrée Tabouret-Keller, *Acts of Identity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985); James Fernandez, “The Performance of Ritual Metaphors”, en *The Social Use of Metaphor*, eds. David Sapir y Christopher Crocker (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1977), pp. 1-31.

y sobre todo legitimación familiar.⁹⁷ Sin embargo, esta inversión cultural asume características distintas, en función del periodo al que nos referimos.

Lo que se vislumbra en algunos trabajos ya citados de Maricarmen Gómez Muntané, Bernadette Nelson, Andrea Bombi, Pilar Monteagudo Robledo y otros es la tendencia a considerar la experiencia del mecenazgo valenciano como un conjunto, sin interrupción. En esta perspectiva, el Duque, junto a sus consortes, se caracterizaría por ser sobre todo un promotor y gestor de eventos sonoros destinados a exaltar su religiosidad y traducir en rituales varias formas de devoción procedentes de la tradición napolitano-aragonesa. Los que apoyan esta tesis se remiten directamente a las crónicas de la época y a toda una tradición laudatoria que en varias ocasiones ha dado cuenta y valorado la presencia sistemática de la capilla musical durante los eventos tradicionales y litúrgicos más representativos de la vida religiosa valenciana, como la fiesta de San Miguel, las de Navidad y la Epifanía de los Reyes Magos.⁹⁸

En esta Tesis Doctoral, de conformidad con la línea trazada por el trabajo de Ferran Muñoz, he intentado comprobar una segunda hipótesis, tal vez más convincente, que concibe el virreinato valenciano dividido en dos partes: Primer Virreinato (1526-1536) y Segundo Virreinato (1541-1550). Dentro de esta doble periodización tenemos una prima fase en la que podemos ver el Duque y la Duquesa Germana de Foix moverse en los espacios cerrados de la corte impulsando una forma de *mecenazgo humanista* que concibe la música sobre todo en sus formas más íntimas y sofisticadas del canto acompañado, del diálogo musical y de la poesía recitada. La segunda fase vería al Duque y su nueva esposa, Mencía de Mendoza, más afectados por formas literarios-musicales capaces de proyectar en el exterior una imagen de una corte respetable y austera que se abstiene de los excesos y que actúa una forma sutil de religiosidad erasmista. He dado en llamar esta segunda fase “mecenazgo humanista-erasmista”.

⁹⁷ La expresión “capital cultural” se ha incorporado en el lenguaje cotidiano de los sociólogos, los antropólogos y al menos ciertos historiadores. A pesar de que se trate de una metáfora procedente de la economía y por lo tanto parece analizar la cultura y la música en términos de mercancías, capital e inversión. La utilizaré en el mismo sentido en que la usó Pierre Bourdieu en sus trabajos de antropología histórica para aludir a todo lo que no se refiere al aspecto económico en el sentido literal sino más bien a lo que contribuye a crear en un individuo o grupo social un sentido de distinción. Véanse: Pierre Bourdieu, *Distinction* [1979], (trad. en castellano), *La distinción* (Madrid: Taurus, 1998); David Swartz, *Culture and Power. The sociology of Pierre Bourdieu* (Chicago, 1997).

⁹⁸ Véanse Joan Timoneda, *El sobremesa y alivio de caminantes* (Valencia: Joan Navarro, 1569); Fray José de Sigüenza. *Historia de la Orden de San Jerónimo*, vol. 2, p. 128.

4.3. Estructura del trabajo

Esta Tesis doctoral consta de tres partes: Parte I, “El eje cultural y musical Valencia-Nápoles”; Parte II, “Música y reinención de una identidad napolitano-aragonesa en la corte virreinal valenciana (1526-1536)”; y Parte III, “El segundo virreinato valenciano (1536-1550)”.

La Parte I consta de tres capítulos (Capítulos 1-3). En el Capítulo 1 (“Las bases de una relación fecunda: Valencia y Nápoles”) describo los intercambios culturales y musicales que se establecen entre Nápoles y España a finales del siglo XV y principios del XVI. Me detengo también en la fundamental aportación que tuvo la cultura y la música napolitano-aragonesa a la formación personal de Fernando de Aragón. El Capítulo 2 (“Una vida azarosa en tierra extranjera: el exilio del Duque”) está dedicado a las causas y “accidentes” históricos-políticos que determinaron la trayectoria vital del Duque hasta el punto de desviar su destino ya preasignado de heredero al trono de los aragoneses de Nápoles. Para la elaboración de este capítulo he utilizado fuentes diplomáticas, crónicas y epístolas (algunas aún no publicadas y procedentes del Archivo Secreto Estense). En el Capítulo 3 (“Germana de Foix, última reina de Aragón y Virreina de Valencia) me detengo en las influencias e intercambios culturales-musicales que influyeron en la trayectoria de formación de Germana de Foix (Capítulo 3.1). Luego intentaré trazar una síntesis de las tendencias culturales y musicales que Germana impulsó durante su encargo de Virreina de Valencia (Capítulos 3.2 y 3.3).

La Parte II consta de tres capítulos (Capítulos 4-6). El Capítulo 4 (“Entre política y cultura: el Primer Virreinato (1526-1536)”) tiene la siguiente articulación: en el apartado 4.1 describo la actuación político-administrativa del Duque y de Germana de Foix, así como los límites establecidos por el Emperador a la institución virreinal valenciana. Luego hablaré (Capítulos 4.2 y 4.3) de todos los recursos que los dos Virreyes pusieron en marcha para recuperar una dignidad y una posición perdida. En particular analizaré una Égloga navideña de Juan Baptista Anyés en que la música tiene un papel relevante (Capítulo 4.4). En el Capítulo 4.5 me centro en la biblioteca musical y privada de Fernando de Aragón. Los inventarios que hacen Girolamo Furnari (1527) y fray Juan de San Miguel (1546) son un buen punto de partida para perfilar un mapa del repertorio musical relacionado con la corte virreinal. En segundo lugar (Capítulos 4.6 y 4.7), trato de aquellos músicos y cancioneros

musicales que podrían tener alguna relación con la corte virreinal. En el Capítulo 4.8 me centro en las funciones públicas de la capilla musical. La parte final del capítulo (4.9) está dedicada a los problemas político-sociales, ya estructurales y endémicos que sumían a la ciudad de Valencia al final del Primer Virreinato, con lo añadido de una pequeña digresión hacia la situación política italiana.

En el Capítulo 5 (“Una mirada en el interior de la corte virreinal”) intento describir la vida y el ambiente cultural-musical del Primer Virreinato a través del estudio de *El Cortesano* de Luis Milán. Gracias a esta obra he podido examinar el papel de la música dentro el espacio de la corte valenciana. En la primera parte de este Capítulo (Capítulos 5.1.1 y 5.1.2) he llevado a cabo una aproximación histórico-cultural a esta obra, además de realizar una sinopsis de la misma con el fin de aislar un hilo narrativo. En la segunda parte (Capítulos 5.2, 5.3, 5.4, 5.5 y 5.6) intento, a partir de los episodios de *El Cortesano*, describir las funciones de la música en la vida cotidiana de la corte valenciana. En particular, profundizaré: 1) las relaciones entre la poesía de tipo tradicional y popular de aquel entonces con la música que se canta o toca en la corte valenciana; 2) las relaciones entre la música que sonaba en la corte, según cuanto relata Luis Milán, con otros repertorios musicales 3) las modalidades de interpretación de la música polifónica, del canto solo y del canto acompañado.

En el Capítulo 6 (“Las apariencias del músico y la estética de la improvisación en una corte renacentista”) me ocupo de los códigos culturales y los patrones de comportamiento que actúan en la corte valenciana. En los Capítulos 6.1.1, 6.1.2 y 6.1.3 trato de la estrategia de las apariencias o mejor dicho de la *sprezzatura* musical que, por cómo está concebida a la corte valenciana, pone de manifiesto muchas afinidades con los códigos estéticos del Renacimiento italiano, en particular los establecidos por Baldassarre Castiglione. Me valgo de una larga casuística, que abarca no solo el contexto valenciano. En los Capítulos 6.2, 6.2.1 y 6.2.3 me centraré en la Fiesta de Mayo que según lo que relata Milán parece caracterizarse como un instrumento de construcción identitaria y regeneración comunitaria en que la música y los distintos ritos simbólicos juegan un papel angular. Profundizaré de manera especial el episodio de la “Mascara de los Troyanos” (Capítulo 6.2.2) donde actúan unos patrones simbólicos mediante los cuales el Duque escenificaría y comunicaría su intencionalidad política y su proyecto de pacificación social. Utilizo como base de comparación algunos esquemas hermenéuticos presentes en la enciclopedia mitológica de Boccaccio (*Genealogia Deorum Gentilium*) que el Duque poseía en su biblioteca. En el Capítulo 6.2.3 intentaré elaborar un modelo teórico que permita interpretar

algunos villancicos procedentes del Cancionero de Uppsala y que solían ser citados y cantados durante las veladas valencianas.

La Parte III consta de un único capítulo (Capítulo 7): “El Segundo Virreinato valenciano (1536-1550)”. En el Capítulo 7 me centro en el Segundo Virreinato y en el papel inspirador que tuvo Mencía de Mendoza, tras su matrimonio con Fernando de Aragón (1541), en determinar un giro cultural y musical dentro del contexto valenciano. En el Capítulo 7.1 describo las fases que llevaron a la fundación del Monasterio Jerónimo de San Miguel de los Reyes, paralelamente a los conflictos que acompañan a esta gran empresa político-religiosa. A continuación, trato del matrimonio entre el Duque y la Marquesa (Capítulo 7.2) con todo el trasfondo que acompaña este evento. Luego trato de la trayectoria formativa de Mencía de Mendoza y de su rica biblioteca (Capítulos 7.2.1 y 7.2.2). A continuación, me detengo en el nuevo rumbo del mecenazgo valenciano y en la fuerte envergadura asistencial que ello supuso (Capítulo 7.2.3). A continuación, me ocupo de la formación musical de Mencía de Mendoza desde su niñez hasta la edad adulta (Capítulo 7.2.4). El apartado 7.3.1 intenta desarrollar un discurso sinóptico sobre la capilla valenciana, su estructura y sus características. Me apoyaré en pocos datos de archivos, los únicos que nos queden, pero no del todo conocidos y estudiados. En el Capítulo 7.3.2 vuelvo al tema de las ensaladas de Mateo Flecha intentando de explicar cuáles son las razones que podrían vincular a este compositor con el Segundo Virreinato. En el Capítulo 7.4, apoyándome a fuentes inéditas, describo los actos finales de la capilla valenciana con todo su sequito de conflictos y pleitos que se produjeron entre los herederos. En el último apartado (7.5.) hablaré del fallecimiento de la Marquesa y de cómo terminó la larga experiencia del mecenazgo virreinal valenciano.

PARTE I

EL EJE CULTURAL Y MUSICAL VALENCIA-NÁPOLES

CAPÍTULO 1

LAS BASES DE UNA RELACIÓN FECUNDA: VALENCIA Y NÁPOLES

Dentro de los enlaces que se establecen durante el siglo XV entre España e Italia y, en particular, entre Valencia y Nápoles, la música juega un papel central. Alfonso el Magnánimo, al trasladar su corte desde Valencia hacia Nápoles, trae consigo muchos músicos valencianos y catalanes que se integran en la corte napolitana y comparten experiencias con los nativos napolitanos. Además, hace todo lo posible para convertir su capilla musical en instrumento de prestigio y promoción simbólica del poder, hasta inducir a las demás cortes italianas a imitarlo. Este uso político y auto-promocional de la música entronca con las iniciativas diplomáticas destinadas a promocionar la paz y a fortalecer el papel de los aragoneses dentro del provisional sistema hegemónico plasmado en Italia después el Tratado de Lodi. Igualmente, su hijo Ferrante I concibe la música como un verdadero léxico de la primacía y de la persuasión político-diplomática: en su capilla que se convierte en una de las más impresionantes instituciones musicales en toda la Cristiandad y en un auténtico modelo para las demás capillas italianas, resulta consistente la presencia de cantores y músicos del extranjero.

Consta que, con la llegada al poder de Federico de Aragón, el último rey aragonés de Nápoles, los gustos de la corte napolitano-aragonesa se orientan hacia pronunciadas formas de humanismo. Y ello tiene gran incidencia en la trayectoria de formación de su hijo, Fernando de Aragón, Duque de Calabria. El fenómeno que marca la organización de la capilla musical napolitana durante esta época es por una parte la sustitución de los cantores franco-flamencos con cantores italianos, por otra la consolidación de la música de cámara, debido especialmente al auge que dicha práctica experimenta tanto en la propia casa real como en las restantes casas de la nobleza napolitana. La parte final del capítulo está dedicada a un análisis de la situación de inestabilidad y de fuerte aislamiento político de los aragoneses en el contexto europeo, tras la bula de excomunión que el Papa emite con el pretexto de que la rama aragonesa que había gobernado Nápoles, desde Ferrante I en adelante, era bastarda y por lo tanto ilegítima. Se trata del acto que legitima definitivamente la invasión francesa y

española. Así que cae el Reino de Nápoles y se dispersan por otras importantes cortes no solo cantores y músicos sino también un número conspicuo de manuscritos de la antigua biblioteca napolitano-aragonesa. En 1501, en una situación de constante inestabilidad y de fuerte aislamiento político, el Duque de Calabria, Fernando de Aragón, con solo 13 años resiste en Taranto al cerco terrestre y marítimo del Gran Capitán. Al fin, negocia la capitulación con el Gran Capitán que le convence a ir a España para servir al Rey Católico.

1.1. El marco histórico-cultural

1.1.1. Valencia

Los límites políticos-geográficos de esta Tesis Doctoral coinciden con aquellos definidos por la Corona de Aragón en la segunda mitad del siglo XII, cuando, estipulada una alianza con el Condado de Barcelona (1137) empieza la reconquista del Sur. Se trata de un proyecto hegemónico muy ambicioso que supuso progresivamente la anexión de Mallorca (1229-30), Murcia (1265-30) y la del reino de Valencia (1233 y 1236-45), arrebatados a los árabes. Todo culminará con la aventura napolitana de Alfonso V el Magnánimo que, tras una prolongada guerra de desgaste y fluctuaciones, el día 6 de junio de 1442 obtiene el control efectivo del reino de Nápoles como sucesor de la reina Juana II de Anjou-Durazzo.⁹⁹

Es un mapa político-cultural *in progress* el que al final del siglo XV, pero más notablemente en la primera mitad del siglo XVI, pone de manifiesto fuertes interconexiones e interferencias entre España e Italia. Dentro de este conjunto político, administrativo y cultural, que abarca diferentes realidades (el Ducado de Génova y Milán, los Estados Pontificios, el Reino de Nápoles, Sicilia y Cerdeña) se pueden vislumbrar unas dinámicas económicas, demográficas, religiosa y culturas muy similares. A pesar del endémico anti-españolismo que madura durante el siglo XVI en Italia, también a causa de una fiscalidad opresiva, la bibliografía crítica sobre las relaciones bilaterales italiano-españolas siempre se ha centrado en resaltar las similitudes y afinidades congénitas que se originaron justo en este

⁹⁹ El mejor informe de la guerra de Alfonso el Magnánimo en el reino de Nápoles es el de Nunzio Federico Faraglia, *Storia della lotta tra Alfonso V d'Aragona e Renato d'Angiò* (Lanciano: Tipografia R. Carabba, 1908). Véase también Alan Ryder, *Alfonso the Magnanimous. King of Aragon, Naples and Sicily, 1396-1458* (Oxford: The Oxford University Press, 1990), ed. cons. Alan Ryder, *El Reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo* (Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987),

período y que con el tiempo afectarán también a la forma de pensar y al carácter de estos dos pueblos.¹⁰⁰

Italia, principalmente compuesta de pequeños principados, constituye un socio valioso dentro de la *pax hispanica* que abarca diferentes realidades no siempre bajo el control directo de España. De hecho, como si se tratara de un perfecto juego de dominó, una buena parte de las más prestigiosas familias nobles italianas, la de Saboya y Doria al Norte, Gonzaga, Estense y Montefeltro en el medio e inferior del Po, y luego hasta las familias más antiguas pertenecientes a la nobleza feudal del Sur, pasarán a formar parte de un articulado proyecto hegemónico español.¹⁰¹ Génova con sus banqueros sin escrúpulos se convierte en la caja fuerte de España y los demás principados en una densa red de alianzas basadas en matrimonios e implicaciones dinásticas.¹⁰²

Dentro de estos enlaces, la cultura y la música tienen un papel crucial. Se puede hablar de un verdadero sistema italiano-español en el que a partir de la mitad del siglo XV el disfrute y la práctica musical se convierte en un rasgo característico de la vida cortesana.¹⁰³

¹⁰⁰ Con el tiempo se ha ido cada vez más debilitando el cliché según el cual el gobierno español en Italia habría sido demasiado cruel y arrogante frente a un pueblo italiano, víctima de un sinnúmero de abusos. Véase Giuseppe Galasso, “La fine del Cinquecento e il Seicento” en *Storia della letteratura italiana*, ed. Enrico Malato (Roma: Salerno, 1997), vol. 5, pp. 371-411: 395: “[...] è ormai superata e da respingere la tesi di una Spagna presente in Italia come cieco oppressore e non come potere a sui si deve [...] quel po’ di struttura moderna dello Stato che nacque allora in molta parte d’Italia, così è pure da respingere e appare superata la tesi di una Spagna cieca mungitrice e rapinatrice delle risorse dei suoi territori italiani e non, invece, potere imperiale che applicava in Italia gli stessi criteri e le stesse misure amministrative e finanziarie applicate nel paese dominante”. Véase también Angelantonio Spagnoletti, “Spagna e Italia”, ed. Roberto Bizzocchi, *Storia d’Europa e del Mediterraneo. L’Età moderna (secoli XVI-XVIII)*, vol. 12. *Dal Medioevo all’età della Globalizzazione* (Roma: Salerno Editrice, 2013), pp. 545-565. En cuanto a los aspectos culturales y lingüísticos de las relaciones entre Italia y España siguen siendo actuales los trabajos de Benedetto Croce y Gianluigi Beccaria. Véase Benedetto Croce, “La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza”, *Giornale storico della letteratura italiana*, 71 (1918), pp. 213-302; ID., *Italia e Spagna* (Torino: Bocca, 1929); Gianluigi Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e Seicento* (Torino Einaudi, 1968).

¹⁰¹ Spagnoletti, *Spagna e Italia*, pp. 545-550.

¹⁰² Véase Alberto Tenenti, *La civiltà europea nella storia mondiale. La formazione del mondo moderno* (Bologna: Il Mulino, 1980), *passim*; Luis David Igual, “Entre Valencia y Nápoles: Banca y hombres de negocios desde el reinado de Alfonso el Magnánimo”, *La España medieval*, 24 (2001), pp.103-143; Martí Joaquín Aparici, Luis David Igual, Germán Navarro Espinach, “Los inmigrantes y sus formas de inserción social en el sistema urbano del Reino de Valencia (siglos XIV-XVI)”, *Revista d’historia medieval*, 10 (1999), pp. 161-198; Manuel Ruzafa García, “La corte de Alfonso V, eje vertebrador de intercambios económicos y circulación de élites entre Valencia y Nápoles: 1440-1458” en *La Corona d’Aragona ai tempi di Alfonso II el Magnanimo: i modelli politico-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci, gli influssi sulla società e sul costume* (Napoli-Caserta: Paparo, 2000), vol. 2, pp.1161-1172.

¹⁰³ La expresión “sistema italiano-español” que utilizo encuentra su justificación en toda una serie de estudios que en el curso del tiempo han intentado centrar la atención sobre el intenso intercambio tanto en lo cultural como en lo musical que se establece entre ambas penínsulas. Véase Croce, “La Spagna”, *passim*; Franco Meregalli, “La corte valenziana del Duca di Calabria ne El Cortesano di Luis Milán”, en *Atti del Convegno Internazionale dall’Umanesimo Napoletano dell’età Aragonese al Rinascimento in Italia e Spagna*. AION Sez. Romanza, XXX, 1 (Napoli: Società Editrice Internazionale Gallo, 1988), pp. 53-69; Toribio Fuente Cornejo, Milagro Martín Clavijo y Antonio Javier Marqués Salgado, “Relaciones Italo-Españolas y su reflejo en los cancioneros castellanos del siglo XV” (2ª parte), en *Italia-España-Europa. Literaturas comparadas*,

La idea de una intrínseca pertinencia de la música en el proceso de racionalización de los rituales que caracterizan la transición del mundo cortesano al *ancien régime* remonta sin duda a textos normativos como *Il libro del Cortegiano* de Baldassarre Castiglione.¹⁰⁴ Sin embargo, una gran contribución en este sentido lo dio también la diplomacia española-veneciana de la época. En 1526, en Granada se mantiene una conversación entre Joan Boscán y el embajador veneciano Andrea Navagero, quien instó al poeta barcelonés para que introdujera dentro del sistema métrico-poético español las formas métricas de la poesía italiana, como el endecasílabo, la tercera rima dantesca, el soneto a imitación de Petrarca, la octava rima.¹⁰⁵ En la misma entrevista Boscán pone de manifiesto su interés hacia una traducción en idioma castellano de la obra de Castiglione, recurriendo a la ayuda del humanista italiano Lucio Marineo Sículo.

Al parecer, la fecha de 1526 no solo es el año oficial de la implantación del italianismo en la poesía hispánica, sino también es el año en que a través de la traducción de un clásico de la literatura cortesana se extiende en España el ideal renacentista del “gentilhuomo musico” con educación refinada, versado en las letras y en las artes, entre las que destaca en particular la música.¹⁰⁶ De hecho, los capítulos más originales de Castiglione son aquellos dedicados a las competencias musicales necesarias y esenciales por cualquier

tradiciones y traducciones (Actas del XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas, celebrado del 11 al 13 de mayo en la Cartuja de Sevilla), eds. Mercedes Arriaga, José Manuel Estévez Saá, María Dolores Ramírez Almazán, Leonarda Trapassi, Carmelo Vera Saura (Sevilla: Arcibel, 2005), pp. 267-274; *Spain in Italy. Politics, Society, and Religion 1500-1700*, eds. Thomas James Dandeleet y John A. Marino (Leiden-Boston: Brill, 2007); Higinio Anglés, “La música en la Corte real de Aragón y de Nápoles durante el Reinado de Alfonso el Magnánimo”, *Scripta Musicologica*, 2 (1975), pp. 313-362 y pp. 963-1028. En varios estudios Maricarmen Gómez Muntané resalta que la música que sonó en los dos últimos tercios del siglo XV en la corte aragonesa de Nápoles, en Valencia, Barcelona y en todas las ciudades del reino de Aragón no pudo ser muy distinta: Véase Maricarmen Gómez Muntané, “Puntos de encuentro musicales a las orillas del Mediterráneo: Nápoles y Valencia”, *Saitabi: Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 50 (2000), pp. 139-150:144.

¹⁰⁴ Vittorio Cian (ed.), *Baldassarre Castiglione. Il libro del Cortegiano* [Venezia 1528], (Firenze: Sansoni, 1947). Desde su primera publicación hasta 1587 se publicaron en Italia más de 40 ediciones y en España (hasta 1588) 13 reediciones. La primera traducción en España de la obra del mantuano fue realizada en 1534 por Juan Boscán, bajo la supervisión del humanista italiano Lucio Marineo Sículo. Véase Mario Pozzi (ed.), *Baldassarre Castiglione. El cortesano*. Traducción de Juan Boscán (Madrid: Catedra, 1994). Véase también Peter Burke, *Los avatares de El cortesano. Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista* (Barcelona: Gedisa Editorial, 1995).

¹⁰⁵ A esta conversación se refiere el mismo Boscán en la *Carta a la duquesa de Soma*, que sirve de prefacio al Libro 2 de su obra, donde afirma que: “[...] estando un día en Granada con el Navagero, al cual por haber sido varón tan celebrado en nuestros días he querido aquí nombralle a vuestra señoría, tratando con él en cosas de ingenio y de letras, y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo por qué no provava en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos autores de Italia. Y no solamente me lo dixo así livianamente, mas aun me rogó que lo hiziese”. Véase Carlos Clavería (ed.), Juan Boscán, *Obra completa* (Madrid: Cátedra, 1999), p. 118.

¹⁰⁶ Stefano Lorenzetti. *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento: educazione, mentalità, immaginario* (Firenze: Olschki, 2003); Elisa Prieto Conca, *Música y “paideia”. Il cortegiano de Castiglione en la formación del arquetipo moral en el humanismo español*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada (España), 2016.

hombre que quiera participar en la vida cortesana. A partir de entonces, la música encuentra su institucionalización en muchas cortes europeas, convirtiéndose en una de las disciplinas más importantes en la trayectoria formativa del cortesano.¹⁰⁷ Sobre decir que la cooperación Boscán-Navagero no es más que uno de los intentos más exitosos con que una estrecha élite logra promover un específico modelo cultural a través de los canales diplomáticos y esto anticipa lo que luego será el papel de la diplomacia en plantear las bases de las interacciones culturales europeas.¹⁰⁸

Es dentro de este contexto de mutuos y múltiples intercambios, los cuales se entrecruzan unos con los otros a través de vasos comunicantes, que se enmarca el interés por la música y la cultura en la corte valenciana y aquella napolitana. No obstante, vale la pena resaltar que estos intercambios ya existían con anterioridad a la citada reunión de Granada y ahondan sus raíces en el fuerte papel que la ciudad de Valencia hacía tiempo jugaba dentro de la península hispánica.¹⁰⁹

A finales del siglo XV y principios del XVI Valencia constituía la ciudad más importante de la Corona de Aragón; su población llegaba a 80000 habitantes y tenía fuertes lazos comerciales con los territorios ítalo-aragoneses de Nápoles, Cerdeña o Sicilia.¹¹⁰ Por los barrios comerciales de la ciudad pululan genoveses y lombardos que en estos lugares

¹⁰⁷ James Haar, "The Courter as Musician. Castiglione's View of Science and Art of Music", en *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, eds. Robert Hanning y David Rosand (New Haven: Yale University Press, 1983), pp.165-189; Lorenzetti, *Musica e identità, passim*.

¹⁰⁸ Giacomo Zanella, "Relazioni poetiche tra l'Italia e la Spagna nel secolo XVI: Giovanni Boscan ed Andrea Navagero", *Nuova Antologia* (Firenze, 1883), pp. 5-20.

¹⁰⁹ A lo largo del siglo XV, el sistema económico-comercial valenciano está altamente diversificado (lana, grana, frutos secos, arroz, azúcar, seda, azafrán y paños) adoptando una disposición radial no solo hacia Nápoles, Florencia, Norte de África y Granada, Inglaterra, Flandes y el mundo báltico de la Hansa, sino también hacia Madrid, Lisboa y Sevilla, para convertirse en plaza financiera de primer orden. Véase Álvaro Santamaría Arández, *Aportación al estudio de la economía de Valencia durante el siglo XV* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1966); Paulino Iradiel Murugarren, "El siglo XV. L'evolució económica", en *Història del País Valencià* ("De la federació hispánica"), ed. Ernest Belguier (Barcelona: 1989), vol 2, pp. 297-301; Luis David Igual, *Valencia e Italia en el siglo XV. Rutas, mercados y hombres de negocios en el espacio económico del Mediterráneo occidental* (València: Comité Econòmic i Social de la Comunitat Valenciana, 1998).

¹¹⁰ Jorge Ortuño Molina, *Economic Growth and the Convergence of Grain Markets at the End of the Middle Ages: The South-Eastern Iberian Peninsula in the XV and XVI Centuries*, Consulta on line <www.ehs.org.uk/.../57aa6cc4-d996-4df0-b504-dbc883e18648.do>: "Similarly, around 75,000 people lived the city of Valencia in 1483, while the kingdom had a population 350.000 inhabitants, many of them living in hundreds of cities across 23,000 km² of land". Véanse también; Joan Oleza Simó, "La Corte, el amor, el teatro y la guerra", *Edad de oro*, 5 (1986), pp. 149-182: 151; Mario Del Treppo, *I mercanti catalani e l'espansione della Corona d'Aragona nel secolo XV* (Napoli: L'arte Tipografica, 1972); Pablo Cateura Bennasser, "Valencia y Mallorca en el siglo XV", *Mayurqa: Revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, 26 (2000), pp. 183-193; Alvaro Santamaría Arández, "La demografía en el contexto de Valencia. Siglo XV", *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 9 (1988), pp. 311-332; Enrique Cruselles Gómez, "La población de la ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV", *Revista d'història medieval*, 10 (1999), pp. 45-84; Jacqueline Guiral-Hadziiossif, *Valencia, puerto mediterráneo en el siglo XV* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1989).

dejarán para siempre sus gentilicios como apellidos.¹¹¹ El dinamismo político y económico abarca todo el amplio *hinterland* rural y urbano valenciano y a partir de principios del siglo XVI permitirá la formación de una corte que en los años treinta del siglo XVI ya se encuentra entre las más prestigiosas de las cortes europeas.¹¹²

Jerónimo Münzer, viajero y médico alemán entra en la ciudad el 5 de octubre de 1494.¹¹³ Se deleita en los jardines de Valencia, cuya diversidad de terrenos permitía una producción extremadamente variada –arroz, caña de azúcar– después abundaban limoneros, naranjos, palmeras. Se detiene sobre el arrayán, que describe como una planta de flor muy olorosa y blanca como el lirio de los valles; las hojas siempre están verdes y sus ramas se doblan, elevan, retuercen e inclinan con suma facilidad, formándose con ellas toda suerte de figuras.¹¹⁴ Jerónimo Münzer visita en Valencia numerosos talleres dedicados a la fabricación de la seda y de la lana, que los mercaderes llevaban a Génova y Venecia y con las cuales Valencia se impone como intermediario principal en el comercio marítimo con Italia.¹¹⁵ La misma ciudad enviaba a Italia, Inglaterra, Francia, Alemania y otras naciones de Europa barcos cargados de trigo, Murviedro (vino especial), uvas pasas, hábilmente preparadas por los moriscos, azafrán, anís, hinojo, cidra y comino.¹¹⁶

Valencia, siguiendo a Münzer, estaba situada en un inmenso llano rodeado de montañas, excepto al Este, hacia donde se asoma al mar. Toda esta llanura está irrigada con el agua de siete ríos (son las acequias del Turia, hoy en día representados por niñas o adolescentes desnudas en la *Fuente de las Aguas*, situada en la plaza de la Virgen, aludiendo a las aguas y a su régimen singular en Valencia) que proceden de los montes y permiten una

¹¹¹ El polígrafo García Mercadal ha recogido con gran ponderación toda una serie de testimonios de cronistas y viajeros de la época que alaban las bellezas de Valencia, teniéndola por la mejor y más lujosa de las ciudades de España, por cuya razón residían en ella muchas familias nobles. Véase José García Mercadal, *España vista por los extranjeros. Relaciones de viajeros desde la edad más remota hasta el siglo XVI* (Madrid: S. L. de Artes Gráficas, 1920), p. 206.

¹¹² El perfil atractivo y excepcional de la corte valenciana destaca en toda la bibliografía que se ha producido a lo largo del tiempo sobre esa corte. Por el momento mencionamos ahí tan solo los siguientes trabajos: Teresa Ferrer Valls, “Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI”, en *Reino y ciudad. Valencia en su historia*, ed. Ernest Belenguier Cebrià (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2007), pp. 185-200; Roberta Freund Schwartz, *En busca de liberalidad: Music and musicians in the courts of the Spanish nobility, 1470-1640*. Tesis Doctoral, Universidad de Illinois, 2001, pp. 246-333.

¹¹³ Jerónimo Münzer, “Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495”. Versión del latín por Julio Puyol, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 84 (1924), pp. 32-119. Para un resumen de todos los relatos de viajes escritos, publicados o manuscritos (informes, memorias, cartas) sobre Valencia, véase Mónica Bolufer Peruga, “La Valencia moderna a los ojos de los viajeros”, en *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, ed. Jorge Hermsilla Pla (València: Universitat de València, 2009), vol. 1, pp. 279-283.

¹¹⁴ Münzer, “Viaje por España”, p. 63.

¹¹⁵ Paulino Iradiel Murrugaren, *L’evolució econòmica*, en *Historia del País Valencià. De la Conquesta a la Federació Hispànica* (Barcelona: Edicions 62, 1989), vol. 2, pp. 267-324.

¹¹⁶ Münzer, “Viaje por España”, p. 66.

productividad agrícola que se encuentra en unas pocas comarcas marítimas en el resto de España y del mundo.¹¹⁷ La ciudad, según lo que relata Jerónimo Münzer era ya desde entonces el emporio del comercio marítimo de España y, como confirman estudios más recientes, su sociedad de mercaderes extendía sus operaciones por buena parte de Europa, así como por las costas africanas y asiáticas del Mediterráneo.¹¹⁸

La vida musical de la ciudad levantina estaba organizada al amparo de la corte real y de la catedral mayor. Desde el siglo XIV la catedral ya contaba con varias escuelas mayores de canto, dirigidas por por el maestro Jaime Vidal y por el *maestre de cant* Juan Pérez de Pastrana, y había sido el escenario de múltiples y muy distintas representaciones dramático-musicales: Asunción, Pentecostés, Resurrección.¹¹⁹ Este último misterio se representó en la Catedral de Valencia hasta 1567 y puede que sea la última obra del movimiento dramático medieval valenciano.

Sin embargo, no hay manera de reconstruir con precisión la consistencia numérica de la capilla catedralicia. Aunque Jerónimo Münzer se detenga con tonos elogiosos sobre esta institución, no hace alguna estimación del número de cantores presentes en la capilla en los años noventa.¹²⁰ Lo cierto es que las lagunas documentales, debidas a la destrucción parcial del archivo catedralicio, hacen que la historia musical de la catedral valenciana quede en meras hipótesis, hoy en día totalmente improbables. Según recientes investigaciones llevadas a cabo por Villanueva Serrano en los archivos de la catedral valenciana, a finales del siglo XV había un grupo de cantores asalariados. Pero no podemos conocer con exactitud el número de cantores porque se han perdido los libros de cuentas de uno de los dos pagadores que se hacían cargo de pagar sus salarios. Solo considerando lo que nos transmiten las cuentas del otro pagador, Villanueva Serrano ha sido capaz de estimar que hubo al menos 8 cantores. Además desde 1480 a 1505 Villanueva Serrano ha identificado hasta 26 nombres

¹¹⁷ Teodoro Llorente, *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*(Barcelona: Editorial de Daniel Cortezo Y C, 1887), vol. 1, pp. 8-32.

¹¹⁸ Todo lo que relata Münzer está confirmado por estudios recientes sobre la historia valenciana. Vale ahí la pena mencionar Belenguer Cebriá, *La Corona de Aragón, passim*.

¹¹⁹ Véanse Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, p. 357 y p. 430; Emilio Casares, José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, María Luz González Peña, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Sociedad General de Autores y Editores, 2002), vol. 9, entrada “Valencia”, p. 646.

¹²⁰ Véase Münzer, “Viaje por España”, p. 60: “Se encuentran 24 canónigos, vicarios, cantores, sacristanes y doscientos presbíteros adscritos a ella, todos los cuales hacen vida ordenada y religiosa [...] La sillería del coro, de excelente talla, compórtese de 144 siales”. Según lo que relata Münzer también la Lonja de la Seda y de los Mercaderes, el edificio donde se reunían los mercaderes a hacer sus tratos y negocios, tenía una capilla donde cada día se decían dos misas. En lo tocante la Catedral de Valencia véase María Serna García, “Iconografía musical de la Lonja de Valencia”, *QUADRÍVIUM-Revista Digital de Musicología*, 6 (2015), pp. 1-15.

entre maestros de capilla y cantores.¹²¹ En este mismo periodo ejercieron el cargo de maestro de canto en la Catedral Mateu Ferrer, recién encargado a principios de 1483, Esteve Estarramats, maestro de canto hasta 1482 y posteriormente el teórico y didacta valenciano Gulliermo de Podio (1420-1500), autor del *Ars Musicorum* (Valencia: Hagenbach y Hutz, 1495).¹²² El hecho de que hubiera personas específicamente encargadas para dar clase de canto nos permite deducir que la vida musical de la catedral estaba plenamente organizada. Además, nos consta que la catedral encargó la construcción de un órgano a Juan de Prusia en 1479 y de otro en 1487 a Juan Alemany. En 1483 el organero Marturià Prats construyó un órgano pequeño –enfrente del órgano mayor– que incorporaba por primera vez los secretos con mecanismos de separación de hileras de tubos que multiplicaban las posibilidades sonoras del instrumento.¹²³ De aquí en adelante la Catedral de Valencia contó con dos órganos, sumándose unos juegos a otros.

No menos contribuyeron mercaderes, quizá genoveses y lombardos, a enriquecer el panorama musical valenciano trayendo por vías marítimas repertorios de música sacra desde Italia a Valencia. Así como lo hizo en 1506 Miquel Sans que estando en Roma al servicio del cardenal Borgia envió la cuantiosa suma de “veintiocho volúmenes de libros de canto de órgano los cuales, estando él en Roma al servicio del cardenal de Valencia durante el tiempo en que estudiaba música, reunió entre todas aquellas obras nuevas e insignes que pudo encontrar en toda Italia y de los más famosos maestros”.¹²⁴

La corte real constituía el otro polo de organización de la vida musical valenciana. Ya en el siglo XIV los reyes de Aragón procuraron atraer para su servicio palatino a los cantores e instrumentistas de más valía. Juan I (1350-1396) no solo organizó una numerosa banda de *ministrers* (músicos instrumentistas) en la que figuraban los más diestros tañedores de instrumentos de cuerda, viento y percusión, sino que impulsó entre los músicos un espíritu de competitividad que encontraba su máxima expresión durante los certámenes y los concursos celebrados en la Corte.¹²⁵

¹²¹ Francesc Villanueva Serrano, “Una perspectiva prosopogràfica dels oficis musicals de la Catedral de València en temps de Guillem de Podio, 1480-1505”, *Anuario Musical*, 72 (2017), pp. 9-49.

¹²² Véanse Ruiz Lihory, *La Música en Valencia*, pp. 378-379; Francesc Villanueva Serrano, “El tractadista Guillelmus de Podio: bases per a la construcció d’una biografia”, *Anuario Musical*, 65 (2010), pp. 3-24; Francesc Villanueva Serrano, “Los órganos de la catedral de Valencia en el tránsito del Gótico al Renacimiento”, *Nassarre*, 30 (2014), pp. 15-68:24.

¹²³ Villanueva Serrano, “Los órganos de la catedral de Valencia”, p. 22 y sgs.; *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, p. 647.

¹²⁴ Josep Maria Gregori i Cifré, “La música en la corte valenciana del duque de Calabria (1526-1554)”, Astrée/Auvidis CD E 8582, *La Capella Reial de Catalunya*, Jordi Savall, París, 1996, Libreto discográfico, pp. 310-319: 311.

¹²⁵ Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, p. XXIV.

Por los libros de la Tesorería Real se sabe que la capilla de Alfonso el Magnánimo estaba compuesta en los años 1425 y 1426 de 18 músicos: 8 “ministrers de cuerda” (Abdalla Moro, Cola Vetxo, Pere Vallsequa, Rodrigo de la Guitarra, Johan Descobar, Johan Sivilia, Aduard de Valsequa, Johan de Toledo), 2 “sonadores dels orguens” (Perinet, Perinet Peravoter), 1 “sonador de baldosa” (Cola Vetx), 2 “sonadors d’arpa” (Massallet Dentavilla, Diego moço del dit Rodrigo), 4 “ministrers de xerimies” (Antoniet natural de Frauça, Perre Saval, Leonard, Enrich) y 1 “mestre de la Capella del Senyor Rey” (Mossen Anthony Sanç).¹²⁶ Llama la atención la presencia en la lista, que acabo de mencionar, de un maestro de capilla. Se supone que si había un maestro de capilla también habría una considerable capilla de cantores. Higinio Anglés y Maricarmen Gómez Muntané, apoyándose a los registros de la Cancillería Real de Aragón, conservados en Barcelona, nos proporcionan muchos nombres de cantores e instrumentistas que formaban parte de la capilla del Magnánimo a principios de los años treinta del siglo XV. Vale la pena mencionar los nombres de algunos de los que el Magnánimo trajo consigo y de los que continuaría sirviéndose cuando partió el 26 de mayo de 1432 para la empresa napolitana sin volver a regresar a Valencia: Pere Colell, Lambert Azemar, Filión Angerrán, Gulliem de Bacelles, Gerónim Barrida y Gonsalvo Garitxó, el organista Perrinet Prebostel.¹²⁷ Al parecer, con esta transferencia de cantores desde Valencia hasta Nápoles, Doña María de Trastámara, que fue lugarteniente de los territorios hispanos de su marido en su ausencia y que se quedó en Valencia con su corte, no disponía de una capilla con cantores fijos para la música polifónica, dado que estos cantores iban siempre con el Magnánimo igual que los músicos instrumentistas.¹²⁸ Resulta que durante los veintitrés años que duró su regencia solo alguna vez tuvo a su servicio algún músico instrumentista para su real cámara. A pesar de este hecho, la reina compensaba la falta de músicos permanentes deleitándose con aquellos procedentes de la corte de su marido. Por ejemplo, hizo pagar en agosto de 1417 cuatro florines a una juglaresa apodada Graciosa que estaba al servicio del Magnánimo.¹²⁹ El 6 de enero de 1427 mandaba que se entregasen a Rodrigo de la Guitarra, músico de su marido, 22 solidos “de reyal de Valencia [...] per estrenes”.¹³⁰ Además, el inventario de los bienes de la reina, efectuado poco después que ella falleciese en septiembre del año 1458, recoge

¹²⁶ Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, pp. XXV-XXVI.

¹²⁷ Maricarmen Gómez Muntané, *La música medieval en España* (Kassel: Edition Reichenberger, 2001), p. 296.

¹²⁸ Anglés, “La música en la Corte real de Aragón”, p. 1000.

¹²⁹ Anglés, “La música en la Corte real de Aragón”, p. 1001.

¹³⁰ Anglés, “La música en la Corte real de Aragón”, p. 988.

tres libros que contenían un repertorio musical sacro: un salterio, un libro que concluía con el *Magnificat* y otro de polifonía.¹³¹

Siendo el siglo XV el de máximo esplendor de las letras valencianas, es lógico pensar que músicos, literatos y poetas colaborasen sostenidamente y tuviesen una presencia constante en los saraos y múltiples diversiones que se sucedían en la fastuosa corte valenciana que seguramente vivió su etapa de prosperidad y esplendor cuando Alfonso el Magnánimo se casó con Doña María. Ambos, tras el matrimonio, adoptaron Valencia como su segunda patria eligiendo el Palacio del Real como residencia favorita.¹³²

El Magnánimo, quien fue el último rey valenciano y uno de los reyes más valencianos de todos los soberanos forales de la Corona de Aragón, tuvo cierta predilección por Valencia –quizá porque no le originaba problemas políticos¹³³– y al mismo tiempo fue uno de los primeros admiradores e introductores de la cultura humanista italiana en la ciudad, con adelanto respecto al resto de las ciudades españolas.¹³⁴ Cuando en 1419 inició su campaña por Italia, para no ser menos que los italianos, no dejó de llevar consigo no solo músicos y cantores sino también hombres destacados de la cultura valenciana como Joan Martorell, Jordi de Sant Jordi, Andreu Febrer y Jaume Roig. Además, remonta a la iniciativa del Magnánimo la traducción de dos de las obras más importantes del trescientos italiano, la *Comedia* de Dante Alighieri y el *Decameron* de Giovanni Boccaccio.¹³⁵ Francesc Alegre (Barcelona, mitad siglo XV-Barcelona, 1508/1511?) traduce las *Metamorfosis* de Ovidio y el *De Providentia* de Séneca. Según el humanista valenciano Fray Antoni Canals, la curiosidad hacia la cultura italiana no solamente es propia del Magnánimo sino más bien caracteriza los valencianos del “gran estament” y todo un microcosmos cultural interesado en convertirse en punto de encuentro entre las ideas y novedades renacentistas que proceden de Europa y otros elementos de origen local.¹³⁶ Una muestra de la curiosidad de los

¹³¹ Javier de Salas, “Los bienes de la Reina María, mujer del Magnánimo: sus libros, sus tapices”, *Correo erudito*, (Madrid, 1941), p. 94 y sgs. Gómez Muntané, *La música medieval en España*, p. 299.

¹³² Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, *El Real de Valencia (1238-1810): historia de arquitectónica de un palacio desaparecido* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2012).

¹³³ Ésta es la tesis que surge de varios trabajos de Ernest Belenguer sobre el tema.

¹³⁴ José Carlos Rovira Soler, “Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo”, *Diablotexto. Revista de crítica literaria*, 1 (1994), pp. 197-200.

¹³⁵ Andreu Febrer traduce al catalán *La Commedia* de Dante (Barcelona, 1429). Aunque no consta en que él estuviera en Italia, de su dicho trabajo se infiere que Andreu Febrer debió conocer muy a fondo la lengua italiana y tener singular predilección por los grandes poetas que escribieron en ella. Véase D. José Ametller y Vinyas, *Alfonso V de Aragón en Italia y la crisis religiosa del siglo XV*, ed. José Roca Heras (Barcelona: Imprenta de Octavio Viader San Peliu de Quixols, 1928), t. 3, p. 439. Lo mismo vale para Narcís Franch que traduce el *Corbaccio* de Giovanni Boccaccio.

¹³⁶ El valenciano Lluís Fenollet traduce la *Historia d'Alexandre de Quinto Curzio Rufo* (emblema de caballería en *El Cortesano* de Luis Milán) desde la versión del humanista Pier Candido Decembrio. Siempre

valencianos por adquirir conocimientos y cultura italiana se pone de manifiesto con la documentación de conferencias que se impartieron durante los años veinte del siglo XV por parte de profesores y hombres de letras que procedían de otros países y eran contratados por “els jurats” de la ciudad de Valencia. *Els Manuals de Consells* registran que aprovechando la estancia en la corte de Nápoles de algunos valencianos les suplicaron que influyeran para que viniese a Valencia el maestro y poeta Guillén Venecia, el cual dirigía en Nápoles “un estudi e escoles dart”, con el fin de “legir per hun any aquel libre o libres de poetes que volrien, la qual lectura faria publicament en les cases de la Ciutat”.¹³⁷

Esta época de traducciones y de curiosidad intelectual coincide también con la introducción y desarrollo de la imprenta y con otras circunstancias que dieron a Valencia una particular brillantez cultural y arquitectónica. Las prensas valencianas alumbran el que se ha considerado el primer libro impreso en España, *Les Trobes en laors de la Verge María* (1474).¹³⁸ Un acontecimiento como este, al que seguirán otros a lo largo de los siglos XV y XVI, pone también de manifiesto el arraigo de la actividad poética como acto de interés público y urbano.¹³⁹

Como anota el investigador y ensayista valenciano Joan Fuster i Ortells, cada uno de los intelectuales y poetas valencianos de gran talla que contribuyeron al desarrollo del siglo de oro de las letras valencianas (Ausiàs March, Joan Roís de Corella, Bernat Fenollar, Sor

en Valencia se traduce la epístola de Petrarca a Nicoló Acciaiuoli (Fam. 12, 2), luego insertada por el valenciano Joanot Martorell en el capítulo 143 de su *Tirant lo Blanc*.

¹³⁷ Valencia, AMV, *Manuals de Consells*, Cuentas de Clavería Comuna, años 1423-1425, f. 83v.

¹³⁸ Se trata de la recopilación de todos los textos de poetas de primera fila como Bernat Fenollar, Lluís de Castellví, Joan Verdansa y Narcís Vinyoles presentaron a un certamen religioso en honor a la Virgen celebrado en Valencia en 1474. Martín de Riquer, siguiendo a Martí Grajales, expresa sus reservas sobre si esta afirmación puede seguir sosteniéndose. Véase Martín de Riquer, *Història de la literatura catalana* (Barcelona: Ariel, 1964), vol. 3, p. 232, n. 9. De hecho, hoy por hoy, se da como primer libro otro impreso en Zaragoza. Véase Estela Pérez Bosch, *Los valencianos del Cancionero General: estudio de sus poesías* (València: Publicacions Universitat de València, 2009), p. 25. Véase también Philippe Berger, “Humanismo e imprenta en la Valencia de finales del siglo XV y principios del XVI”, en *1490, en el umbral de la modernidad: el Mediterráneo europeo y las ciudades en el tránsito de los siglos XV-XVI*, eds. Jesús Pradells Nadal y José Ramón Hinojosa Montalvo (Valencia: Generalitat Valenciana, 1994), vol. 1, pp. 543-552.

¹³⁹ Cabe señalar, entre otras cosas: 1) la creación de la Universidad por la bula de Alejandro VI (1500) —que en esta ocasión seguramente quiere agasajar a su ciudad natal— permitiendo los privilegios y exenciones que tenían la de Roma, París, Salamanca y Bolonia; 2) la celebración de justas poéticas y tertulias literarias como la famosa Academia de los Nocturnos, sociedad que contaba entre sus componentes con miembros de la nobleza valenciana y que tenía por objetivo preferente el cultivo de la poesía, entre cuyos fundadores se cuentan Juan Timoneda y Guillén de Castro; 3) el desarrollo urbanístico al que no fue extraña la nobleza local siempre más orientada en levantar palacios y casas de propiedad particular contribuyendo a una nueva suntuosidad urbana. Lo mismo ocurre por ejemplo con el palacio del embajador Vich y sobre todo con el *Palacio de la Generalidad* en el Carrer dels Cavallers. Para las actividades poéticas valencianas es imprescindible la monografía de Ferrando Francés, que ofrece un amplísimo estudio de los certámenes que se celebraron en Valencia desde el siglo XIV hasta el XIX. Véase Antoni Ferrando Francés, *Els certàmens poetics valencians del segle XIV al XIX* (Valencia: Institut de Literatura i Estudis Filològics, Institució Alfons el Magnànim, & Diputació de València, 1983).

Isabel de Villena, Jaume Roig) estaban expuestos a múltiples influencias, frecuentando a la vez diversos centros de producción cultural, los cuales se entrecruzan unos con los otros a través de vasos comunicantes. Por otro lado, una ciudad pequeña, como fue Valencia y cualquier ciudad de aquel entonces si medimos con parámetros actuales, favorece tanto los intercambios y relaciones entre sus intelectuales como la movilidad de las ideas y novedades. Por ejemplo, Bernat Fenollar, el más veterano del grupo, entabla amistad con Joan Roís de Corella, miembro de la tertulia del mecenas Berenguer Mercader. Al mismo tiempo, lidera la tertulia de los satíricos, participa en el debate epistolar con Isabel Suaris y, casi con toda probabilidad, es un personaje conocido por otro destacado mecenas valenciano, el Conde de Oliva, a juzgar por las relaciones literarias que mantiene con personajes allegados al Conde. En cuanto a Juan Fernández de Heredia, el más joven de los poetas de la corte del Conde de Oliva, se convertirá en todo un personaje al servicio de Germana de Foix, compartiendo protagonismo con su amigo y rival, Luis de Milán.¹⁴⁰

1.1.2. Nápoles

Nápoles a caballo entre el siglo XV y XVI era una de las pocas ciudades italianas con envergaduras de una verdadera metrópolis y pequeña ciudad-estado. En el periodo aragonés se habían puesto las bases para la construcción del moderno Estado burocrático y absolutista y a todo este proceso la nobleza catalana-valenciana había dado una contribución más que importante trasladándose a Nápoles y viviendo simbióticamente con los barones locales que desde hacía algunos años se alojaban en la ciudad siendo halagados por la vida de corte.¹⁴¹ En su *Descrizione di Napoli*, publicada en Florencia a finales del siglo XVI, Francesco Marcaldi mencionará a más de 30 príncipes, 24 duques, 30 marqueses y 50 condes que, si no residían permanentemente en la ciudad, poseían allí sus fastuosos edificios.¹⁴²

Bajo el aspecto de las relaciones parentales, tenemos evidentes indicaciones de una simbiosis perfecta entre las dos culturas, la napolitana y la valenciana. Entre 1516 y 1519, el heraldista y atabalero catalán Steve Tamborino incluía en su *Armorial* de los linajes españoles los escudos de las principales casas napolitanas, de acuerdo con las crecientes

¹⁴⁰ Joan Fuster i Ortells, “Lectors i escriptors en la València del segle XV”, en *Poetes, moriscos i capellans* (Valencia: L’Estel, 1986), pp. 9-81:44.

¹⁴¹ Giuliana Vitale, “Modelli culturali nobiliari a Napoli tra Quattro e Cinquecento”, *Archivio storico per le province napoletane*, 105 (1987), pp. 27-103.

¹⁴² Francesco Marcaldi, *Descrizione di Napoli* (Firenze, 1594). Citado por Adelaide Cirillo Mastrocinque, “Cinquecento napoletano”, en *Storia di Napoli* (Napoli: Società Editrice Storia di Napoli, 1974), libro 4, cap. 4, p. 519.

relaciones familiares y patrimoniales entre la nobleza de los distintos territorios, impulsadas por los Reyes Católicos y después ratificadas por Carlos V como proyección de la unión dinástica en que se fundaba la Monarquía.¹⁴³ Se trata de una “nobiltà et cavalleria” de sangre mixta que Giovanni Tarcagnota en su ensayo en los inicios de la segunda mitad del siglo XVI, ensalza y estima numéricamente que se compone de una centena de príncipes y más de cincuenta barones.¹⁴⁴

Durante la época aragonesa (1443-1502) la corte napolitana se articula en dos grupos principales: el valenciano-catalán, que monopoliza cargos prestigiosos dentro de la administración estatal como los de *Mayordomen*, *Gran Almirante*, *Gran Camerlench*, *Maistre Racional*; y aquello de la antigua nobleza napolitana a la que pertenecen las familias de los Sanseverino, Carafa, Caracciolo, Cammarata, Capaccio, Acquaviva, Chiaromonte, etcétera.¹⁴⁵ Incluso la familia napolitano-aragonesa cuenta con numerosos componentes que residen de forma estable en la ciudad. El Castel Capuano, que ya en la época del Magnánimo se había convertido en la residencia de los Duques de Calabria, a principios del siglo XVI albergaba a las dos “reinas tristes”, Juana III, hermana del rey Católico y viuda de Ferrante I de Aragón, y su hija Juana IV, viuda de Ferrante II.¹⁴⁶ Igualmente muchas destacadas mujeres pertenecientes a la familia napolitano-aragonesa habían encontrado refugio en Castel Capuano: en noviembre de 1499 Isabel de Aragón, hija de Alfonso II y viuda del duque de Milán, Gian Galeazzo Sforza, junto con su hija Bona Sforza, futura reina de Polonia. En 1501 Beatrice de Aragón, otra hija de Ferrante I, había vuelto a Nápoles viuda del rey de Hungría habiendo sido repudiada por su segundo marido en 1501.¹⁴⁷ Isabel del

¹⁴³ Steve Tamborino, *Armorial*, Biblioteca de la Universidad de Salamanca, MS 2490, ff. 74-79. Véase también Paul Adam, “Traite du blason et armorial Catalan de Steve Tamburini”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 29 (1961-62), pp. 359-407; Martí de Riquer, *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos* (Barcelona: Quaderns Crema, 1986), pp. 74-77; Roberto Bizzocchi, “La culture genealogique dans l’Italie du seizieme siecle”, *Annales E.S.C.*, I, 46 (1991), pp. 789-805. Por tanto, no resulta paradójico lo que Torquato Tasso, todavía en la segunda mitad del siglo XVI, hacía decir a su padre, el también poeta Bernardo Tasso, durante años secretario del Príncipe de Salerno: “Volete sapere in qual parte d’Italia sia la nobiltà d’Aragona e di Spagna? La trovarete co ‘l sangue de’ cavalieri napolitani mescolata dal lato del padre nel duca di Montalto e da quel di madre nel principe nostro [principe di Salerno] e ne gli Avali e ne’ Colonnesei loro parenti”. Véase Amedeo Quondam (ed.), *Torquato Tasso, Il Nifo ovvero del piacere* (1583). *Tutte le opere* (Roma: Lexis Progetti Editoriali, 1997), pp. 175-176.

¹⁴⁴ Véase Giovanni Tarcagnota, *Del sito et lodi della citta di Napoli* [1566], ed. Franco Strazzullo, *La citta di Napoli dopo la rivoluzione urbanistica di Pedro di Toledo* (Roma: Edizioni Benincasa, 1988), f. 15v: “[...] ogn’uno sa, che non e altra tale, non dico in Italia, ma in tutto il resto del mondo. Per cio che dove si vede citta, che habbia piu di cento fra Principi, Duchi, et Signori titolati, et piu di cinquecento Baroni signori di terre, et castella, come havere questa si vede?”.

¹⁴⁵ Françoise Vigier (ed.), *Cuestión de amor* [Valence, Diego de Gumiel 1513], (Paris: Publications de la Sorbonne, 2006), p. 89 y sgs.

¹⁴⁶ Benedetto Croce, *La corte delle Tristi Regine a Napoli: dal “Cancionero General”* (Napoli: Tipografia Francesco Giannini e Figli, 1894); *Cuestión de amor*, p. 19.

¹⁴⁷ *Cuestión de amor*, p. 84.

Balzo, mujer de Federico de Aragón, tras un periodo de estancia en Francia con su marido desterrado, se quedará unos años (desde 1499) en Nápoles hasta que sus parientes Estense no le ofrecerán una acogida en Ferrara, donde murió en casa de Alfonso I de Este.¹⁴⁸ Esencialmente la corte napolitana se encuentra en la curiosa situación de acoger, en la misma corte, a cuatro reinas, todas viudas y más o menos desdichadas.

Sin embargo, las cosas van a cambiar con la caída de los aragoneses en 1502 y con el pasaje de Nápoles de rango de capital de un reino a sede de un gobierno virreinal (casi una colonia española). El Rey Católico, tras la conquista *manu militari* por el Gran Capitán, había tratado de hacer más suave esta transición asignando el cargo virreinal a Juan de Aragón, conde de Ribagorza e hijo bastardo de Alfonso de Aragón, duque de Villahermosa. Pero ya en 1509 el cargo está en manos de Ramón Folch de Cardona que en pocos años logra dar a la ciudad un esplendor y un impulso pocas veces igualado, mientras la capital del reino iniciaba el gran desarrollo demográfico y urbano que en poco tiempo la iba a convertir en una de las primerísimas, probablemente la segunda, ciudad de Europa.¹⁴⁹

En el Nápoles virreinal se va progresivamente disolviendo la línea directa de sucesión al trono de Aragón y al mismo tiempo se van desvaneciendo las energías reunidas al amparo de la corte napolitano-aragonesa en el exilio.¹⁵⁰ En breve, a principios del siglo XVI, Nápoles

¹⁴⁸ Isabel llegó a Ferrara en mayo de 1508, junto a sus hijos y hijas, Alfonso, Cesare, Isabel, Julia. Véase Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense – Cancelleria, estero – Carteggio con Principi Esteri, Napoli, b. 1247/41; Pietro Giannone, *Dell'istoria civile del regno di Napoli* (Napoli: Niccolò Nasso, 1723), vol. 3, pp. 529, 535, 564; Francesco Carabellese, “Andrea da Passano e la famiglia d’Isabella del Balzo d’Aragona”, *Archivio storico per le province napoletane*, 24 (1899), p. 433; William M. McMurry, “Ferdinand, Duke of Calabria, and the Estensi: a Relationship Honored in Music”, *Sixteenth Century Journal*, 8 (1977), pp. 17-30.

¹⁴⁹ Giuseppe Russo, *La città di Napoli dalle origini al 1860. Contributo allo studio della città*, ed. Società per Risanamento di Napoli del 70° anniversario della sua fondazione (Napoli: Società per Risanamento di Napoli del 70° anniversario della sua fondazione, 1960), vol. I, *passim*; Giuseppe Galasso, *Alla periferia dell'impero: il Regno di Napoli nel periodo spagnolo, secoli XVI-XVII* (Torino: Einaudi, 1994), pp. 50-53; Aurelio Musi, *L'Italia dei Viceré. Integrazione e resistenza nel sistema imperiale spagnolo* (Salerno: Avagliano Editori, 2000).

¹⁵⁰ Los aragoneses procedentes de la unión ilegítima de los reyes aragoneses se mezclan con la nobleza local. Vale la pena señalar el caso de Fernando de Aragón, Duque de Montaldo, hijo natural de Ferrante I. Aunque en una de sus cartas enviadas a los parientes Estenses (*ad Ippolito d'Este, Neapoli, VI augusti MDXIII*, véase Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense – Cancelleria Estero – Carteggio con Principi Esteri, Napoli, b. 1247/3) sueña incluso con una restauración de la dinastía aragonesa, finalmente se casa con Castellana Cardona, hermana de Virrey Ramón Folch de Cardona, entrando así a formar parte del equipo pro-gubernamental. Lucrezia de Aragón, hija natural de Ferrante I, se ofrece como esposa a Onorato Gaetani, duque del Traetto. Otros aragoneses forman parte de toda una segunda generación de hijos ilegítimos nacidos de relaciones amorosas frívolas de los aragoneses napolitanos. Este es el caso de Marina de Aragón, nacida del matrimonio del hijo natural de Juan II de Aragón, Alfonso, duque de Villahermosa (perteneciente al reino de Valencia) con Leonor de Scoto, dama de honor de la reina Isabel de Aragón. Carlo de Aragón, Marqués de Gerace, se ha casado con Ippolita d’Ávalos. Ippolita de Aragón, hija natural de los mismo Enrico se ha casado con Carlo Pandone, conde de Venafro. El jóven Rodrigo de Aragón, duque de Bisceglie, nace del matrimonio de Alfonso de Aragón, hijo natural de Alfonso II, con Lucrecia Borja. Con estos numerosos ejemplos podemos anotar cuán fuertes son los enlaces entre la componente valenciano-catalana e la vieja aristocracia aragonesa. Además, los matrimonios contraídos durante generaciones por los hijos naturales de los reyes aragoneses han

está lista para pasar la página y dejar atrás el pasado y diversas formas de lealtad napolitano-aragonesa. La ciudad, degradada a rango virreinal, descubre nuevas simbologías y, parafraseando una efectiva expresión de Eric Hobsbawm, inventa su nueva tradición que reemplaza aquella napolitano-aragonesa.¹⁵¹ Ahora, las crónicas llaman la atención sobre la sangre de San Jenaro, que se convierte en la máxima devoción napolitana y a la vez, tal como anota Giuseppe Galasso, “uno tra i veicoli principali di auto-identificazione della città”.¹⁵²

Quizá los últimos rescoldos de un antiguo prestigio napolitano-aragonés se consuman en el viento del golfo napolitano cuando en 1512, en la víspera de la batalla de Rávena, se representa la *Égloga de Torino* organizada en la residencia de la princesa napolitana Eleonora Piccolomini, centro de atracción de toda la nobleza napolitana-valenciana que sigue atada al pasado aragonés.¹⁵³ En esta representación teatral-musical también están presentes Isabel de Aragón (1470-1524) y su hija Bona Sforza (1494-1557) que constituyen el punto de unión principal entre la corte napolitano-aragonesa en el exilio y el mundo napolitano, italiano y español. Aunque capaz de reagrupar una parte de la nobleza napolitana, este evento resulta un hecho aislado e inadecuado para competir con las fastuosas escenografías del pasado aragonés. Ahora las riendas de poder están en las manos del Virrey Ramón Folch de Cardona y del Cardenal Pedro Luis Borja, ambos más interesados en la organización de juegos de cañas y justas concebidas como herramientas preferenciales para la representación y ostentación de su hegemonía política y religiosa.¹⁵⁴

Se hace cada vez más lejana la memoria del último heredero de la casa napolitano-aragonesa, Fernando de Aragón, Duque de Calabria (1488-1555), exiliado en España y sin embargo preparado para volver a Nápoles y recuperar un título real que se le había quitado engañosamente.¹⁵⁵

De todas formas las esperanzas puestas en su retorno van disminuyendo paulatinamente, como el sueño de una restauración monárquica napolitano-aragonesa.¹⁵⁶

sellado alianzas entre las grandes familias napolitanas, de los que proceden nuevas ramas, como la de Piccolomini de Aragón y les Gaetani de Aragón.

¹⁵¹ Véase Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *L'invenzione della tradizione* (Torino: Einaudi, 1987).

¹⁵² Véase Giuseppe Galasso, *Napoli capitale. Identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche 1266-1860* (Napoli: Electa, 1998), p. 86.

¹⁵³ *Cuestión de amor*, p. 233 y sgs.

¹⁵⁴ Croce, “La Spagna nella vita italiana”, *passim*.

¹⁵⁵ La lealtad pro-aragonesa es una postura ya rara en el Nápoles de principios del siglo XVI. Solo podemos citar el caso del poeta y letrado Jacopo Sannazaro (1458-1530), que había seguido a Federico, último rey aragonés, al exilio y le había acompañado en Francia mientras vivió, regresando a Nápoles en cuanto éste murió. Además, aquella que podríamos apodar la tercera fase del humanismo napolitano se desarrolla al amparo del poder virreinal. Véase Nicola De Blasi y Alberto Varvaro, *Napoli e l'Italia meridionale*, ed. Alberto Asor Rosa, *Letteratura italiana. Storia e geografia*, II, *L'età moderna* (Torino: Einaudi, 1988), pp. 235-325.

¹⁵⁶ Por parte de la diplomacia napolitano-aragonesa se intenta sin realismo una boda del Duque con Juana IV viuda de Ferrante II, su primo. Pero este intento no tiene buen éxito y la reina no logrará casarse ni

También el último Duque de Calabria, que de ahora en adelante apodaremos simplemente el Duque, paulatinamente renuncia a su pretensión de un retorno.¹⁵⁷ En 1526 conseguirá –a título de satisfacción compensatoria de un mundo de realeza y poder político perdido, o mejor nunca tenido–, el cargo de Virrey de Valencia que, además de elevarlo a la categoría de uno de los personajes principales dentro del sistema político de Carlos V, le permitirá dedicarse a sus aficiones más festivas, la música y la literatura, apoyando una de las cortes literarias y musicales más destacadas del Renacimiento español. En Valencia, a la otra orilla del mar, de donde había partido la flota de su bisnieto Alfonso el Magnánimo en su campaña de expansión por el Mediterráneo.

1.2. El eje musical Valencia-Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo.

El dominio de los aragoneses sobre Nápoles había empezado el día 6 de junio de 1442, cuando Alfonso V el Magnánimo (1394-1458), rey de Aragón, hizo su entrada triunfal en la ciudad de Nápoles, once años después de haber iniciado la conquista del reino napolitano y haber derrotado y expulsado a los angevinos.¹⁵⁸ A todo este proyecto de expansión y recolocación de expectativas político-culturales en el área italiana, que asumirá cada vez más impulso tras la separación del reino de Nápoles de la restante parte de la confederación aragonesa, no pudo ser ajena la música que en la mente del soberano aragonés

siquiera con otros posibles pretendientes, como Enrique VII de Inglaterra o el entonces Duque de Saboya, Carlos III.

¹⁵⁷ El de “Duque de Calabria” es el título nobiliario que se le atribuye al heredero al trono aragonés, como en Francia y en Castilla respectivamente el título de Delfín y de Príncipe de Asturias, al primogénito hijo legítimo del soberano reinante.

¹⁵⁸ Satisfecho con su nueva sede real, el Magnánimo había cedido sus otros dominios en Aragón y Sicilia a su hermano Juan II, padre de Fernando el Católico. Una vez sellado al poder el Magnánimo da una contribución más que importante a la creación del moderno Estado napolitano. Reforma la Vicaría y otras instituciones del reino, acomete una reforma radical del ordenamiento tributario, instituye el Sacro Regio Consejo y organiza la gran Aduana pullesa del ovino, dando, así, un giro nuevo a la economía de gran parte del Sur Italia. Véanse Galasso, *Alla periferia dell'impero*, p. 57; Ferdinand Braudel, *La méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (Paris: Armand Colin, 1949), edición consultada Ferdinand Braudel, *Civiltà e Imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* (Torino: Einaudi, 1976), vol. 1, pp. 78-79. La instalación del poder aragonés en Nápoles había insertado el puerto napolitano en las rutas catalanas del Este, lo que no solo impulsó el tráfico marítimo de productos agrícolas y de lujo, sino también el de libros y productos culturales. Véase Mario Del Treppo, *Els mercaders catalans i l'expansió de la corona catalano-aragonesa al siglo XV* (Barcelona: Curial, 1976), pp. 169-170. En esta época Nápoles destaca también como centro importador de productos culturales valencianos. La novela caballeresca *Tirant lo Blanch* (Valencia, 1490) del valenciano Joanot Martorell, muy conocida en Nápoles, es no solo una obra cumbre de la literatura en valenciano-catalán sino también el medio literario col que la aristocracia española exporta sus ideales de amor y de heroísmo individual. Además, en Nápoles no faltan poetas catalanes involucrados en la cultura humanista y capaces de expresarse a través del idioma italiano, incluso no dudando en cambiarse el apellido como Benedet Gareth –cuyo nombre italianizado será el Cariteo– quien de joven se instaló en el Reino de Nápoles (desde 1468) y allí compuso una obra poética (sonetos, canciones, sextinas y baladas) en un italiano culto basado en el modelo toscano.

siempre constituyó una forma de propaganda y legitimación político-cultural.¹⁵⁹ Un friso con un altorrelieve colocado en la parte media del Arco triunfal de Castel Nuovo tiene como tema la entrada de Alfonso el Magnánimo en Nápoles en 1443. Entre los personajes del séquito real llama la atención el considerable número de músicos que introducen el carro triunfal.¹⁶⁰ En la época del Magnánimo la corte de Nápoles no solo se convertiría en uno de los mayores centros musicales –acogió en su corte un número considerable de juglares, bailarines y músicos–, sino que llegaría a ser un laboratorio donde experimentar nuevas formas de gestión y organización de la música tanto sacra como profana. Una aportación importante a este proceso la darán numerosas familias de la nobleza valenciana que desde el principio de la conquista del Magnánimo se había trasladado a Nápoles para cubrir prestigiosos encargos dentro de la burocracia estatal.¹⁶¹

No ha sido escrita todavía la historia de esta masiva migración de nobles burócratas dentro del eje Valencia-Nápoles, con fuertes connotaciones culturales y musicales. Una parte todavía está enterrada en archivos italianos y españoles. Cabe mencionar el caso del valenciano Luis Dezpuig que a partir de 1442 se convierte en uno de los agentes diplomáticos de más confianza del rey y un maestro en el intrigado laberinto de la política italiana. Aunque no nos haya llegado ninguno de sus escritos, se sabe que cultivó las letras y fue aficionado a la música.¹⁶² No menos ilustrativos son los casos de Jaume Borbó y Blai Romero, tratadistas reconocidos del ámbito catalán. El primero llega en 1444 a la corte de Alfonso el Magnánimo para cumplir con el cargo de maestro de los infantes de la capilla real, un cargo que mantuvo hasta al menos 1453. El segundo resulta actuar como cantor de la capilla real en 1451.

¹⁵⁹ Normalmente conjuntos de instrumentistas de viento y una banda de cuerda acompañaban al monarca cuando visitaba sus posesiones de Cerdeña, Córcega y Sicilia. Véase Higinio Anglés, “La música en la corte real de Aragón”, *passim*. Además, el Magnánimo atraía hacia Nápoles muchos músicos por ricas recompensas. Véase Antonio Beccadelli, (apodado el Panormita), *De dictis et factis Alphonsi Regis Aragonum libri IV* (Basilea, 1538), proemio. Citado en Ryder, *El reino de Nápoles*, pp.412-414.

¹⁶⁰ Camillo Minieri Riccio, “Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona dal 15 aprile 1437 al 31 maggio 1458 (estratti dalle Cedole della Tesoreria aragonesa)”, *Archivio storico per le province napoletane*, 6 (1881), pp. 232-233: “[...] Quali 12 pennoni furono consegnati a 12 trombettieri del re per servire alla entrata che re Alfonso fece in Napoli sul carro trionfale”. El testigo visual ahí mencionado cuantifica en número de trompetistas pero no dice nada del conjunto de *pifferi* que comparece en altorrelieve sobre el arco triunfal. No obstante, tenemos constancia de que un conjunto de *pifferi* está casi siempre presente en las ceremonias de recepción urbanas de esta época. Véase Tess Knighton-Carmen García Morte, “Ferdinando of Aragon’s entry into Valladolid in 1513: the triumph of a Christian King”, *Early Music History*, 18 (1999), pp. 119-163.

¹⁶¹ José M. García Marín, *Monarquía católica en Italia. Burocracia imperial y privilegios constitucionales* (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1992), *passim*.

¹⁶² José Ametller y Vinyas, *Alfonso V de Aragón en Italia y la crisis religiosa del siglo XV*, ed. José Roca Heras (Barcelona: Imprenta de Octavio Viader San Peliu de Quixols, 1928), t. 3, p. 380 y p. 439.

Posiblemente durante su estancia en la corte napolitana se transmitieron mutuamente nuevas doctrinas musicales diseminándolas entre otros músicos de la corte.¹⁶³

En 1444 forman parte del verdadero círculo interior de la corte del Magnánimo en Nápoles destacados caballeros, eclesiásticos, burócratas y personajes valencianos de alta posición social e ilustración literaria como Eximen Pérez de Corella, Guillem de Vich y Ferrer Ram.¹⁶⁴ Ya en 1432 Eximen Pérez de Corella, junto al obispo de Valencia, se había convertido en el director y tutor del hijo bastardo del rey, Ferrante I, y luego se lo llevó a Italia para que se reuniera con su padre. Años más tarde Corella, además de adquirir cargos de *chambelán* y *mayordomen*, desempeñará el mismo cargo con los hijos de Ferrante I y, por consiguiente, también con Federico, el padre del Duque, permaneciendo con él hasta su muerte.¹⁶⁵ Su compañero Guillem de Vich que tenía cargo de *magister rationalis* –que en el reino de Valencia con el paso del tiempo acabó siendo no solo el encargo de un simple tecnócrata sino más bien el del político más importante del reino–, ocupaba también similares funciones de director y tutor, pues aquél controlaba la parte de las hijas del rey, María y Eleonora. También Ferrer Ram, cuya familia durante generaciones había gravitado en el ámbito de la corte valenciana monopolizando durante muchos años el cargo de *maestre racional* en Nápoles se había incorporado al círculo íntimo de la casa real y ostentará los más importantes cargos de la casa real, los de *mayordomen* y *camerlench*.¹⁶⁶ El Magnánimo establece una relación cordial con el famoso poeta catalán-valenciano Ausiàs March utilizándolo incluso en el cargo de *falconer major* y organizador de las actividades cinegéticas del monarca.¹⁶⁷

¹⁶³ Francesc Villanueva Serrano, “*Guillem de Podio (1420-1500): Estudi biogràfic crític, entorn musical a la cort de Joan II d’Aragó i l’obra Enchiridion de principis musice discipline contra negantes illa et destruentes*”. Tesis Doctoral, València, Universitat Politècnica, 2015, p. 335 y p. 337. Véase también Alberto F. Gallo, “Musica, poetica e retorica nel Quattrocento: L’*Illuminator* di Giacomo Borbo”, *Rivista italiana di musicologia*, 10 (1975), pp. 72-85.

¹⁶⁴ Carlos López Rodríguez, “Aristocràcia i orígens de l’Estat modern: i el poder polític de la noblesa del Regne de València (1410-1446)”, *Butlletí de la Societat Catalana d’Estudis Històrics*, 13 (2002), pp. 159-176; Cesare Foucard, “Descrizione della città di Napoli e statistica del Regno nel 1444”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 2 (1877), pp. 725-757.

¹⁶⁵ Barcelona, Archivo de la Ciudad de Barcelona (ACB), cart. Com., vol. 27, f. 347, Nápoles 16 diciembre 1457. Citada por Ryder, *El reino de Nápoles*, p. 83.

¹⁶⁶ Gaspar Escolano, *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reino de Valencia*, (Valencia, 1611), cols. 714-18; Biagio Aldimari, *Memorie storiche di diverse famiglie nobili, così napoletane come forastiere* (Napoli, 1691), p. 427.

¹⁶⁷ Amédée Pagès, *Ausiàs March et ses prédécesseurs. Essai sur la poésie amoureuse et philosophique en Catalogne aux XIVe et XVe siècle* (Paris: Librairie Honoré Champion Editeur, 1911); Jesús Villamanzo, *Documenta. Ausiàs March. Colección Documental* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1999), números 167, 168, 169, 171, 175 y 176; Jaume Turró, “Ausiàs March, falconer d’Alfons el Magnànim”, en *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval* (Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005), vol. 3, pp. 1521-1538.

En los viajes de ida y vuelta Valencia-Nápoles de la flota del Magnánimo siempre están embarcados músicos. La flota aragonesa que zarpa en 1519 de Valencia está llena de eminentes cantores franceses (Uguet lo Franch, Philippot Lambert, Johannes Marti, Gracian Reyneau) y españoles, como Pedro Sabater, Johan Rodrigo, Anthoni Sanz, y en el grupo español figuran dos afamados cantores y compositores valencianos-catalanes como Pere de Oriola (1440-1484) y Juan Cornago (1400-después 1475), de los cuales hablaremos más adelante (véase Capítulo 1.3).¹⁶⁸ Además de los músicos, destaca la presencia de numerosos hombres de letras y varios creadores y artistas valencianos, como Joanot Martorell, quien en Nápoles escribiría su novela del *Tirant lo Blanch*, considerada no solo la expresión máxima del heroísmo aristocrático medieval sino también el mejor libro del mundo, en palabras de Cervantes,¹⁶⁹ y el pintor Jacomart (1411-1461) quien no tuvo problemas de dejar en Valencia varias obras comenzadas para seguir al Magnánimo que le requeriría en su corte napolitana por su manera flamenca de pintar.¹⁷⁰ A estos dos podemos añadir otros destacados personajes que tuvieron alguna vinculación con la corte del Magnánimo y que viajaron a la corte de Nápoles absorbiendo ahí tendencias culturales nuevas y difundiéndolas a su regreso al reino de Valencia, como Bernat Miquel, Lluís de Requesens, Francesc Ferrer, Lluís de Vilarrasa.¹⁷¹

En la corte napolitana del Magnánimo la aristocracia valenciana monopolizaba el cargo de *mayordomen* del que dependían los músicos reales o *junglars*. Normalmente el *mayordomen* dirigía los eventos musicales, que tenían siempre su desarrollo durante las fiestas públicas, refiriéndose a lo que estaba regulado por las Ordenanzas de 1344 y que preveía la utilización de un conjunto de cuatro instrumentos –dos trompas, una trompeta y un timbal–.¹⁷² Con tiempo, para cumplir los gustos musicales que en la corte napolitana eran

¹⁶⁸ Inglés, “La música en la Corte real de Aragón”, pp. 975-980.

¹⁶⁹ Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc* [Transcripción del ejemplar conocido como N1 o NY1 de la edición de Valencia 1490], (Alicante: Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2006).

¹⁷⁰ Véanse Andree De Bosque, *Artisti italiani in Spagna. Dal XIV secolo ai Re Cattolici* (Milano: Alfieri & Lacroix, 1968), p. 72; Mathieu Heriard Dubreuil, “Pintura gótico internacional”, en *Història de l’art valencià. L’edat mitjana: el Gòtic* (Valencia: Consorci d’Editors Valencians, 1988), vol. 2, pp. 246-249.

¹⁷¹ Joan Carles Rovira Pascual, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, (Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990), pp. 128- 129; Abelardo Herrero Alonso, “Poetas de la Corte de Alfonso el Magnánimo”, en *Alfonso el Magnánimo 550 años después* (Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2010), pp. 83-105.

¹⁷² Se trata de las Ordenanzas que ya en tiempos de Pedro el Ceremonioso (1335-1387) regulaban la presencia y actividad de los músicos al servicio de la corte aragonesa, subrayando en particular el tipo de actividad de los instrumentos altos. Véase Archivo de la Corona de Aragón, reg. 1529/2ª parte, ff. 38v-39: “Queremos y ordenamos que en nuestra corte haya cuatro juglares de los cuales dos sean trompas, y el tercero sea timbalero y el cuarto sea trompeta, a cuyo oficio corresponde que cuando nos comamos públicamente al comienzo trompen, y el timbalero y el de la trompeta ejerzan su oficio conjuntamente, y vuelvan a hacer lo mismo al final de nuestra comida”. Véase también Maricarmen Gómez Muntané, “El papel de la música en Tirant lo Blanc (Valencia, 1490)”, *Tirant*, 13 (2010), pp. 27-38: 32; Ryder, *El Reino de Nápoles*, pp. 93-94.

más sofisticados, los *mayordoms* valencianos van progresivamente ampliando la banda real hasta incluir chirimías, sacabuches, flautas y arpas.¹⁷³ Cuando el Magnánimo se partió definitivamente para Nápoles en mayo de 1432 llevó consigo a los chirimías Verdelet, Johan Gany, Colí Busuart y Johan Bolite, y al trompeta Arnau Marxant que tocaba con ellos.¹⁷⁴ Esta agrupación de cuatro chirimías y un trompeta era capaz de producir un sonido uniforme volviendo agradable la música que se escuchaba durante ceremonias, fiestas públicas y danzas. No sabemos si estos instrumentistas acompañaban a los cantores durante la liturgia religiosa (especialmente las horas canónicas y los oficios divinos) que se desarrollaba en un marco de severa grandiosidad gótica y exigía una selección atenta y cuidada del personal. En cambio, conocemos el papel trascendental que jugaba el órgano como instrumento litúrgico en la capilla de los reyes. El Magnánimo no se contentaba con organeros de origen español que operaban en España, sino que buscaba a los que se distinguían en el extranjero por sus adelantos y por la novedad de sus procedimientos. En 14 de abril de 1449, desde su palacio de Castel Nuovo, da cuenta en una carta de haber conocido el renombrado organero modenés Costantino Tantini, artífice de un órgano con tubos de madera que por sus características de modernidad merece ser adquirido para el servicio de la capilla real. En la misma carta el soberano no desaprovecha también ocasión para precisar que está dispuesto a no escatimar en gastos de transporte y de manutención del personal encargado.¹⁷⁵

El monarca disfruta también de músicos de cámara en su espacio íntimo y en los ratos de descanso.¹⁷⁶ En los años treinta se observa una continua presencia de famosos arpistas en

¹⁷³ Minieri Riccio, “Alcuni fatti di Alfonso”, p. 8.

¹⁷⁴ Gómez Muntané, *La música medieval*, p. 282.

¹⁷⁵ Barcelona, Archivo Corona de Aragón (ACA), Reg. 2658, f. 2: “[...] quodam mirabili instrumento, videlicet organo ex cannis composito per vestrum civem mutinensis Constantinum Tantinum, compositore ornatissime, armonie suavissime[...] vos vehementiore studio rogamus quatenus curare nostro instinctu velit ut Constantinus idem organum ipsum ad nos deferat, plene enim atque integre persolvi ei faciemus ita quod contentus a nobis abibit, et preterea sibi satisfieri de sumptibus omnis in deferendo illo aventuris faciemus id nobis precipue gratum a vobis habebimus sicut rogamus [...]”. En cuanto a este asunto y a la figura del organero Tantini véanse: Enrico Peverada, “Un organo per Leonello d’Este”, *L’Organo*, 28 (1993-94), pp. 3-30; ID., “Vita musicale nella cattedrale di Ferrara nel quattrocento. Note e Documenti”, *Rivista Italiana di Musicologia*, 15 (1980), pp. 3-30; Pier Paolo Donati, “1470-1490: organi di cartone degli studioli dei principi”, en *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, ed. Paolo Gargiulo (Firenze: Olschki, 1993), pp. 275-280; Atlas, *Music at the Aragones Court of Naples*, p. 42.

¹⁷⁶ Entre el siglo XV y el siglo XVI en varios tratados sobre la corte está atestiguada una distinción de funciones entre músicos de la capilla y músicos de cámara. En un tratado que atañe a la corte de Guidubaldo de Montefeltro (Urbino) resulta que los cantores residen fuera del palacio y son empleados en ceremonias públicas y litúrgicas, mientras que los músicos de cámara, menores en número y de distinto nivel social, viven bajo el mismo techo del patrón y sirven sobre todo como animadores. Hay una tercera categoría de músicos, la de pifanos y trompetas de ordenanzas comprometidos con la vida militar y con funciones de señalización sonora. Véase *Dell’Ordine et officij de casa de lo Illustrissimo signor duca d’Urbino*, MS Urb. Lat. 1248, Biblioteca Vaticana, en *Ordine et officij de casa de lo illustrissimo signor duca de Urbino*, ed. Sabine Eiche (Urbino: Accademia Raffaello, 1999). En lo que respecta a la afición del Magnánimo por la música profana véase Gianluca D’Agostino, “Più glie delectano canzone veneciane che francese: echi di poesia italiana alla corte napoletana di Alfonso il Magnanimo”, *Musica Disciplina*, 49 (1995), pp. 47-77.

casa del Magnánimo, entre ellos destacan los nombres del cordobés Diego de Soto, del italiano Pietro de Gaeta, de los valencianos Pere y Aduard de Vallsequa.¹⁷⁷ Estos dos últimos, junto a los ministriles de cuerda Rodrigo de la guitarra y su mozo Diego, constituyen la parte de la capilla musical valenciana que el Magnánimo trae consigo a Nápoles.¹⁷⁸

De todas formas, durante dos décadas irá cada vez aumentando más en la corte napolitana el protagonismo de los instrumentistas de cámara que tuvieron actuaciones en los aposentos privados del soberano. En 1456 ya había en la corte cinco flautistas que se añadían a los arpistas y a los tañedores de guitarra y de laúd.¹⁷⁹ Estos instrumentos bajos tendieron cada vez más a actuar como solistas o formando un dúo o trío, como es el caso de Rodrigo de la guitarra y Diego (“ministrers e sonadors de lahut e de guitarra”) quienes actuaban un tipo de repertorio cuyo carácter (canciones, villancicos, romances) y estilo interpretativo (monodia acompañada) coincidía con el de los laudistas y guitarristas italianos del siglo XV, entre ellos Pietrobono del chitarrino y Serafino Aquilano.¹⁸⁰

Los conciertos con utilización de instrumentos de cuerdas habrían sido frecuentes en la corte napolitana y eso suponía evidentemente un desgaste y una rotura rápida de las cuerdas. Es interesante que el Magnánimo el día 13 de enero de 1444, hacía pocos meses que residía en Nápoles, pide que se adquieran con urgencia cuerdas al laudista-barbero valenciano Bartholomeu Porta. El mismo encarga que entre las cuerdas haya de “primes” (obviamente aquellas más delgadas y que se rompen con más facilidad) y también las otras más gruesas conocidas con el nombre de “bordonets” y muy utilizadas por los *tenoristas* que durante las interpretaciones que se desarrollaban en la corte sintetizaban probablemente la parte del *bassus* y del *tenor* proporcionando así un soporte armónico a la parte cantada.¹⁸¹

¹⁷⁷ Gómez Muntané, *La música medieval*, p. 285.

¹⁷⁸ Al parecer el Magnánimo deja a su mujer, la reina doña María, 16 instrumentistas que probablemente fueron la base sobre la que se construyó posteriormente la capilla de Germana de Foix y del Duque de Calabria. En lo que respecta a la lista de músicos valencianos presentes en la corte valenciana en los años veinte del siglo XV véase Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, p. XXV.

¹⁷⁹ Minieri Riccio, “Alcuni fatti di Alfonso”, pp. 1-36, pp. 231-258 y pp. 411-461; Gómez Muntané, *La musica medieval*, p. 286-288.

¹⁸⁰ Maricarmen Gómez Muntané, “Some precursors of the Spanish lute school”, *Early Music*, 20 (1992), pp. 583-594.

¹⁸¹ Véase Archivo Corona de Aragón (ACA), Reg. 2690, f. 47v. Carta citada en Inglés, “La música en la Corte real de Aragón”, p. 1018: “Battle general. Mandamvos expressament que per nostre servey e delit nos trametau, ab lo primer passatge per mar o correu per terra, tantes cordes de laut con porets haver, ço és primes punters e bordonets; empró, de les primes nós trametau en molt maior quantitat que de les altres, per ço com de aquelles se despenen més; e fets sien d’aquelles que en Barthomeu Porta, barber de aqueixa ciutat fa. E en açó no metats dilació, si’ns desijats servir e complaure [...] dada en lo nostre Castell nou de Nápoles a XII de janer de any mil CCCXXXIII. Rex Alfonsus. Al amat conceller nostre mossen Berenguer Mercader, batle general del Regne de Valencia. Dominus Rex mandavit michi Arnaldo Fonolleda”.

A partir de 1444 las listas de los cantores de la capilla real alfonsina llevan muchos apellidos de origen catalán-valenciano, como los de Gil, Ycart, Oriola, Prats, Brusca, Suval, Azemar, Figueras, Exarch, Albarell, García.¹⁸² El Magnánimo cuenta de manera sistemática con la colaboración del constructor de órganos y músico Gil Jacme, de Luis Prats, capellán-músico que trabaja en Cilento y de Domenic Exarch.¹⁸³ Este último, un monje cisterciense, se había convertido en enero de 1441 en *sots capilla maior* y había empezado enseguida a buscar muchachos, escogidos por sus voces y procedentes de todos los rincones de los dominios del rey, así que el coro real llegará a ser uno de los mejores de su tiempo.¹⁸⁴ En los años cincuenta la capilla del Magnánimo alcanzó un gran esplendor musical, llegando a contar con entre 21 y 24 cantores, aparte de los niños cantores y los dos organistas.¹⁸⁵ En aquel entonces no había en Italia ninguna capilla que pudiese rivalizar con la suya en cuanto a recursos musicales e incluso dentro el marco europeo solo podían comparársele, la de Felipe el Bueno, duque de Borgoña, y la de Enrique V de Inglaterra.¹⁸⁶ Además conocemos el interés del soberano por encontrar niños cantores de buena voz. Como si en la misma Italia no hubiera sido posible encontrarlos, solía mandar músicos a Valencia, Cataluña y Aragón con el encargo de buscar niños talentosos para su capilla de Nápoles. Así ocurrió el 31 de julio de 1440 cuando el Magnánimo escribe al Baile General de Valencia expresándole su interés por la búsqueda de cantores destinados a su real servicio.¹⁸⁷ Lo mismo ocurrió el 20 de septiembre del año 1457, cuando mandó a Jaime Torres, cantor de su capilla, al reino de Aragón “pro habiendo et per quiriendo pueros donum vocem habentes”.¹⁸⁸ A principios de 1453 el Magnánimo contrata al compositor y cantor Juan Cornago, asignándole un salario 300 ducados cada año para componer música, bien después de las batallas o bien durante la

¹⁸² Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, p. 29. Aunque todavía hay una controversia sobre los orígenes de Bernardus Ycart, quien junto a Johannes Tinctoris representa la punta de diamante de la música polifónica napolitano-aragonesa en esta época, podemos suponer con cierta validez que sea nativo de la Cataluña o incluso valenciano. Véanse Samuel Rubio, *Historia de la música española. Desde el ars nova hasta 1600* (Madrid: Alianza Editorial, 1983), vol. 2; Higinio Anglés (ed.), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos I. Polifonía religiosa*. Monumentos de la Música Española (Madrid: CSIC, 1941), vol. 1, p. 24; Robert Stevenson, *Spanish music in the age of Columbus* (Netherlands: Martinus Nijhoff, 1960), pp. 124-125.

¹⁸³ Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, p. 95.

¹⁸⁴ Jole Mazzoleni, *Fonti aragonesi. Testi e documenti di storia napoletana* (Napoli: Accademia Pontaniana, 1957-1990), vol. 1, p. 131. La carta en que Alfonso nombra Exarch maestro de capilla remonta a junio de 1545. Véase Josephus Carafa, *De cappella regis Utiusque Siciliae et aliorum Principum seu de sacris aulicis rebus liber unusi* (Neapoli: ex typographia Raymundiana, 1772), p. 78: “[...] Venerabilem in Christo Patrem Dominicum Xarach de Aragonia Majorem Capellanum nostrum, in Magistrum Capellae nostrae Regalis praedictae ordinavimus [...]”.

¹⁸⁵ Minieri Riccio, “Alcuni fatti di Alfonso I” pp. 1-36, 231-258, 411-461; Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, p. 29; Gómez Muntané, *La música medieval*, p. 298 y p. 300.

¹⁸⁶ Gómez Muntané, *La música medieval*, p. 298.

¹⁸⁷ Francisco de Baldelló, “La música en la casa de los Reyes de Aragón”, *Anuario Musical*, 11(1956), pp. 37-51:39.

¹⁸⁸ Anglés, “La música en la Corte real de Aragón”, p. 1025.

Semana Santa.¹⁸⁹ No obstante parece que si tuviese que elegir entre música y cultura literaria, el Magnánimo optaba por la segunda: a veces despedía sus músicos para concentrarse en la lectura de los historiadores clásicos, como Tito Livio, y estaba tan absorbido por las lecturas históricas que ni siquiera parecía escuchar la música de los flautistas y tampoco prestaba atención a las bailarinas que le rodeaban.¹⁹⁰

Vale la pena aquí mencionar una de sus piezas más conocidas que se compuso en la época del Magnánimo, es decir la “Missa de la mapa mundi”. Se trataría de uno de los primeros ejemplos de *Ordinarium Missae* a cuatro voces basado sobre un *tenor* de una canción profana intitulada “Aggio visto lo mappamondo”.¹⁹¹

El compositor y cantor valenciano más famoso en este periodo es Pere de Oriola (1440-1484), cuyo apellido está siempre presente en las nóminas desde principios de los años cuarenta hasta los setenta y cuyas cuatro composiciones están recogidas en Montecassino 871 y Perugia 431.¹⁹² Su versión del salmo bíblico “In Exitu Israel de Egipto” (Montecassino 871, Núm. 7) tiene notable importancia por ser la primera obra del género escrita mediante la técnica del fabordón a cuatro voces.¹⁹³

Hay algo que añadir al final de este apartado sobre el intenso intercambio cultural y musical entre Nápoles y Valencia. A pesar del alto nivel y del prestigio internacional alcanzado por la capilla real del Magnánimo, no existe ningún código musical del que pueda asegurarse que proceda directamente de ella. Sin duda, la presencia en esta corte de eminentes cantores y compositores es síntoma de que por entonces habían arraigado o estaban a punto de arraigar en la corte napolitana nuevas formas de gestión y organización

¹⁸⁹ Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, pp. 62-69; Pope-Kanazawa, *The musical manuscript*, pp. 45-46 y pp. 69-71.

¹⁹⁰ Véase Antonio Beccadelli, (apodado el Panormita), *De dictis et factis Alphonsi Regis Aragonum libri IV* (Basilea, 1538), p. 6 y p. 12: “Lectioni T. Livii qua vel maxime rex demulcebatur cum aliquando tubicines obstreperent, abigi eos (quamvis Musicae peritissimos) iussit. Iam velut multo suaviore, quam ipsorum harmoniam auditorurus”; “Scholas et auditoria in quibus maxime Theologia publice legeretur magnifice adornari curavit [...] sed interfuit ipse lectioni, non pallio et crepidibus inambulans in gymnasio, ut Scipio ille, sed at tentissimo animo, et todo, ut aiunt pectore incumbens, quodque et doctis imitandum, et ignavis rudibusque pudori sit, pedes, et satis longe distaret auditorium, ad lectionem venire non dubitavit”.

¹⁹¹ La única copia de esa obra es la del Manuscrito de Trento 88 (Trento, Museo Provinciale d’Arte, Castello del Buonconsiglio). Véase Allan W. Atlas, “Aggio visto lo mappamondo: A New Reconstruction” en *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honor of Jan La Rue*, eds. Eugene K. Wolf - Edward Hugo Roesner (Madison: WI, A-R Editions, 1990), pp. 109-120.

¹⁹² Montecassino, Biblioteca della Abbazia, MS 871N (desde ahora CMM); Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, MS 431 (desde ahora CMPe). Véase Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, pp. 60-62.

¹⁹³ Giuseppe Fiorentino, “Cantar por uso and ‘cantar fabordón’: the ‘unlearned’ tradition of oral polyphony in Renaissance Spain (and beyond)”, *Early Music*, 43 (2015), pp. 23-35; Murray Bradshaw, *The falsobordone. A study in Renaissance and Baroque music* (Neuhausen: American Institute of Musicology, 1978). Véase también Murray Bradshaw, “Falsobordone”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), vol. 8, pp. 538-539.

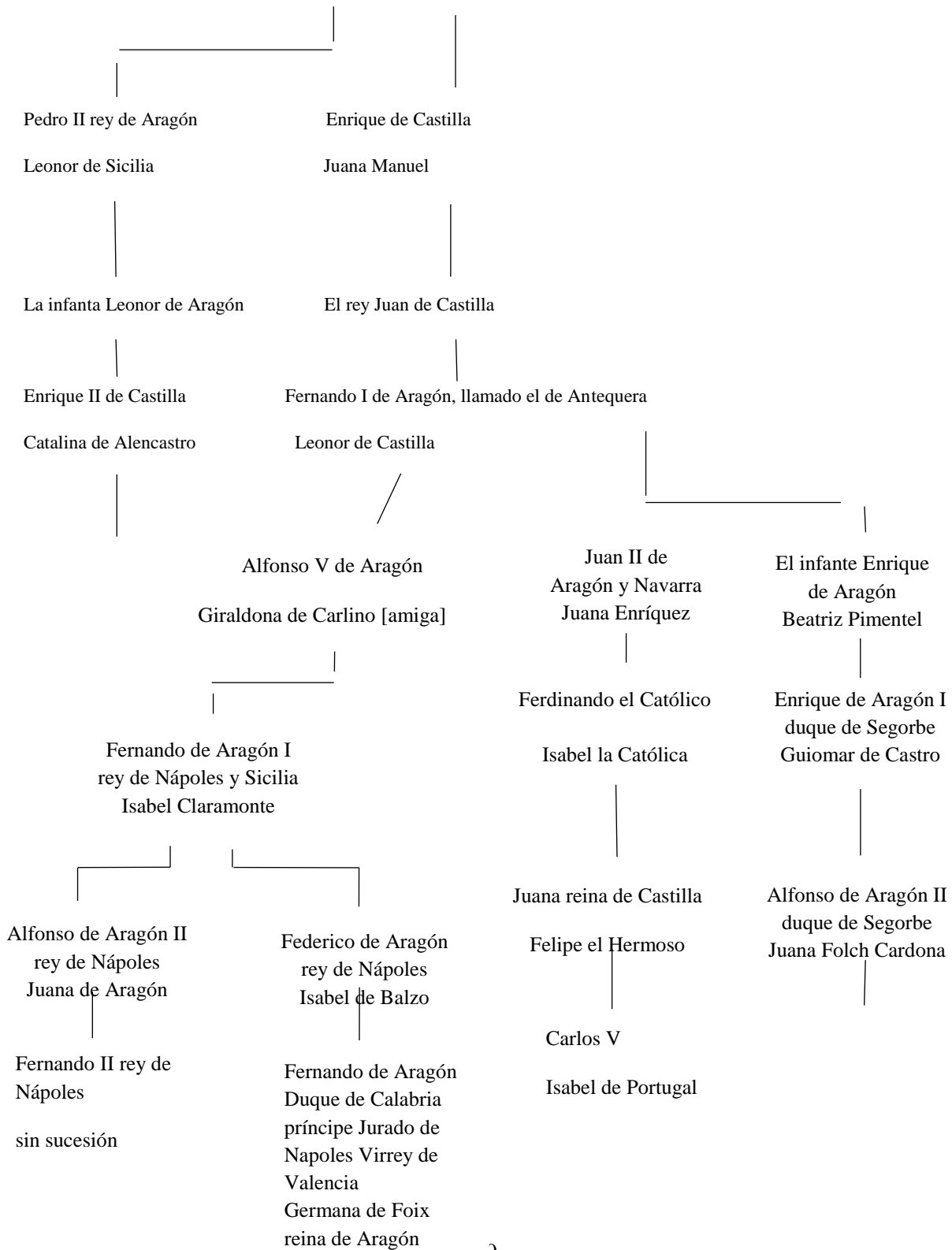
de la música e incluso una escuela de polifonía con marcada influencia valenciana.¹⁹⁴ No obstante, a día de hoy el único dato evidente es que todos los manuscritos musicales del siglo XV—excepto probablemente el manuscrito Escorial IV. a. 24¹⁹⁵— a los que me referiré más adelante y cuyo origen se presume napolitano, son de la época de Ferrante I, el único hijo valenciano del Magnánimo, aunque bastardo, que heredó el trono en 1484.

¹⁹⁴ Sin embargo, la ausencia de música escrita nos lleva a no subestimar la parte importante que en aquel entonces aún tuvo la música no escrita y transmitida por tradición oral. Por lo que concierne la tradición no escrita de la música, siguen siendo de actualidad los trabajos de Nino Pirrotta. Véase Nino Pirrotta, “Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy”, *Journal of the American Musicological Society*, 19 (1966), pp. 127-161. ID., *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi* (Torino: Einaudi, 1975), pp. 35-36.

¹⁹⁵ Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo de Escorial, Biblioteca y Archivo de Música, Escorial IV. a. 24.

1.3. Los años de niñez de Fernando de Aragón, Duque de Calabria y el alcance internacional de la música napolitana-aragonesa

ASCENDENCIA DEL DUQUE DE CALABRIA



Don Fernando de Aragón, el último Duque de Calabria que intentará reconstruir en Valencia el honor y el esplendor musical de sus antepasados aragoneses en Italia, nace el 15 de diciembre de 1488 en Andria (Apulia). Es bisnieto de Alfonso el Magnánimo y hijo primogénito (tuvo cuatro hermanos, Alonso, Cesar, Julia y Isabel) del futuro rey Federico de Aragón y de Isabela de Balzo, hija del Príncipe de Altamura, descendiente de la casa Real de Baucio.

La bibliografía sobre Fernando de Aragón, si bien ha llamado la atención de los estudiosos sobre todo valencianos, es en su mayor parte de carácter biográfico novelado.¹⁹⁶ Muy pocas noticias se conocen sobre sus primeros años de vida: algunas son poco fiables y nos llegan de cronistas e historiadores contemporáneos; otras pertenecen a la historiografía romántica de finales del siglo XIX, que a menudo narra tópicos habituales, poco fiables científicamente y a veces manipulados por intereses políticos.¹⁹⁷ En algunos recientes

¹⁹⁶ Como ya ha señalado Carreres Zacarés en el prólogo a la obra sobre los Virreyes de Valencia de Josefina Mateu falta una visión de conjunto, pues las monografías que se han llevado a cabo durante el tiempo aportan noticias sueltas. Véase Josefina Mateu Ibars, *Los Virreyes de Valencia. Fuentes para su estudio* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia. Publicaciones del Archivo Municipal, 1963), prólogo. Véase también Regina Pinilla Pérez de Tudela, *El virreinato conjunto de doña Germana de Foix y don Fernando de Aragón (1526-1536): fin de una revuelta y principio de un conflicto*. Tesis Doctoral, Valencia, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 1982, pp. 65-66.

¹⁹⁷ Contamos con relatos sobre la ascendencia paterna y materna del Duque, algunos legendarios, otros un poco más realistas. Véanse: Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Códice &-II-22 (1^o), ff. 213-228v, *Relación de la fundación del R. Monasterio de S. Miguel de los Reyes*; Valencia, Archivo del Reino de Valencia (ARV), Clero, legajo 707, caja 1.841. El cronista fray Francisco Villanueva entronca la ascendencia materna del Duque con el Rey Baltasar, uno de los tres que vinieron a adorar a Jesús recién nacido. Véase Madrid, AHN, Códices 223/B, 493/B, f. 13 y 515/B, f. 13v. Citados por Luis Arciniega García, *El monasterio de San Miguel de los Reyes* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001), vols. 2, *passim*. Véase también Juan Bautista Avalor-Arce (ed.), *Gonzalo Fernández de Oviedo. Batallas y Quinquagenas* (Salamanca: Diputación de Salamanca, 1989), p. 139: “Fue de alta e real sangre, e dizen sus parientes que vienen de Baltasar, uno de los tres Reyes Magos que vinieron a adorar a nuestro Redentor desde a treze días después que nació en Bethlem agora ha 1552 años”. Casi contemporánea, pero más modesta, limitada a datos asépticos y estrictamente cronológicos, es la biografía del político y notario valenciano Rafael Martín de Vicián, *Libro segundo de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su Reyno* [Valencia 1564], (Valencia: La Sociedad Valenciana de Bibliófilos, 1881), pp.73-74. A diferencia de la mayoría de los linajes aristocráticos valencianos, todos tratados ampliamente, la biografía del Duque comienza con el nombramiento como Virrey de Valencia, las fechas de sus dos matrimonios, la llegada de sus hermanas Julia e Isabel a Valencia y las del fallecimiento de todos ellos. Martín de Vicián finaliza su escueta reseña con las siguientes palabras: “Si entrásemos en escrevir sus hystorias, cada uno de ello meresce libro, y no pequeño: y pues no dexaron hijos para tratar dellos, concluyos a todos un Requiescant in pace”. Es evidente que Martín de Vicián con su aséptica biografía ya se acerca al plan premeditado de Carlos V para borrar la memoria histórica de los aragoneses de Nápoles. Aún así los mejores datos biográficos y prácticamente contemporáneos son los que nos proporcionan Rogeri de Pacienza y Fernández de Oviedo, sobre todo este último –del que hablaremos más adelante– trazará un escueto pero elocuente retrato en el que quedan patentes las variadas inquietudes intelectuales del Duque.

En cuanto a la más moderna historiografía podemos destacar, según un orden cronológico, los siguientes trabajos: Castañeda y Alcover, “Don Fernando de Aragón”, pp. 268-286; Lluís Fullana Mira, *D. Fernando de Aragón y de Sicilia. Príncipe jurado de Nápoles*. Ejemplar mecanografiado custodiado en la

artículos López Ríos, utilizando fuentes y crónicas de la época, nos informa sobre la excelente educación humanística que se le inculcó al Duque durante su juventud en la corte napolitana, sobre todo por el interés de su madre Isabel de Balzo y especialmente desde que en 1496 éste se convierte en heredero del trono napolitano-aragonés.¹⁹⁸ Además, el estudioso resalta la importancia de valorar en su justa medida la educación infantil y juvenil y el contexto de los primeros años de la vida de un futuro gobernante para poder entender su posterior mecenazgo cultural.¹⁹⁹ Actualmente podemos conocer algo más sobre la personalidad del Duque al leer las cartas, muchas aún inéditas, que él envía a sus primos Estenses en los años treinta del siglo XVI. De ellas, que vamos a comentar más adelante (véase Capítulo 4.9), se desprenden un fuerte sentido de la familia y algunas facetas desconocidas de su personalidad.²⁰⁰ El poeta-trovador Rogieri de Pacienza nos transmite una imagen muy dulce del Duque quien aún niño quita el sombrero de la cabeza de su tío Ferrante I, poniéndolo en su cabecita.²⁰¹ Al parecer, este gusto por jugar y divertirse es parte natural de la forma de ser del Duque y se caracterizaría con el tiempo como una de sus pasiones dominantes. Según nos transmite Antonio de Ferrariis la naturaleza había dado al Duque no solo salud y atractivo físico, sino también inteligencia y memoria superior a lo normal.²⁰² La primera niñera del Duque, doña Antonella, tenía adicción a la bebida.²⁰³

Biblioteca Municipal de Valencia (BMV), sin foliar; Lluís Fullana Mira, *Historia de San Miguel de los Reyes*, Madrid, Boletín de la Real Academia de la Historia, t. 108 (1936), pp. 257-302; Benedetto Croce, *Storie e leggende napoletane* (Bari: Laterza, 1948); Francesc Almela i Vives, *El Duque de Calabria i la Seua Cort* (Valencia: Sicania, 1958); Josefina Mateu Ibars, *Los Virreyes de Valencia*; Amparo Magenti, *El Duque de Calabria*. Tesis Doctoral, Valencia, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia, 1971, signatura FFL-T/8; José Martí Ferrando, *Poder y sociedad durante el virreinato del duque de Calabria* (1536-1550). Tesis Doctoral, Valencia, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia, 1993.

¹⁹⁸ Santiago López-Ríos Moreno, “La educación de Fernando de Aragón, duque de Calabria, durante su infancia y juventud (1488-1502)”, en *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid-Frankfurt: Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2008), pp. 127-144; ID., “Aragón, Fernando de. *Duque de Calabria*”, *Diccionario Biográfico Español* (Madrid: Real Academia de la Historia), 2009, vol. 4, pp. 635-636.

¹⁹⁹ A este propósito véanse: Ana Echevarría Arsuaga, “La juventud de los hijos del rey en la Castilla del siglo XV”, *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle Serie* 34 (2004), p. 127-153; Nicasio Salvador Miguel, *Isabel la Católica y el patrocinio de la actividad literaria* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006).

²⁰⁰ Véase Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense – Cancelleria, Estero – Carteggio con Principi Esteri, Napoli, b. 1247/41.

²⁰¹ Rogieri de Pacienza de Nerito, *Lo Balzino*, MS F 27, Biblioteca Comunale di Perugia: “quando lo duca lo stava ad basare / al Duca levao presto la berretta, / e sul suo capo bella della assetta”. Véase también la edición moderna a cargo de Maria Marti: Maria Marti, *Rogeri De Piacenza di Nardò. Opere* [cod. per. F 27] (Lecce: Milella, 1977).

²⁰² Antonio De Ferrariis, *Epistole*, ed. Antonio Altamura (Lecce: Centro di Studi Salentini, 1959), p. 82: “Tibi secundis nato sideribus benigna parens natura larga manu tribuit et robur pulchritudinem corporis, voltum venustatem et gratiam, nec minus divinitatem ingenii et memoriae. Tu naturae donis recte usus fueris, maiores tuos non dicam imitaberis aut aequabit, sed longe superabis”. La iconografía heráldica y emblemática napolitana del Duque es muy escasa. Dado que nunca ejerció como rey aragonés, su aspecto físico está poco reproducido sobre armas, divisas y elementos constructivos”.

²⁰³ Rogeri de Pacienza la califica “de bona ganga et tristo pede”[...] “molto acomodada con lo coco”. Véase Rogeri de Pacienza, *Lo Balzino*, libro II.

Seguramente la segunda niñera a la que fue entregado más tarde, Marzia Falconi, fue más fiable.²⁰⁴ Al parecer, desde muy temprano el Duque demuestra gran valía y destaca entre los muchachos de su edad. Su camino de formación, inspirado por su preceptor Crisostomo Colonna, tiene una impronta básicamente humanista. Según las informaciones recogidas en varias fuentes por Benedetto Croce, el Duque estudiaría gramática, latín (“latinuccio”), armas, música y canto en su niñez.²⁰⁵ Todavía jovencito contesta a su preceptor Crisostomo Colonna citando versos de la *Eneida*: “Io voglio campare *sceptra tenens*”.²⁰⁶

Sus años de niñez coinciden con el gobierno de su tío Ferrante I (1458-1494) quien de la misma manera que su padre el Magnánimo concibe la música como un verdadero léxico de la primacía y de la persuasión político-diplomática. Una canción en castellano a cuatros voces “Viva viva rey Ferrando” (*Montecassino 871*, Núm. 111), que el rey atesoraba, le celebrará en muchas ocasiones, a partir de su coronación en 1458 y con motivo de su victoria sobre la sublevación de la nobleza en 1461.²⁰⁷

Ya con su acceso al trono en 1458, para no ser menos que otros soberanos europeos, Ferrante I empieza a contratar teóricos, cantores y compositores franco-flamencos, a la moda en aquel entonces. Franchino Gaffurius (1451-1522), uno de los mejores teóricos del momento, se quedará en Nápoles desde el 1478 hasta el 1480 y ahí escribirá su primera obra teórica *Theoricum opus musice discipline*.²⁰⁸ El teórico musical Johannes Tinctoris en su *Proportionale musices*, escrito en Nápoles entre 1472 y 1475, alaba a Fernando como el mecenas musical más liberal de su tiempo.²⁰⁹ Según Allan Atlas en época ferrandina la

²⁰⁴ Croce, *Storie e leggende*, p. 194.

²⁰⁵ Croce, *Storie e leggende*, p. 209.

²⁰⁶ Croce, *Storie e leggende*, p. 205-206 y pp. 210-211.

²⁰⁷ Isabel Pope-Masakata Kanazawa, *Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1978), pp. 442-448. Véase también Isabel Pope, “The secular compositions of Johannes Cornago”, en *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés* (Barcelona: CSIC, 1958-61), vol. 2, pp. 689-706:690.

²⁰⁸ Franchino Gaffurius, *Theoricum opus musice discipline* (Nápoli: Francesco di Dino, 1480). El grabado de esta obra se ha estudiado en varias ocasiones, debido a su rica simbología musical. Véanse James Haar, “The frontispiece of Gaffuri’s *Practica Musicae* (1496), *Renaissance quarterly*, 27 (1974), pp. 7-22; Cesar Rodríguez Campo, “La vihuela en el grabado del frontispicio del *Practica Musicae* de Gaffurio” (1496), *Hispanica Lyra*, 2 (2005), pp. 12-19. Véase también Bonnie J. Blackburn “Gaffurius, Franchinus”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie (London: MacMillan Publishers, 2001).

²⁰⁹ Véase Johannes Tinctoris, *Proportionale musices*, en *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, ed. Edmond de Coussemaker (Paris: Durand, 1864-76). Proemium: “Sacratissimo ac invictissimo principi divo Fernando regis regum dominique dominantium providentia regis Siciliae, Jherusalem et Ungariae, Johannis Tinctoris inter musicae professores suosque capellanos minimus pedum osculotenus humilem atque servilem obedientiam [...] Denique principes christianissimi quorum omnium, rex piissime [sic Fernando], animi, corporis, fortunaeque donis longe primus es, cultum ampliare 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 susceperit incrementum quod ars nova esse videatur, cujus, ut ita dicam, novae artis fons et origo, apud

capilla aragonesa crece hasta el punto de convertirse en la más impresionante institución musical en toda la cristiandad y en un auténtico modelo para las demás capillas italianas, como la de los Medici en Florencia.²¹⁰ Además de Johannes Tinctoris (1435-1511), Josquin Desprez (1480/55-1521) y Alexander Agricola (1445/46-1506) que son los músicos más eminentes, el soberano puede contar con cantantes flamencos de gran notoriedad como Heinrich Isaac (1450-1517), Bernhard Ycart (1470/80-¿), Joani Lothin (?), Iach Villette (?) y Filippotto Dortenche (?). Aunque eso no significa que el rey aragonés no prestara atención e incluso despidiera a los músicos valencianos-catalanes e italianos. En una lista de los *XXI Canturi de la cappella del signor* (otobre de 1480) en número de músicos valenciano-catalanes resulta aún masivo.²¹¹ Este número se complementa y enriquece si se añade la lista inédita de músicos proporcionada por el humanista napolitano Pietro Jacopo De Jennaro (1436-1508) en su largo poema *Le sei etade de la vita umana*, (Nápoles, 1508). En esta obra el humanista napolitano reconstruye, a la manera de un viaje ideal a través de las seis etapas de la vida del hombre, el rico panorama de la vida musical napolitana entre el final del siglo XV y comienzos del siglo XVI.²¹² El valenciano Vincenzo Belprato, “Musico excellentissimo, capo de li Musici” y guía virgiliana en el poema de De Jennaro, indica 21 nombres de músicos y cantores. Algunos de ellos aparecen en las listas de Edmond Vander Straeten y Allan Atlas, mientras que otros resultan hasta hoy desconocidos por gran parte de los estudiosos de la corte aragonesa, como por ejemplo Pietro Rao (“gran tenorista”) Pietro Ciance (“agraciado nel canto en el sonar comendatore”), Ectorro, Falco, Gasparro, Galeotto de Sabenza (“che del cantar possecte tener scola”), Consalvo de Cordoba (“che, cantando,

Anglicos quorum caput Dunstaple exstitit, fuisse perhibetur, et huic contemporanei fuerunt in Gallia Dufay et Binchois quibus immediate successerunt moderni Okeghem, Busnois, Regis et Caron, omnium quos audiverim in compositione praestantissimi”. Consulta on line <<http://boethius.music.indiana.edu/tml/15th/TINPRO>>.

²¹⁰ Allan W. Atlas, “Aragonese Naples and Medicean Florence. Musical interrelationships and influence in the late fifteenth century”, en *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico: Congresso internazionale di studi* (Firenze, 15-17 giugno 1992) ed. Piero Gargiulo (Firenze: Olschki, 1993), pp. 15-45.

²¹¹ Véase la lista de los *XXI Canturi de la cappella del signor* (otobre 1480) proporcionada por Edmond Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle. Documents inédits et annotés. Compositeurs, virtuoses, théoriciens, luthiers; opéras, motets, airs nationaux, académies, maîtrises, livres, portraits, etc.; avec planches de musique et table alphabétique* (Bruxelles: G.-A. Van Trigt, 1867-1888), vol. 4, pp. 28-30.

²¹² Ya al final del siglo XIX, el filólogo alemán Rodolfo Reinar señaló la existencia de este poema didascálico, pero la primera edición crítica se remonta al año 1976, por encargo de Antonio Altamura e Pina Basile. Véanse Rodolfo Reinar, “Notizia di un poema inedito napolitano”, *Giornale storico della letteratura italiana*, 8 (1886), pp. 248-258; Antonio Altamura-Pina Basile (eds.). *Pietro Jacopo De Jennaro. Le sei etade de la vita umana, testo inedito del XV secolo* (Napoli: Società Editrice Napoletane, 1976). Hay una otra edición crítica y más reciente propuesta por Francesco Montuori en su Tesis Doctoral. Véase Francesco Montuori, “Le sei età de la vita di Pietro Jacopo De Jennaro: composizione e cronologia”, *Studi di filologia italiana*, 56 (1998), pp. 129-201. El único musicólogo que hasta ahora ha trabajado sobre esta fuente es Dinko Fabris, “Il compianto per il perduto splendore artistico musicale della corte aragonesa in un manoscritto napoletano del primo Cinquecento”, en *Trent'anni di ricerca musicologica: studi in onore di F. Alberto Gallo*, eds. Patrizia Della Vecchia y Donatella Restani (Roma: Torre d'Orfeo, 1996), p. 305-321.

facía ioconda ogne alma mesta e trista”), Colecta de Santo (“che senza rissa mai sparse il tono”) y Filippetta.²¹³ Probablemente estos últimos dos son identificables con el soprano Coletta que se mudará a la corte de Ferrara y con Philippet Dortenche uno de los numerosos músicos que Ferrante prefería buscar en el exterior para incrementar el prestigio de su capilla. En la lista de De Jennaro existen también algunos músicos de origen catalán o valenciano, como Joan Orosco, calificado como sonador de viola y un cierto Antonio Scigarra/Segarra, cuyo apellido es muy frecuente en tierras valencianas entre los siglos XIII y XV.²¹⁴

La presencia de códices musicales y su vinculación con una corte determinada ha sido siempre por musicólogos e historiadores un test necesario para medir tanto el nivel de inversiones que cada mecenas era capaz de realizar, como su afán por ensalzar su personalidad y su imagen pública. Según dos de los máximos expertos sobre la corte aragonesa, Allan Atlas y Guido D’Agostino, es posible relacionar esa corte con una serie de manuscritos y cancioneros musicales que recogemos en la siguiente Tabla 1.1:

²¹³ *Pietro Jacopo De Jennaro. Le sei etate de la vita umana*, pp. 92-93. Según mi búsqueda, Vincenzo Belprato (“musicus excellentissimo”) es el hijo del mercader valenciano Simonello de Belprato, que llegado a Nápoles con el Magnánimo enseguida fue nombrado conde de Aversa y embajador de Aragón en Milán. En una carta credencial, guardada en el Archivo de Lucca y enviada el 20 de diciembre 1481 por Ferrante I a los ancianos de Lucca, se cita el embajador aragonés Simonetto de Belprato. Véase Archivio di Stato di Lucca (ASL), Diplomatico Sardini 1481, en día 20 de diciembre: “Rex Siciliae etcetera. Magnifici viri amici nostri carissimi. Magnificus Simonectus de Belpatro orator et consiliarius noster fidelis/dilectus referet vestris Magnificentissimis ea que sibi commisimus: oramos propterea illas relatis illius indubiam velint adhibere fidem. Datum Arnoni xx decembris MCCCCLXXXI. Rex Ferdinandus”. De hecho, el 15 de septiembre Simonello está aún en Lucca siempre enviado por Ferrante I y aparece nombrado como Simonottus de Belloprato (Diplomatico Tarpea, setiembre 15, 1484). Su nombre se le encuentra escrito bajo otras variantes como “Simonetto Belprato” el mismo año (17 noviembre, 1484) cuando confirma la voluntad del rey de incluir también Lucca en las cláusulas establecidas por la pax de Bagnolo (Archivio di Stato di Lucca, *Anziani al tempo della libertà* 534, reg. 41, c. 22).

²¹⁴ Véase *Pietro Jacopo De Jennaro. Le sei etate de la vita umana*, pp. 92-93: “Auroscos, sí maccanico sonando / non vedi sua viola ch’era seco / sequendo su piacer, sua virtù amando?”, vv. 103-105 [...] “Voi che te mostri quel che ka sua salma / de musica depuse per Antonio / Scigarra, che ogge lui ne porta palma?”, vv. 127-129. Merece señalar que Orosco forma parte de una lista de músicos de 1499 que tenían el cargo de interpretar música secular. Véase Atlas, *Music at the Aragonesse court of Naples*, p. 104.

CÓDICE Y SIGNATURA	FECHA	TIPOLOGÍA	PROCEDENCIA O DESTINO
Escorial IV. a. 24 ²¹⁵	1455-70	<i>Chansonnier</i> : 118 piezas polifónicas	Alternativa no aragonesa: corte sforzesca
Mellon MS 91 ²¹⁶	1475-76	<i>Chansonnier</i> : 55 chansons, 2 motetos de Tinctoris	Para Beatrice de Aragón (decoraciones napolitanas)
Sevilla 5-I-43/Paris 4379 ²¹⁷	ca. 1480	<i>Chansonnier</i> : 163 piezas polifónicas: 3 piezas en latín, 1 fragmento de <i>Passio Domini</i>	Alternativa no aragonesa: Roma
Bologna Q 16 ²¹⁸	1480-90	<i>Chansonnier</i> : 128 piezas polifónicas, 1 moteto, 1 fragmento de Lamentacio, 1 Missa <i>L'homme armé</i> a 3 voces	¿Nápoles? (copista Marsilus)
Montecassino 871 ²¹⁹	1480-90	76 piezas profanas (fr. it. esp.), 65 piezas sacras (himnos, salmos, <i>Magnificat</i> , lamentaciones, antífonas, pasiones)	Abadía benedictina en las cercanías de Nápoles
Perugia 431 ²²⁰	1484-90	78 piezas profanas (fr. it. esp. sin texto), 1 baja danza, 47 piezas litúrgicas	Convento franciscano de área umbra o abruzos

²¹⁵ Véanse: *Anonymous Pieces in the MS El Escorial IV.a. 24, Corpus mensurabilis musicae*, ed Eileen Southern (Neuhausen nr. Stuttgart: American Institute of Musicology, 1981), vol. 88; Eileen Southern, "El Escorial, Monastery Library, MS IV. a. 24" *Musica Disciplina* 23 (1969), pp. 41-79; Nino Pirrotta, "Su alcuni testi italiani di composizioni polifoniche quattrocentesche", *Quadrivium. Rivista di filologia e musicologia medievale*, 14 (1973), pp.133-158; Martha K Hanen, "The Chansonnier El Escorial 4.a.24. Commentary", *Musical Studies*, 35 (1983); Dennis Slavin, "On the Origins of Escorial IV.a.24 (EscB)", *Studi musicali*, 19 (1990), pp. 259-303.

²¹⁶ MS 91/Mellon Chansonnier = New Haven, Yale University. Véase *The Mellon Chansonnier*, eds. Leeman L. Perkins y Howard Garey Hardcover (New Haven y London: Yale University Press, 1979).

²¹⁷ MS 5-I-43 = Sevilla, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular y Colombina. Véanse Dragan Plamenac, "A Reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville-I", *The Musical Quarterly*, 37/4 (1951), pp. 501-542; *Facsimile Reproduction of the Manuscripts Sevilla 5-I-43 & Paris N. A. Fr. 4379 (Pt. 1)*, ed. Dragan Plamenac (New York: Institute of Mediaeval Music, 1962).

²¹⁸ Bologna Q 16 = Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale. Véanse Edward Pease, "A Report on Codex Q16 of the Civico Museo Bibliografico Musicale (formerly of the Conservatorio Statale di Musica "G. B. Martini") Bologna", *Musica disciplina*, 20 (1966), pp. 57-94; Edward Pease, "A re-examination of the Caccia found in Bologna, Civico Museo, Codex Q 16", *Musica disciplina*, 22 (1968), pp. 231-234; Sarah Fuller, "Additional notes on the 15th-century chansonnier Bologna Q16", *Musica disciplina*, 23 (1969), pp. 81-103.

²¹⁹ MS 871N = Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia. Véanse Isabel Pope y Masakata Kanazawa, *The musical manuscript Montecassino 871: a Neapolitan Repertory of sacred and secular music of the late fifteenth century* (Oxford: Oxford University Press, 1978); Giulio Cattin, *Il repertorio polifonico sacro nelle fonti napoletane del Quattrocento* (Firenze: Olschki, 1983).

²²⁰ Perugia M 431 = Perugia, Biblioteca Comunale Augusta. Véanse Michael Hernon, *Perugia MS 431 (G20): A Study of the Secular Italian Pieces*, Tesis Doctoral, George Peabody College for Teachers, 1972; Allan W. Atlas, "On the provenance of the manuscript Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 431 (G20)", *Musica disciplina*, 31 (1977) pp. 45-105

		(misas, <i>Magnificat</i> , himnos, antífonas, laudas, letanías, <i>Benedicamus</i> , etc.)	
Napoli VI. E. 40 ²²¹	1476?	Messale polifónico: 6 misas anónimas sobre el <i>tenor</i> de <i>L'homme armé</i>	Quizá regalo de boda de Carlos de Borgoña a Beatrice d'Aragón, 1476
Perugia 1013 ²²²	1509	Manuscrito de teoría musical en parte procedente da los tratados de Tinctoris (<i>Regule de proportionibus</i>)	Nota de posesión: Venecia, Johannes Materanensis, 1509
Cancionero de Segovia ²²³	1500	Cancionero de polifonía sacra y profana con un apartado de dúos profanos atribuidos a Tinctoris (cc.200.205v)	¿Segovia?

Tabla 1.1. Lista de las fuentes polifónicas procedentes probablemente de la corte napolitano-aragonesa

Es importante señalar que no existen pruebas contundentes que puedan asegurar la pertenencia a la corte aragonesa-ferrandina de todos los códices presentes en la lista superior. Los musicólogos y paleógrafos que han estudiado esos códices han hecho conjeturas cruzando datos biográficos e históricos relativos a los músicos y humanistas que rodearon la corte napolitana con el repertorio contenido en cada uno de los códices, sin disipar de modo inequívoco todas las dudas. Hasta la fecha solo con respecto a Montecassino 871 (con menos certidumbre Perugia 431) se da por sentada la relación directa o indirecta con la corte aragonesa de Nápoles. Uno de los motivos que apoyan la hipótesis es el que contenga obras de Pere de Oriola y Juan Cornago, ambos al servicio tanto del Magnánimo como de Ferrante. El otro motivo es que entre sus obras figure la canción “Viva, viva rey Ferrando” que, como ya hemos anotado, pudo ser escrita con ocasión de la coronación de Ferrante en 1458.

En efecto Montecassino 871, escrito probablemente entre 1480 y 1490 en el monasterio de San Miguel Arcángel de Gaeta en las cercanías de Nápoles, resulta aún hoy en día no solo la fuente más importante de la música aragonesa y la más estudiada sino que

²²¹ Napoli VI. E. 40 = Napoli, Biblioteca Nazionale. Véanse Judith Cohen, *The Six Anonymous L'Homme armé Masses in Naples, Biblioteca Nazionale, MS VI E 40* (Dallas: American Institute of Musicology, 1968); Richard Taruskin, “Antoine Busnoys and the L'Homme armé Tradition”, *Journal of the American Musicological Society*, 39 (1986), pp. 255-293.

²²² Perugia 1013 = Perugia, Biblioteca comunale “Augusta”. Véase Bonnie J Blackburn, “A lost guide to Tinctoris's teachings recovered”, *Early Music History*, 1 (1981), pp. 29-116.

²²³ Cancionero de Segovia = Segovia, Archivo Capitular de la Catedral. Véase Higinio Anglés, “Un manuscrit inconnu avec polyphonie du XVe siècle conservé à la cathédrale de Ségovie (Espagne)”, *Acta Musicologica*, 8 (1936), pp.6-17.

también nos ofrece un muestrario del tipo de repertorio que se tocaba tanto en la capilla real como en la corte napolitana y que acabó por imponerse en la Península Ibérica en la segunda mitad del siglo XV.²²⁴ El repertorio musical recogido en esta fuente se compone de 141 composiciones –64 religiosas y 77 profanas– y muestra que una parte significativa del consumo musical tuvo lugar en el marco de los ritos solemnes prescritos por el ceremonial napolitano-aragonés: Pasión, Oficios de las Horas, coronaciones, bodas, funerales y misas celebradas para la festividad de San Miguel Arcángel, a quien los aragoneses siempre fueron devotos.²²⁵ Destacan las ceremonias paralitúrgicas de la Pasión que tenían lugar en el Castel Nuovo. Como apunta Gómez Muntané, el motete de Cornago “Patres nostri peccaverunt” [Núm. 2] y la antifona anónima de adoración de la Cruz “Adoramus te dominus” [Núm. 4] se asocian con dichas ceremonias, ya celebradas en tiempos del Magnánimo y que siguieron celebrándose durante el reinado de Ferrante.²²⁶ Llamam la atención también algunas versiones polifónicas de las “Lamentaciones Jeremiae”, pertenecientes a la liturgia de Maitines del Jueves, Viernes y Sábado Santos y relacionadas con los monasterios benedictinos de la congregación de Santa Justina de final del siglo XV.²²⁷

La parte profana de esta antología, que por supuesto convive con la sacra con igual dignidad, es el reflejo tanto de las múltiples actividades poético-musicales que se desarrollaban dentro la corte como de las exigencias privadas de los nobles que la rodeaban. Así, refinadas canciones cortesanas se codean con inocentes melodías populares; simétricas danzas campesinas se alternan con densas estructuras polifónicas.

Vale la pena detenerse en la canción a tres voces de Cornago “Yerra con poco saber” [Núm. 19] ya que se trata de uno de una de las primeras piezas en que la alianza entre la corona catalán-aragonesa y la de los Trastámaras de Castilla (1419) encuentra su primera forma de legitimación simbólico-lingüística mediante el uso del idioma castellano.²²⁸

²²⁴ Es probable que fuera un monje de este monasterio quien lo redactara. A finales del siglo XVIII el códice fue traslado a Montecassino donde consiguió sobrevivir casi milagrosamente al bombardeo que arrasó la Abadía durante la Segunda Guerra Mundial. Véase Pope-Kanazawa, *The musical manuscript Montecassino* 871, introducción.

²²⁵ El culto que los aragoneses tributan a los santos incluye también San Paride. No es casualidad que esté dedicada a Federico, devoto del santo, la biografía sobre el santo escrita por Lancillotto Macedonio. Véase *Historia Sancti Paridis*, Valencia, Biblioteca Histórica-Universitaria, MS 0730 (*olim* 760), praefatio, f. 1r: “domino regi neapolitano Federico Aragono Historiam sancti Paridis frater Lancelotus macedoni[us] miles Hierosolomitani dedicavit”.

²²⁶ Maricarmen Gómez Muntané, “Puntos de encuentro musicales a las orillas del Mediterráneo: Nápoles y Valencia”, *Saitabi: Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 50 (2000), pp. 139-150:144.

²²⁷ Giulio Cattin, “Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della congregazione di S. Giustina”, *Benedictina*, 17 (1970), pp. 254-299.

²²⁸ Tess Knighton, “Music and misogyny in the Crown of Aragon c. 1412”, *Artigrama*, 26 (2011), pp. 515-531:517. La pieza se basa en un poema del poeta catalán Pere Torroella y se encuentra en Italia en tres

Además, no debe pasarse por alto el tono desenfadado de algunas *barzellette* (una forma poético-musical muy común en la Italia del siglo XV y muy parecida a la canción y al villancico hispano). Entre ellas se señala la curiosa complejidad de la *barzelletta* “Amor tu non me gabasti” [Núm. 23] con su elaborada escritura imitativa a 4 voces y sus elegantes recursos retóricos, todo ello al servicio de un texto especialmente ligero. Encontramos un tono igualmente desenfadado en una composición de Pere de Oriola “O vos homines qui transit in pena” [Núm. 29] que se caracteriza como una parodia en forma de *barzelletta* de la antífona de laudes del Sábado Santo. En cambio, lleva una atmosfera solemne y festiva la canción “Viva viva Rey Ferrando” [Núm. 111], donde la polifonía a 4 voces y el texto alaban conjuntamente los éxitos militares y amorosos de Ferrante.

Aún quedarían muchos más ejemplos por ilustrar con más precisión la trascendental importancia de Montecassino 871 como testimonio histórico y cultural del contacto que se establece entre el mundo catalán-valenciano y el napolitano. Sin embargo vale la pena detenerse por un momento sobre algunos detalles estilísticos-armónicos, muy evidente a lo largo de toda la antología, especialmente dentro del repertorio de canciones compuestas por Juan Cornago (“¿Donde ‘stas que non te veo?”, [Núm. 16], “Yerra con poco saber”, [Núm. 19], “Según las penas”, [Núm. 27], “Non gusto del male”, [Núm. 84], “Qu’ es mi vida preguntays”, [Núm. 103]).²²⁹ Hago referencia, en primer lugar, a la presencia constante de la “cadencia a la tercera inferior” (cadencia de Landini), una fórmula melódico-armónica que se empleaba habitualmente durante la primera mitad del siglo XV para la conclusión de algunas tipologías de versos. Creo que no se trata de un fenómeno irrelevante. Esta peculiar cadencia armónica, que recorre de arriba a abajo en muchas piezas ya señaladas más arriba –desde la anónima antífona “Adoramus te dominus” [Núm. 4] hasta las canciones “Amor tu non me gabasti” y “Viva Viva Rey Ferrando”– pone de manifiesto que una embrionaria mentalidad tonal se encuentra ya firmemente asentada en los hábitos de escucha.²³⁰ En segundo lugar, la escritura a 3 voces de todo el repertorio de canciones atribuidas a Cornago

códices redactados más o menos en la misma época y procedentes de un área geográfica que se extiende desde Nápoles hasta el Norte de Italia.

²²⁹ Véase el detallado análisis de la canción “Qu’ es mi vida preguntays” hecho por Isabel Pope en el siguiente artículo ya citado: Pope, “The secular compositions of Johannes Cornago”, p. 692.

²³⁰ Como demuestran muchos estudios llevados a cabo dentro los ambientes de la *popular music* y de la semiología musical, la formulas armónicas-melódicas son la traducción en el lenguaje musical de tendencias arraigadas en lo político-social (el así apodado extra-musical) y pueden expresar una señal de la sensibilidad individual y colectiva de una época. Véase Philip Tagg, “Analysing popular music: theory, method and practice”, *Popular Music*, 2 (1982), pp. 37-65; ID., *Everyday Tonality II. Towards a tonal theory of what most people hear* (New York y Huddersfield: The Mass Media Scholars Press, Inc., 2014-2016). En lo que respecta al uso de la cláusula a la tercera inferior en el Renacimiento véase Peter Van der Merwe, *Roots of the Classical: The Popular Origins of Western Music* (Oxford: Oxford University Press, 2004), pp. 66-67.

–en que, no lo olvidemos, se encuentran los precedentes de la canción polifónica profana de la corte de los Reyes Católicos– les hacía ser aptas para una interpretación según el estilo humanístico (una voz sola con acompañamiento de dos instrumentos de cuerda) dentro de un contexto de música de cámara.

De hecho, en las canciones de Cornago encontramos un uso masivo de texturas homofónicas con una prevalencia de la voz más alta (*superius*) respecto a las otras de registro inferior (*tenor* y *contra altus*); además, el estilo declamatorio del *superius* subordina la música al texto poético, de acuerdo con el principio estético, muy arraigado en la cultura humanista, que atribuye una importancia primordial a la letra y a la expresión poética.²³¹

Ferrante I siguió la política cultural de su padre estimulando letrados músicos y artistas y no olvidándose de mantener la reputación de la corte de Nápoles como centro humanístico. Emplea al Panormita como su secretario personal y como presidente de la “Camera della Sommaria”.²³² Bajo su patrocinio directo en los años sesenta Giovanni Cantelmo, sexto conde de Popoli, compila una antología de poesías en lengua italiana donde constatamos una masiva presencia de poetas y letrados napolitanos, como Francesco Galeota, Coletta di Amendola, Pietro Jacopo De Jennaro, Francesco Spinello y Cola di Monforte.²³³ En los años ochenta es recurrente la presencia en la corte del rimador y músico Serafino Aquilano acostumbrado a cantar “strambotti” y capítulos acompañándose con el laúd.²³⁴ Había llegado a corte por primera vez en 1478 al servicio de Antonio de Guevara, conde de Potenza. Aquí estudió con Guglielmo Guarnerius para aprender a cantar acompañándose con el laúd. En breve tiempo, según su biógrafo Vincenzo Calmeta hizo tantos progresos que “a ciascuno altro musico italiano nel comporre canti tolse la palma”.²³⁵ Su segunda estancia en Nápoles (desde 1491) duró tres años gozando de la estima de Ferrante II hasta que en 1494 huyó con la llegada de Carlo VII. El músico y poeta estrechó en Nápoles una duradera amistad con los poetas que rodeaban la Academia de Pontano, como Sannazaro y el Cariteo. Además, parece que hubo una colaboración entre Federico, el padre del Duque,

²³¹ Pope-Kanazawa, *The musical manuscript of Montecassino*, pp. 93-99.

²³² Isabel Pope, “La vihuela y su música en el ambiente humanístico”, *Nueva revista de filología hispanica*, 15 (1961), pp. 364-76: 369.

²³³ Mario Mandalari, Gianluca D’Agostino e Isabel Pope han subrayado la importancia de este Cancionero de Giovanni Cantelmo que hoy en día se conserva en la Biblioteca Nacional de París (Códice 1035). Véanse: Mario Mandalari, *Rimatori napoletani del Quattrocento* (Caserta: Premiato Stab. Tip. A. Iaselli, 1885); D’Agostino, “Più gli delectano canzone veneciane che francese”, p. 52; Pope, “La vihuela y su música”, p. 370.

²³⁴ Carlantonio de Rosa, Marchese di Villarosa, *Ritratti poetici di alcuni uomini di lettere antichi e moderni del regno di Napoli* (Napoli: Stamperia del Fibreno, 1834), p. 62 y sgs.

²³⁵ Cecil Grayson (ed.), *Vincenzo Colli. Vita del facondo poeta vulgare Serafino Aquilano. Prose e lettere edite e inedite* (Bologna: Commissione per i testi di lingua, Bologna 1959), pp. 59-77.

como escritor de textos poéticos y Serafino como arreglista. La colaboración se desarrolló en torno a una letra de invención (mote) que Federico utilizaba a menudo como durante las fiestas cortesanas: “Se amor me incende e gelosia me strugge”.²³⁶

Poetas, músicos e intelectuales de los que gustaba rodearse tuvieron que ser muy dúctiles. No pocas veces el soberano valoraba de cada uno de ellos tanto sus competencias literarias como sus servicios diplomáticos, administrativos y políticos. En su corte no todos los músicos estaban empleados a tiempo completo y tampoco había encargos personales e individualizados *sine cura*.²³⁷ Johannes Tinctoris, por ejemplo, no desempeña solo el encargo de maestro de capilla, sino más bien se ocupa de asuntos diplomáticos y legales. El 15 de octubre de 1487 Ferrante envió a Tinctoris a Francia y Borgoña con credenciales diplomáticas para buscar un cantor de grande talento y traerlo a Nápoles.²³⁸ Además de estas embajadas, Tinctoris incluso llevó a cabo de su propia mano una traducción de la Constitución del Orden del Toisón de Oro.²³⁹ Juan Cornago, quien ya en la época del Magnánimo ocupa el cargo de embajador de la corte del Papa en Roma, bajo Ferrante asumirá el alto rango eclesiástico de limosnero mayor.²⁴⁰ Lo mismo puede decirse del cantor Filippotto Dortenche que en 1471 fue enviado a Francia para buscar algunos cantores, bajo el compromiso de absoluto secreto y por ello se vio recompensado –¡en su opinión no adecuadamente!– con un cargo político-administrativo en Calabria.²⁴¹ Ferrante I estaba siempre al corriente de los músicos que sobresalían entre los demás en Italia y en el

²³⁶ Antonio Rossi (ed.), *Serafino Aquilano. Sonetti e altre rime* (Roma: Bulzone Editore, 2005), pp. 364-366.

²³⁷ También en la época del Magnánimo algunos músicos destacan por su carácter polifacético. Como es el caso del tan popular “mestre de ministrés de boca de casa del señor rey”, Mosén Borra quien más allá de ser un músico de renombre era también diplomático, gran jurisconsulto e incluso el bufón preferido del rey. Véanse Anglés, “La música en la Corte real de Aragón”, p. 1017; Baldelló, “La música en la casa de los Reyes de Aragón”, p. 42.

²³⁸ Luigi Volpicella, *Regis Ferdinandi Primi Instructionum Liber* (Napoli: L. Pierro, 1916), p. 168.

²³⁹ Ronald Woodley, “Tinctoris's Italian translation of the Golden Fleece statutes: a text and a (possible) context”, *Early Music History*, 8 (1988), pp.173-244; Jerry H. Bentley, *Politics and Culture in Renaissance Naples* (Princeton: Princeton University Press, 1987), p. 75.

²⁴⁰ Nicola Barone, “Le cedole di tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli dall'anno 1460 al 1504”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 9 (1889), pp. 205-248:209.

²⁴¹ Firenze, Archivio di Stato di Firenze (ASF), Medici avanti il Principato, F. XXIII, c. 347, *Filippotto Dortenche “chantore in Napoli” a Nobili viro Lorenzo di Piero di Chosimo de' Medici in Firenze* (8 mayo de 1471): “[...] in questo anno la maestà del S.Re (Ferrante) mi mandò in Francia per menare de qua alchuno chantore, e pasai di chostì, ma fu mi fatto comandamento ch'io no' vi dovesi fare motto [...] Di poi tormai e sono stato pocho rimeritato del servizio fatto. Niente di meno questo Re m' à chonceso ducati X d'oro il mese e V chane di pano fine per vestire , e terzo ducati XX d'ofetta l'anno, e più m' à donato una chapitaneria in Chalavria per un anno [...]”. Epistula citada en Frank A. D'Accone, *Music in Renaissance Florence: Studies and Documents* (Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2006), p. 354.

extranjero, para proponerles el ingreso en su servicio, con proposiciones ventajosas de aspecto económico y honorífico.²⁴²

En ocasiones podría pensarse que Ferrante gestionaba la música de manera tan intrépida como para meterse en líos y comprometer las relaciones diplomáticas con otros soberanos. Entre 1473 y 1474 Galeazzo Maria Visconti persuade de manera subrepticia al cantor Johannes Cordier hasta el punto que éste abandona Nápoles sin preaviso ni tampoco permiso. En una carta llena de indignación dirigida a Cordier, Ferrante lo reprocha por su falta de agradecimiento y le ordena regresar inmediatamente a Nápoles junto a otros músicos fugitivos (Romeo, Ponzo y Raynero). Por su parte Galeazzo replica exigiendo como contrapartida la restitución del organero Costantino Tantini que había llegado a Nápoles al mismo tiempo en que Cordier la había abandonado. Esta cuestión, que estaba provocando una ruptura en las ya tensas relaciones diplomáticas entre Nápoles y Milán, fue solucionada solo gracias a la mediación de Carlos el Temerario a favor de Galeazzo Maria.²⁴³ Y que se sepa Cordier nunca regresó a Nápoles. Hay más: en 1488 Ferrante solicita la ayuda de Francesco Gonzaga, Marqués de Mantua, para recuperar a dos músicos, Michele Todesco y Bernardino de Mantua, huídos de Nápoles por razones desconocidas.²⁴⁴

Sin embargo, el episodio más emblemático se refiere a Alexander Agricola, uno de los mejores cantantes flamencos de la época, llegado a Nápoles en 1491, después de haber abandonado su encargo en la corte de Carlos VIII. Nos consta que Ferrante I le había atraído ofreciéndole un alto salario para que ingresase definitivamente en su capilla y abandonase la del rey de Francia. Pero a petición de Carlos VIII, Ferrante I se ve obligado a mandarlo de vuelta, incluso para evitar un incidente diplomático con Francia: en este período las razones musicales tienen una influencia directa sobre las relaciones diplomáticas.²⁴⁵

²⁴² Evelia Ana Romano de Thuesen (ed.), *Transcripción y Edición del Catálogo Real de Castilla, autógrafo inédito de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés* (Santa Barbara: University of California, 1992), p. 1588: “En su capilla avía sobre çiento e çinquenta cantores e capellanes e moços de capilla, e ningún onbre avía, estremado, de buena boz o músico, que no procurasse de le traer a su casa con grandes salarios”.

²⁴³ Todo este asunto está bien detallado en Richard Walsh, “Music and Quattrocento diplomacy: the Singer Jean Cordier between Milan, Naples and Burgundy in 1475”, *Archiv fuer Kulturgeschichte*, 60 (1978), pp. 439-442. Véanse también Evelyn S. Welch, “Sight, Sound and Ceremony in the Chapel of Galeazzo Maria Sforza”, *Early Music History*, 12 (1993), pp. 151-190; Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, p. 41.

²⁴⁴ Carta de Ferrante I a Francesco Gonzaga el 18 de agosto de 1488. Citada en William Prizer, “Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova: strumenti a fiato in una corte italiana”, *Rivista Italiana di Musicologia*, 16 (1981), pp. 151-184:179. Véase también Gianluca d'Agostino, “Two musical letters from Aragonese Naples”, en *Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows: Bon jour, bon mois et bonne estrenne*, eds. Fabrice Fitch y Jacobijn Kiel (Woodbridge, Suffolk: Boydell Press, 2011), pp. 60-67.

²⁴⁵ Sin embargo, el cantante sigue residiendo en la corte napolitana durante casi un año para volver a Francia en junio de 1492. Sobre la ruta italiana de Agricola véase Martin Picker, “A letter of Charles VIII of France Concerning Alexander Agricola”, en *Aspects of Medioeval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. Juan la Rue (New York, 1966), pp. 665-672; Allan W. Atlas, “Alexander Agricola and

En 1473, el humanista florentino Aurelio Brandolini dedica su poema a Ferrante I, alabándole como el más entusiasta aficionado a la música de aquel entonces, incluso superior a Lorenzo el Magnífico en cuanto a mecenazgo.²⁴⁶ El mismo Brandolini, además de describir una interpretación del virtuoso Pietrobono del Chitarrino llegado a Nápoles con la delegación que acompañaría a Ferrara Leonor de Aragón, nos da también una idea esclarecedora del repertorio más en boga en aquella época en la corte napolitana. La imagen que se desprende de su manuscrito es la de una corte cosmopolita, muy interesada a un repertorio profano (para voz e instrumento) de origen francesa, española, italiana e inglesa.²⁴⁷

Durante la época de Ferrante I el Duque es demasiado joven y seguramente no tiene ocasión de conocer directamente músicos y personajes destacados que rodean la corte.²⁴⁸ Pero su oído se está entrenando progresivamente ya que se encuentra envuelto en un paisaje musical que no se alejaría mucho del repertorio sacro y profano recogido en *Montecassino* 871.

A la muerte de Ferrante I en 1494 el reino de Aragón se caracteriza por la fuerte inestabilidad política que afecta a toda Italia. Dos años antes había fallecido Lorenzo el Magnífico y con su muerte entra en crisis el principio de realismo político (“politica dell’equilibrio”) que había regulado hasta entonces las relaciones entre los principados italianos.²⁴⁹ Se aprovecha de la oportunidad Carlos VIII que invade Nápoles en el mismo año en el que muere Ferrante I. Le sucedió su hijo Alfonso II que intenta hacer frente a los franceses, pero éste gobernó el reino un año (1494-1495) para luego verse obligado a abdicar en favor de Ferrante II (1495-1496), que por su parte reinó menos de dos años antes de morir.

Ferrante I of Naples”, *Journal of the American Musicological Society*, 30 (1977), pp. 313-319. Véase también Bentley, *Politics and Culture*, p. 76.

²⁴⁶ Tommaro De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re l’Aragona* (Milano: Hoepli, 1952), vol. 1, pp.75-76. También el hermano de Aurelio exalta la fuerte propensión de Ferrante I hacia la música. Véase Raffaele Brandolini, *De musica y poética* (ca. 1513). Biblioteca Casanatense, MS 805, ff. 16v-18r.

²⁴⁷ *Libellus de laudibus musciae et Petroboni*, Lucca, Biblioteca Capitolare, MS 525 ff. 175v-184r. Véase también De Marinis, *La biblioteca napoletana*, pp. 75-77. Existen otras evidencias documentales que caracterizan a Ferrante como aficionado musical. Véase Francesco Trinchera (ed.), *Codice Aragonese o sia lettere regie, ordinamenti ed altri governativi de’ Sovrani aragonesi di Napoli* (Napoli: Stabilimento Tipografico di Giuseppe Cataneo, 1866-1874), vol. 1, p. 14 y p. 185.

²⁴⁸ Por supuesto no tuvo ningún contacto con Johannes Tinctoris –cantor flamenco y teórico musical entre los más prolíficos del Renacimiento– que, aunque había pasado dos décadas en la corte napolitana, desde 1472 hasta 1492, se despidió de Nápoles cuando el Duque tenía aún cuatros años. Sin embargo, Beatrice, hija de Ferrante, recibió clases de canto del músico flamenco que por su parte dedicará tres de sus tratados a la reina aragonesa. Para una bibliografía detallada sobre Tinctoris véase Ronald Woodley, “Ioannes Tinctoris: A Review of the Documentary Biographical Evidence”, *Journal of the American Musicological Society*, 34 (1981), pp. 217-248.

²⁴⁹ Emanuella Lugnani Scarano (ed.), *Francesco Guicciardini. Storia d’Italia* (Torino: Einaudi, 1981), libro II, 89. Véase también Riccardo Fubini, *Italia Quattrocentesca. Politica e diplomacia nell’età di Lorenzo il Magnifico* (Milano: Franco Angeli, 1994), p. 185 y sgs.

Solo con la llegada al poder de Federico, el padre del Duque, el reino conoce seis años de estabilidad política (1496-1502).

Durante sus breves reinados los tres reyes aragoneses se enfrentan a las amenazas constantes de la guerra, con los intereses dinásticos francés y español y con las aspiraciones autonomistas de los barones napolitanos. Si bien dentro de esta rápida aceleración de acontecimientos que resultaría pronto fatal para los intereses de la dinastía, los reyes aragoneses no dejan de apoyar la cultura y la música. Destaca especialmente su apoyo al crecimiento de la Biblioteca Real que justo en esta época pasa a ser una de las más importantes de toda Europa. Tamaro de Marinis enumera 45 manuscritos (no musicales) preparados especialmente para el duque Alfonso II. Cita luego 3 manuscritos escritos por iniciativa del joven Ferrante II y 6 encargados por Federico.²⁵⁰

Desafortunadamente la falta de documentación hace que sea imposible caracterizar con cierta precisión el panorama musical en la época de Alfonso II y Ferrante II. Apenas quedan noticias sobre el corto período del reinado de Alfonso II (1494-1495). Sabemos que se abre con una larga gama de sonidos (trompetas, atabaleros, *pifferi*, laudes y tímpanos) que resuenan en el aire durante el desfile organizado con gran pompa para su coronación.²⁵¹ Probablemente el Duque, que tiene ahora seis años, junto a su padre Federico asiste a toda la ceremonia que cuando se traslada a la iglesia metropolitana de Santa Maria Assunta se caracteriza por unos aparatos muy complejos y por la presencia de “tutti li canturi d’Italia”.²⁵² Aunque en esta ocasión el cronista napolitano pudiera engrandecer en exceso los acontecimientos, seguramente la ceremonia fue muy solemne.

Alfonso se encarga de todos los aspectos ceremoniales de su coronación. Influido por los consejos de los astrólogos, pospone el evento, fijándolo el 10 de marzo “propter combustionem Luna”. Luego, insiste en que la ceremonia llevara a cabo el 8 de marzo, el día de la aparición de San Miguel Arcángel, el santo más venerado por los aragoneses. El 8 de marzo coincide con la festividad de la Ascensión. Esta coincidencia no es irrelevante. No hay duda que Alfonso quería establecer en el imaginario colectivo un paralelo entre esa particular solemnidad litúrgica y el día de su accesión al trono. Es más, apenas se ha llevado

²⁵⁰ De Marinis, *La Biblioteca napoletana*, pp. 97-99, pp. 103-104, pp. 117-22 y p. 198.

²⁵¹ Gaetano Filangieri, *Una Cronaca napoletana figurata del Quattrocento* (Nápoles: L’arte Tipografica, 1956), p. 93.

²⁵² Giuliano Passero, *Storie in forma di Giornali*, ed. Vincenzo Maria Altobelli (Napoli: Vincenzo Orsino, 1785), p. 60: “[...] sta matina uscìo dallo Castello novo con tanto triunfo, et con tante maniere de instrumenti che pareva che per lo airo fosse lo coro celestiale [...] et se n’andai a Piscopio [Catedral Metropolitana de Sanata Maria Asunta] dove con grandissima cirimonia lo aspettava lo cardinale legato del Papa [...] et lo re Alfonso cantai l’evangelio, et qua se usano le cerimonie reali [...] qua se sono viste de tutte maniere de musica, che era una meraviglia a sentire, pensate che tutti li cantori d’Italia era qua [...]”.

a cabo la preparación de la ceremonia, Giovanni Pontano, en calidad de secretario real, solicita una cita con el legado papal Juan de Borja para informarle de que el nuevo rey juraría sin ponerse de rodillas. Y además recitaría el Evangelio.²⁵³

No sabemos exactamente cómo sonó la música en la Catedral Metropolitana durante esas dos horas en las que tres órganos tocaron alternatim entre sí doblando el coro. Según el obispo y profesor de historia eclesiástica Josefo Carafa, el nuevo rey se limitaría a recitar el Evangelio presentado por otros capellanes cantores y todo si concluyera con la aclamación “Viva, Viva”, que parece recordar el fragmento de la famosa canción española a 4 voces conservada en *Montecassino 871*. Luego, la ceremonia terminó con el “Te Deum laudamus”.²⁵⁴ Según algunos cronistas que asistieron al evento, Alfonso habría recitado el Evangelio durante la misa de su coronación. Summonte incluso llega a decir que el nuevo soberano había recitado la séptima lección del Evangelio de Navidad (*Exiit edictum a Caesare Augusto*), un privilegio reservado solo para el Emperador y solo en la noche de Navidad. El cronista también añade la anotación de que Alfonso había recitado “con tanto exceliente modo, che parve fusse stato gran tempo Prete et a quell’Ufficio usato”.²⁵⁵

El cronista de corte Joampiero Leostello en su *Ephemeridi* relata que Alfonso II “quand’ era ammalato, un giorno fece venire musica et multo oblectabatur ex illa”.²⁵⁶ En otra ocasión, el monarca fomenta la representación de ciertas farsas (*gliuommeri*), que incluso implican la participación de Benedetto Gareth y de Jacopo Sannazaro y “de ciò lo Illustrissimo Signore prese grande recreazione et piacere”. Leostello también relata que

²⁵³ Celani, Enrico (ed.), *Burckardi, Johannis. Liber Notarum ab anno MCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI* (Città di Castello: Scipione Lapi-Zanichelli, 1900-1975), vol. 32/1, p. 519: “non consuevisse reges Aragonie in receptione inisi gnium regalium genuflectere vel in eorum coronatione, et quod juramentum etiam non consuevisse per se ipsos prestare seu legere, sed quod alius eorum nomine, legat; et ipsi, juramento lecto, jurent (et tunc tantum genuflexi jurabant)”.[...] Fuerunt pridie vespere in eadem capella quibus legatus et rex interfuerunt, et prefatus episcopus Gravinensis illos particulariter decantavit. Organi qui triplices sunt in ipsa capella, omnes pulsati, non tamen simul, sed modo unum, modo alium salmorum etiam versus vicissim sonabant; unum versum cantabant cantantes; alium pulsabat organista, adeo quod vespere huiusmodi ad duas horas duraverunt”. Johannes Burkard, en cuanto prefecto de las ceremonias bajo Alejandro VI, está presente en Nápoles para supervisar la ceremonia de coronación de Alfonso II en 1494. Véase Gianluca D’Agostino, “La musica, la cappella e il cerimoniale alla corte aragonese di Napoli”, en *Cappelle musicali fra Corte, Stato e Chiesa nell’Italia del Rinascimento* (Camaio, 21-23 de octubre de 2005), eds. Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni y Andrea Chegai (Firenze: Olschki, 2007), pp. 153-180:165 nota n. 34

²⁵⁴ Josephus Carafa, *De cappella regis Utiusque Siciliae et aliorum Principum seu de sacris aulicis rebus liber unusi* (Neapoli: ex typographia Raymundiana, 1772), p. 194: “Inchoata Liturgia, Rex in vestiario induit Regales vestes, ac tabulatum, ubi Solium excitatum erat cōscendit, ubi una cum suis capellanis majoribus recitavit ex Missali, eique Legatus [...] populo acclamante *Viva il re Alfonso*, cantoribus canentibus hymnum *Te deum laudamus*”

²⁵⁵ Para un resumen detallado de toda la cuestión véase Giuliana Vitale, “Simbologia del potere e politica nella Napoli aragonese”, *Studi Storici*, 44 (2003), pp. 111-151.

²⁵⁶ Joampiero Leostello, *Efemeridi. Delle cose fatte per il Duca di Calabria (1484-1491)*, en *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, ed. Gaetano Filangieri (Napoli: Tipografia dell’Accademia Reale delle Scienze, 1883), vol. 1, pp. LXXIV-LXXVI. Consulta on line <<https://archive.org/details/documentiperlas00leosgoog>>.

algunas habitaciones del Castel Capuano durante los años ochenta estaban repartidas en “camera di paramento, camera pintata, camera grande, camera del bagno e tra queste c’è anche una camera della música”.²⁵⁷ Otra fuente interesante relativa a la época de Alfonso II es el Manuscrito M 801 de la Pierpont Morgan Library de New York que ofrece una serie de imágenes útiles para el análisis iconográfico-musical. Los músicos que tocan los distintos instrumentos que ahí se representan llevan el papafigo, un sombrero rojo y puntiagudo típicamente valenciano, lo que sugiere el importante papel que aún desempeñan los instrumentistas de origen valenciano en las celebraciones musicales aragonesas al final del siglo XV.²⁵⁸

A la muerte de Alfonso II enseguida se comprende que su heredero Ferrante II tiene una salud muy mala y además no tiene hijos. Esto poco después llevará al trono a su tío Federico (1496), quien a pesar del tormentoso contexto histórico en que le tocó vivir y actuar políticamente, no dejó piedra sin mover para que la música y la cultura en Nápoles no perdieran su esplendor.

1.4. La impronta humanista de la política cultural aragonesa durante el reino de Federico (1496-1501)

Los años noventa del siglo XV, a pesar de las agitaciones y del clima de incertidumbre política, resultan muy formativos para el Duque, que tanto en la corte de su madre en Apulia como con su padre en Nápoles, hallándose inmerso en una vida itinerante entre los distintos frentes de la guerra –dado que la presencia francesa iba a ser permanente en Italia–, debió de empezar a desarrollar un gusto por la literatura, la música, las farsas y espectáculos que impulsaría de forma decisiva siendo Virrey en Valencia. Isabel del Balzo (1468-1533), princesa de Altamura y duquesa de Andria fortalece de forma decisiva la formación del Duque. Antes de ser Reina, acostumbraba a tratar con los intelectuales y los personajes más prominentes, ya tenía contactos muy estrechos con la academia Pontaniana siendo una profunda conocedora del panorama literario, musical y teatral del Renacimiento italiano.²⁵⁹ *Lo Balzino*, un poema-crónica sobre ella escrito en italiano por Rogeri de

²⁵⁷ Leostello, *Efemeridi*, pp. LXXIV-LXXVI.

²⁵⁸ El detalle coincide con las investigaciones que se centran sobre la relación entre la manera de vestir, las actuaciones musicales y la danza. Véase Marisa Astor Landete, *Indumentaria e imagen: Valencia en los siglos XIV y XV* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1999), pp. 222 y p. 276; Cecilia Nocilli, *Coreografare l'identità. La danza alla corte aragonesa di Napoli [1442-1502]*, (Torino: UTET, 2011), pp. 82-83.

²⁵⁹ Algunos informes sobre la educación impartida por Isabel a sus hijos nos llegan de una crónica escrita en 1497 por el poeta-trovador Rogieri de Pacientia que formaba parte del séquito de Isabel durante su

Pacienza perteneciente al séquito de la futura Reina, detalla que, en los desplazamientos de Isabel del Balzo por Apulia, se le recibía con distintos festejos en las ciudades por las que pasaba y en estas fiestas constituían una parte relevante la tenían espectáculos teatrales de gran aparato.²⁶⁰

No obstante, un papel central en la trayectoria formativa del Duque lo tuvo su padre Federico que no hizo nada más que transmitirle el amor por el saber y la cultura en el que, en definitiva, estuvo implicado durante toda su vida. Bajo el reinado de Federico, la corte de Nápoles actúa como centro dinamizador de la cultura humanista hasta tal punto que durante este periodo ésta alcanzará un renombre internacional.

Ya en 1470 Jacopo De Jennaro había dedicado a Federico, todavía joven, su trabajo *Plutopenia*.²⁶¹ En 1476 Lorenzo de Medici y Angelo Poliziano encargan la compilación de una antología de textos poéticos en lengua vulgar (*Raccolta Aragonesa*) y la dedican a Federico.²⁶² En 1474 el poeta y músico Giuliano Perleoni, apodado Rustico Romano (¿1493?-), precursor e importador del género de la égloga en la capital aragonesa, se ofrece como íntimo colaborador de Federico. Nicola De Blasi ha localizado un documento en el que se describe una actuación poético-musical (1482) de Rustico Romano, vestido con batas pastorales, en presencia de Alfonso II y Federico.²⁶³ Rustico Romano es también el protagonista, con Jacopo De Jennaro y Jacopo Sannazaro, de la “epidemia bucólica”, como la define Maria Corti, que se propaga en Nápoles desde los años setenta.²⁶⁴ Desde 1486 Rustico Romano forma parte del círculo de mayor confianza de Federico escribiendo sonetos “de improviso”. En las epístolas aragonesas resulta que mientras que desempeña el cargo de “secretario de l’armata” y “secretario delle cose mariteme”, compone seis sonetos con títulos

viaje desde Lecce hasta Nápoles para ser coronada Reina. Véase Rogieri de Pacienza de Nerito, *Lo Balzino*, MS F 27, Biblioteca Comunale di Perugia. La edición moderna es a cargo del Maria Marti, *Rogeri De Pacienza di Nardò. Opere* [cod. per. F 27], (Lecce: Milella, 1977), pp. 214-234.

²⁶⁰ Silvestre Baffi, *Di Isabella del Balzo e del suo viaggio attraverso la Puglia*, en *Studi di Storia Pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*, ed. M. Paone (Galatina: Mario Congedo Editore, 1973), pp. 320-351.

²⁶¹ Véase *La Plutopenia di Pietro Jacopo De Jennaro. Studi di filologia italiana*, ed. Antonio Altamura (Napoli: Fiorentino, 1972), pp. 119 y sgs. La segunda parte del dialogo está conservada en el MS XIV. A. 28 (Biblioteca Nazionale di Napoli). Para toda la bibliografía relativa a la literatura aragonesa en idioma italiano véase D’Agostino, “La musica, la cappella e il cerimoniale”, p. 162.

²⁶² *La Raccolta Aragonesa* fue enviada a Nápoles en 1477, cuando Federico aún no se había convertido en rey. Tuvo una importancia considerable para la difusión y promoción de la poesía toscana en el reino de Nápoles. Sobre este asunto véase Domenico De Robertis, “La raccolta aragonesa primogenita”, *Studi danteschi*, 47 (1970), pp. 241-53.

²⁶³ Rustico Romano, *Compendio di sonetti ed altre rime de varie texture intitolato il Perleone di Rustico Romano*, (Napoli: Aiolfo de Cantono, 1492); Nicola De Blasi, “Intrattenimento letterario e generi conviviali (farsa, intramesa, gliommoro) nella Napoli aragonesa”, en *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell’intrattenimento dal XII al XVI secolo* (Roma: Salerno, 1993), pp. 129-159. Véase también Erasmo Percopo, “Artisti e scrittori aragonesi. Contribuzione ad uno studio su Napoli nel Rinascimento”, *Archivio storico per le province napoletane*, 19 (1894), pp. 740-779: 757-776.

²⁶⁴ Maria Corti, *Metodi e fantasmi* (Milano: Feltrinelli, 1977), p. 288.

bizarros (“stando in mare”, “Ad un gatto”, “Ad un falcone”, “A due rendine”, “Ad una vergine stuprata”, etcétera). Jacopo de Jennaro coloca a Rustico Romano en la lista de los letrados más destacados de su época, alabando también su destreza musical tocando la lira de Apolo (“stil legiadro e pelegirino, / che fo d’Apollo artista ornato e terso”).²⁶⁵ A finales de los años noventa, aunque ya no se queda en Nápoles, Perleoni aparece en una lista de poetas-músicos quienes en ocasión de la boda de un aristócrata romano serían capaces de reemplazar a Serafino Aquilano y por lo tanto brindar a las mujeres presentes “qualche delectevole trastullo” poético y musical.²⁶⁶

Sin embargo, serían los años noventa lo que orienten los gustos de la corte aragonesa hacia pronunciadas formas de humanismo. No es casualidad que Allan Atlas defina la figura de Federico “the most literary-minded of Aragonese royal family”.²⁶⁷ En 1495 Federico profundiza su amistad con Elisio Calenzio, que ya había sido su tutor en juventud, asignándole el cargo de secretario-tesorero y tutor de sus hijos.²⁶⁸ Mientras tanto, el último rey de Aragón aparece en las crónicas como un soberano más inclinado al estudio que a las armas –ha sido llamado por un autor antiguo “quello que in scienza non trova paro”– y capaz de leer manuscritos en latín y enfrentarse a su amigo Jacopo Sannazaro.²⁶⁹ Si los dos eran ya amigos, desde 1488 observarán, como puntualiza Erasmo Percopo, “relazioni molto intime”.²⁷⁰ Incluso resulta que Federico pidió a Jacopo Sannazaro, a través de Benet Gareth,

²⁶⁵ *Pietro Jacopo De Jennaro. Le sei etate de la vita umana*, p. 139

²⁶⁶ Véase Erasmo Percopo, “Artisti e scrittori aragonesi. Contribuzione ad uno studio su Napoli nel Rinascimento”, *Archivio storico per le province napoletane*, 19 (1894), pp. 124-125: “Et de rincontro al Serafino serrave el Rustico Perleone; et quando esso ve mancassi, ce haverrete el Ramundo delli Albertoni, quasi tutti coetanei et de una consimile creanza; et tutti gentilhuomini romani, et ciascun de essi disposto similmente ad compiacere; quali, si come fra de’ litterati è divulgato, se ritrovano in si bona opinione, che, per le lor composte cose et publicate, alli enarrati non se tengono inacto alguno litterale inferiore”. El pasaje citado ha sido localizado por Erasmo Percopo en una crónica de un matrimonio celebrado a finales del siglo XV en el que estaba presente, siendo amigo del esposo, un cierto Marco Antonio Altieri, un escritor de costumbres procedente de la pequeña nobleza romana. Véase Marco Antonio Altieri, *Li Nuptiali*, ed. Enrico Narducci (Roma: Tipografia romana di C. Bartoli, 1873).

²⁶⁷ Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, p. 10.

²⁶⁸ Luigi Galluccio, más conocido como Elisio Calenzio, es un humanista de sólida formación y miembro de la célebre Accademia Pontaniana. Véase Felice Rossi, *Elisio Calenzio poeta umanista del '400. Vita e opere* (Lauria: Tipografia Rossi, 1924); Liliana Monti Sabia, “L’Humanitas di Elisio Calenzio alla luce del suo epistolario”, *Annali della facoltà di lettere e filosofia di Napoli*, 2 (1964-68), pp. 175-251.

²⁶⁹ Luigi Volpicella, *Federico d’Aragona e la fine del Regno di Napoli nel 1501* (Napoli: Ricciardi, 1908), p. 4.

²⁷⁰ Erasmo Percopo, *Vita di Jacopo Sannazaro* (Napoli: Società Napoletana di Storia Patria, 1931), p. 53. El humanista Gian Battista Crispo en 1593 afirma: “Don Federico, figlio secondogenito del Re Ferrante, signore molto amico delle Muse, procuró di averlo (Sannazaro), ed ebbero in sua Casa, con cui visse poscia assai familiarmente molti anni, e a lui molto caro”. Véase Gian Battista Crispo, *Vita di Giacopo Sannazaro* (Napoli: Giovanni Tomaso Todino, 1593), p. 10. Véase también Erasmo Percopo, “Rimatori napoletani del ‘400”, *Giornale Storico della letteratura italiana*, 8 (1886), pp. 318-321; De Marinis, *La biblioteca napoletana*, pp. 121-122.

que examinara un manuscrito de Virgilio, para comentarlo al día siguiente con él.²⁷¹ La estrecha amistad entre Federico y Sannazaro, testimonio de la indudable inclinación del monarca por los estudios clásicos, destaca con evidencia en algunos estudios de Percopo y queda reflejado en la crónica de Rogeri de Pacienza que por su parte nos da cuenta de la capilaridad con la que la cultura clásico-humanista se ha arraigado en la corte napolitana.²⁷²

En este contexto de intereses y gustos estéticos se intensifican los enlaces con otros miembros de la academia Pontaniana como Antonio de Ferrariis, apodado el “Galateo” (1446-1517), Francesco Galeota (1447-1497), Giovan Francesco Caracciolo (1440-1498), Jacopo De Jennaro (1436-1508) y Crisostomo Colonna de Caggiano (1460-1528). Sobre todo, este último va a jugar un papel decisivo en la formación del Duque. A él Federico encarga desde 1495 la educación del joven Fernando que tiene ahora 12 años. Bajo la guía de Crisostomo Colonna el Duque perfecciona su conocimiento de la lengua latina y de los clásicos.²⁷³ Así lo muestra el hecho de que en 1496 sea capaz de escuchar en Barleta la recitación en latín del humanista Mario Equicola en honor de Isabel. Asimismo, en 1497 el Duque ya contesta a las preguntas citando versos de la *Eneida* y logra reproducir un discurso en latín en presencia de su padre.²⁷⁴

No menos importante es la organización musical de la capilla real llevada a cabo por Federico, que impondrá un importante cambio en la práctica musical debido a su formación y procedencia. Federico tuvo una oportunidad única para escuchar la polifonía flamenca durante su primer matrimonio con Ana de Saboya, hija del duque Amedeo IX de Saboya y de Iolanda de Valois. Ésta era no solo hija del rey francés Luis XI de Valois sino que también era sobrina de Carlos I el Temerario (1433-1477). Por ello la pareja frecuentó con cierta asiduidad la corte borgoñona, donde en aquel entonces servía Antoine Busnoys (1430-1492), uno de los más renombrados compositores de la escuela borgoñona. Esta experiencia obviamente dejará su marca en la trayectoria futura del soberano aragonés.

En la última década del siglo la capilla real cuenta con unos 20 cantores, un número indefinido en la capilla del Castel Capuano, 3 o 4 organistas, además de un nutrido número

²⁷¹ Erasmo Percopo, *Le rime di Benedetto Gareth*, (Napoli: 1892), p. CCXCI. Véase también Santiago López-Ríos Moreno, “La educación de Fernando de Aragón, Duque de Calabria, durante su infancia y juventud (1488-1502)”, en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, eds. Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya García, (Universidad de Navarra: Iberoamericana Vervuert, 2008), pp. 127-144:133.

²⁷² Rita Moscardino, “Lo Balzino di Rogeri de Pacientia poema inedito del seculo XV”, *La Zagaglia: rassegna di scienze, lettere ed arti*, 3 (1959), pp. 39-49; Véase también Baffi, *Di Isabella del Balzo, passim*.

²⁷³ “El duque en su puericia tuvo un secretario y maestro docto llamado Micer Chrysóstomo, y éste le enseñó la lengua latina”. Véase *Gonzalo Fernández de Oviedo. Batallas y Quinquagenas*, p. 138.

²⁷⁴ Rogieri de Pacienza, *Lo Balzino*, II, v. 56 y VIII, p. 273. A pesar de que son anécdotas que no podemos entender a pie de letra, seguramente las mismas marcan el tipo de educación que recibió el príncipe y la atención educativa que le estaba reservada.

de trompetas, pífanos y tamborinos.²⁷⁵ El fenómeno que marca la organización de esta institución durante esta época es la llamativa sustitución de los cantores franco-flamencos con cantores italianos.²⁷⁶ Probablemente la inseguridad de los viajes en tiempo de guerra suponía la elección de cantores que se habían formado en las escuelas locales. Es posible también que la casa real pasase por estrecheces financieras que le impidiesen satisfacer puntualmente el salario de los músicos.²⁷⁷

Muy rico y extenso es el repertorio musical que esta capilla estaría acostumbrada a interpretar, a pesar de que tenemos pocos testimonios sobre las distintas actuaciones de la capilla aragonesa. Escasean las crónicas y dietarios en materia de datos musicales, especialmente durante el periodo posterior a la invasión de Carlos VIII. Sin embargo, sabemos que el 7 de Julio 1501, poco después de que Federico celebrara el bautismo de su segundo hijo Cesar, toda la capilla participó cantando en los funerales del obispo de Aversa.²⁷⁸ Esto y otros escasos datos confirman que la capilla fue mantenida por Federico hasta el último momento.

Al parecer, la música sacra no es la única que merece la principal atención del Rey. De hecho, entre los músicos pagados por la corte napolitana en el año 1499, figuran los nombres de Bartolomeo de Pistoja y Joan della Música que tenían la específica competencia (uno en el Castel Capuano, otro en Castel Nuovo) de gobernar un valioso conjunto de músicos de cámara (10 músicos), probablemente para la interpretación de un tipo de música propia para danzar o exclusivamente para tañer, uniéndose los instrumentos en pequeños grupos y alternando, cuando no mezclando, como ocurre en el género frotolístico, la música instrumental con la vocal.²⁷⁹

La época de Federico parece contemplar la consolidación de la música de cámara, debido especialmente al auge que dicha práctica experimenta tanto en la propia casa real como en las restantes casas de la nobleza napolitana. A finales de los años ochenta del siglo XV Federico suele entrevistarse con su hermano Alfonso II en el Castel Capuano, que justo

²⁷⁵ Filangieri, *Una Cronaca napoletana figurata*, p. 93; Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, p. 99; Dinko Fabris, “El nacimiento del mito musical de Nápoles en la época de Fernando el Católico”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 9 (1993), pp. 53-93:66.

²⁷⁶ Fabris, “El nacimiento del mito musical”, p. 64.

²⁷⁷ Hago más las hipótesis planteadas por Fabris, “El nacimiento del mito musical”, p. 64.

²⁷⁸ Véase Pietro Giannone (ed.), *Diario scritto per Silvestro Guarino d' Aversa, delle cose a suo tempo accadute nel Regno di Napoli, e particolarmente nella detta Città d' Aversa dall'anno 1491, all'anno 1507. Raccolta di varie croniche, diari, ed altri opuscoli così italiani, come latini appartenenti alla storia del Regno di Napoli* (Napoli: Bernardo Perger, 1780), t. 1, p. 238: “Detto Reverendissimo Cardinale, quale morio alli 7. de Luglio vii. Indici. dello anno 1500 e ditte Bulle foro fatte into Coro gran festa, cantando *Te Deum Laudamus* e per Vicario fece l'Episcopo di Bisazza, frate del Cappellano Magiore del Re”.

²⁷⁹ Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Filippini, MS S.M. XXVIII. 4. 22 part. 5, ff. 150v-151r. Citado en Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, pp. 104-105.

en estos años se convierte en la residencia oficial de los Duques de Calabria.²⁸⁰ Aquí ya desde la época del Magnánimo existía la cámara de la música, un aposento ideal para la actuación de un repertorio profano durante los saraos que se desarrollan en la corte.²⁸¹ En este aposento se representan las dos farsas que Federico encarga en 1492 a Jacopo Sannazaro. En una de ellas (*Il Trionfo della Fama*), representada el 6 de marzo de 1492 durante el Carnaval, aparecía Federico, disfrazado de Apolo, que interpretaba una melodía acompañada con una viola, anticipando lo que será una verdadera radicalización del mito de Apolo músico en las celebraciones valencianas de la Fiesta de Mayo, bien descrita por Luis Milán en *El Cortesano* (véase Capítulo 6.2.2).

Este tipo de música profana impulsada por Federico se coloca fuera de la música polifónica sacra interpretada por la capilla real durante los ritos solemnes que marcaban la vida de la corte (misas, vísperas, coronación, bodas, funerales). Se trata de música muy apreciada por los contemporáneos, pues no suponía complicaciones polifónicas y generalmente se interpretaba con una sola voz acompañada por uno o dos instrumentos de cuerda que sintetizaban la parte del *tenor* y del *altus*.²⁸² No es casualidad que todos los músicos celebrados por los hombres de cultura aragonesa, como Pontano o De Jennaro, son o cantantes de “*aeri leggiadri*” o músicos virtuosos de algún instrumento, extraños a la historia de la música escrita.²⁸³

²⁸⁰ Leostello, *Efemeridi*, vol. 1, p. 243-244.

²⁸¹ En estos lugares se tocan probablemente las canciones recogidas en los manuscritos Pesaro 1144 y Bologna 596 H.H. Se trata de composiciones para laúd de Pere Puig y Vincenet escritas con el método de la “*tabulatura alla Napoletana*”. El interés en este tipo de repertorio está bien marcado en la carta que Ferrante escribe a Carlo de Rogeriis, su embajador en Venecia en que se queja de la mala calidad de las cuerdas que vienen de Venecia: “*Noi havimo reciputo uno mazo de corde de liuto: le quale non hanno valuto niente: et in di passati ne mandastevo un altro mazo multo peio: del quale ve ne mandamo due nerfule che non servono ad niente: et perchè sonno grosse, et negre, che ve le mandamo ad fine le vedate: et cognosciate che non valeno niente: et ve ne mandamo un altra nerfula per mostra, secunda la quale vorriamo ne facessevo cercare, et celi mandassevo, che si non fossero bone, non le vorriamo*”. Citado por Trinchera, *Codice Aragonese*, vol 1, p. 258. Véase también Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, p. 108.

²⁸² Según Fernández de Oviedo, para la interpretación de esta tipología de repertorio, tanto Federico en Nápoles como el Duque en Valencia podían confiar en el laudista Jacobo Mirtheo. Véase *Gonzalo Fernández de Oviedo. Batallas y Quinquagenas*, pp. 243-244: “*Jacobo Mirthco tañador de laúd excelente. Y si tales fueran los laudes de Micer Jacobo Mirtheo no fueran los de Micer Jacobo Mirtheo no fuera el tan deseado de oyr en tal ynstrumento; porque era un tiempo la prima de los tañedores de Italia; al qual yo vi e oy muchas vezes en Nápoles, en tiempo del Serenissimo rey don Federique, y después en Palermo de Secilia, y en España, e sin dubda fue gran varón en su música e arte*”.

²⁸³ D’Agostino, “*Più glie delectano canzone veneciane che francese*”, pp. 47-77; Fabris, “*Il compianto per il perduto splendore*”, pp. 305-321.

1.5. La caída de los aragoneses de Nápoles

El reinado de Federico dura desde agosto de 1496 a octubre de 1497 y es un período terrible. Como los intereses de los Reyes Católicos y los del rey de Francia para conquistar Nápoles serán cada vez más evidentes, para contrarrestarlos Federico busca el apoyo del papa Alejandro VI, quien le otorga la investidura el 8 de julio de 1497 por mano de su hijo César Borja que personalmente –y en calidad de legado papal– se traslada a Nápoles en el caluroso verano de 1497.²⁸⁴ Pero al año siguiente Alejandro VI le pide que devuelva el favor proponiendo una boda entre su hijo César y Carlota, hija del primer matrimonio de Federico con Ana de Saboya. Carlota de Aragón, elegante princesa crecida y educada en la corte francesa, rechaza la propuesta, a pesar de que César Borja se traslada a la corte francesa del rey Luis XII tratando de seducirla. Ahora la enemistad con el Papa es un hecho real.²⁸⁵

Entre tanto Federico juega su última carta tratando de mantener relaciones de amistad con la corona española y éstas dependen sobre todo de una cautelosa política de bodas con la que había inspirado a Alfonso II y Ferrante II cuando tomaron como mujeres a la hermana y la sobrina del Rey Católico, ambas de nombre Juana. Nos consta que el mismo Duque viajara a España con una embajada para seguir de cerca lo que en la corte española se negociaba, con el objetivo de que se celebraran cuanto antes los desposorios concertados entre él mismo y la infanta doña María. Parece ser cierta la noticia relatada por una canción del siglo XVII donde se hace referencia a su visita al príncipe Juan de Castilla en Salamanca, y donde el príncipe, antes de morir, hizo la promesa al pequeño Duque de que en caso de salir con vida de su enfermedad habría apoyado su boda con la infanta y, como natural consecuencia de tal pacto matrimonial, el derecho del Duque a heredar el reino de su padre.²⁸⁶

Pero el 1498 es un año lleno de peligros que se concretan cuando Luis XII firma un pacto secreto para repartir el reino de Nápoles con el Rey Católico.²⁸⁷ Federico entiende el

²⁸⁴ Pietro Giannone, *Dell'istoria civile del regno di Napoli* (Napoli: Niccolò Naso, 1723), vol. 3, pp. 511; Filangieri, *Una Cronaca napoletana*, introducción; Miguel Batllori, *La familia de los Borjas* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1999), p. 99.

²⁸⁵ Se puede reconstruir todo el asunto en *Francesco Guicciardini. Storia d'Italia*, I, 5 y IV, 5 y 8.

²⁸⁶ Véase *Poesías del Maestro León y de Fray Melchor de la Serna y otros* [s. XIV]: Códice 961 de la Biblioteca Real de Madrid, eds. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. Di Franco (Madrid-Cleveland: Cleveland State University, 1991), pp. 188-189: “Nueva triste, nueva triste que/sona por toda España,/que ese príncipe don Juan está malo en Salamanca./Malo está de calentura,/que otro mal no se le halla;/Íbalo a ver el duque,/ese duque de Calabria./-¿Qué dice de mí, ay, duque?/¿Qué dicen por Salamanca?/-Que está malo vuestra alteza,/mas que su mal que no es nada./-Ansí plegue al Dios del cielo/y a la Virgen coronada./Si d'esta no muero, duque,/duque, no perderéis nada”.

²⁸⁷ Jerónimo Zurita, *Historia del Rey Don Fernando el Catholico. Anales de la corona de Aragon* (Zaragoza: Ursino, 1610), vol. 5, ff. 147v-149v. Todo el asunto está bien tratado por William McMurry. Véase

peligro e involucra al Duque, a pesar de ser éste aún un niño, en planes matrimoniales muy dispares, según variados esquemas de alianzas internacionales. Inicialmente trata de reforzar los lazos con el Rey Católico casando al Duque, que tiene aún 10 años, con la madura reina Juana III, viuda de Ferrante I, convencido de que esta solución podía asegurar que los Reyes Católicos acudirían en su auxilio, si el rey Carlos VII de Francia invadía Italia.²⁸⁸ Debido al desacuerdo del Rey Católico, también cupo la opción de intentar salir de la tutela española mediante una boda francesa y una pactada retirada de las fuerzas del Gran Capitán a Sicilia, una vez que el Rey de Francia renunciara a sus pretensiones de dominio sobre Nápoles.²⁸⁹

Pese a que esta propuesta era evidentemente la solución preferida por el Rey Católico, después que vino a producirse el asesinato en Roma del Duque de Gandía, Juan Borja, el 14 de junio de 1497, y que las ambiciones seculares de César Borja, apoyadas por su padre el Papa Alejandro VI, introdujeran un nuevo factor político en la inestable situación de Italia, llegó a pactarse otra alianza matrimonial más grata para Federico, la de el Duque con la infanta doña María, la única hija por desposar de los Reyes Católicos; pero el convenio se mantuvo secreto, a instancias españolas, mientras duraban las negociaciones de una posible paz con el rey Carlos VII de Francia.²⁹⁰

La suerte estaba echada: el Papa emitió una bula de excomunión para Federico con el pretexto de que la rama aragonesa que había gobernado Nápoles, desde Ferrante I en adelante, era bastarda y por lo tanto ilegítima.²⁹¹ Se trata del acto que legitima definitivamente la invasión francesa y española. Así que los dos soberanos con el Tratado de Chambord-Granada, del 11 de noviembre de 1500, formalizaron el estado de conflicto, incluso sosteniendo que Federico estaba negociando con el sultán de Constantinopla Bayezid II, lo que habría implicado la intervención directa de éste en la guerra de Nápoles.

William McMurry, "Ferdinand, Duke of Calabria, and the Estensi: a Relationship Honored in Music", *Sixteenth Century Journal*, 8 (1977), pp. 17-30.

²⁸⁸ Las cláusulas de la boda serán discutidas también por la madre Isabel que tras un largo viaje a través de Apulia hasta Nápoles en el otoño de 1497 se encuentra en Porta Capuana con su marido y las dos. Véase Rogieri de Pacienza, *Lo Balzino*, Libro VII, vv. 747 y sgs. Juana III ("la vieja"), por su parte, había hecho viaje a España para conseguir que el Rey Católico, su hermano, la autorizara a casarla con el Duque. Pero Fernando dio largas al asunto. Véase Volpicella, *Federico d'Aragona*, p. 15 y p. 19. Sobre las dos reinas "triste regine", madre e hija, véase Croce, "La Spagna nella vita italiana", p. 140 y sgs.

²⁸⁹ Manuel Gómez Moreno-Juan de Mata Carriazo y Arroquia (eds.). *Memorias del reinado de los Reyes Católicos que escribía el bachiller Andrés Benáldez* (Madrid: CSIC, 1962), pp. 387-388.

²⁹⁰ Zurita, *Historia del Rey don Fernando*, ff. 142r-142v.

²⁹¹ Las relaciones entre el rey aragonés y Alejandro VI estaban ya comprometidas. La razón de peso estribaba en el rechazo de Carlotta, hija de Federico, a la boda con César Borja. Véase Pietro Giannone, *Istoria Civile del Regno di Napoli* (Haya: Errigo-Alberto Gosse e Comp., 1753), p. 515: "Papa Alessandro VI voleva che Re Federico concedesse al proprio figlio Cesare, che da Cardinal legato lo aveva incoronato a Capua, il 10 agosto 1497, la mano della principessa Carlotta, natagli dalla prima moglie Anna di Savoia. Il rifiuto di Federico, confermato dalla giovane principessa, che respinse con orrore la risposta, influi sulla rovina del sovrano aragonese".

Las sospechas eran ciertas puesto que realmente Federico había solicitado auxilios al sultán Bayezid II en julio de 1501. Aprovechando esta coyuntura, las tropas francesas al mando de César Borja y las españolas al del Gran Capitán, se apoderaron sin gran dificultad del reino de Nápoles, en 1501. Siendo invadido el reino por los españoles y los franceses, Federico envía a Taranto al Duque bajo la custodia del Conde de Potenza, Juan de Guevara, para acomodar los recursos prometidos por el sultán. Mientras tanto el reino estaba cayendo rápidamente en manos de los invasores y Federico apenas pudo oponer resistencia. Después de la caída de Aversa (25 de julio de 1501) el último rey napolitano-aragonés entregaba el control de la capital a los franceses y era forzado a abdicar a favor de Luis XII a cambio de algunos feudos situados en el valle inferior del Loira donde se traslada con su corte.²⁹²

A partir de este momento, los aragoneses de Nápoles pierden todas sus capacidades de maniobra político-militar.²⁹³ Y perdieron todas las esperanzas también una parte importante de los músicos pertenecientes a la capilla real aragonesa que desde los comienzos de 1500 se dispersaron por otras importantes cortes italianas y europeas. Un diplomático estense nos informa que en septiembre de 1502 el soprano Coletta (Colecta de Sancto), uno de los cantores más apreciado de la capilla de Federico (“che senza rissa mai non sparse il tono / de l’opra sua, che invero fo perfecta”), se mudó a Ferrara, junto a otro cantor Felice da Nola.²⁹⁴ Probablemente algunos músicos debieron encaminarse hacia Francia o España, según la postura personal tomada en los acontecimientos de la guerra, otros siguieron al destronado rey Federico en su exilio de Tours, otros regresaron a la Capilla Real aragonesa de Fernando el Católico porque atraídos por salarios más altos como fue probablemente el caso del cantor y compositor Francisco de la Torre.²⁹⁵ Pere de Oriola y Juan Cornago pasaron

²⁹² La descripción hecha por Jacopo Sannazzaro del final de la dinastía aragonesa de Nápoles en su *Arcadia* es muy cercana a la de Pontano. Ambos captan el drama del raquítrico Federico rodeado por dos hienas voraces, Luis XII y el Rey Católico. Sin embargo, durante el exilio francés Federico vive tranquilo y posee extensas propiedades de tierra que le han sido concedidas, además es nombrado duque de Maine y señor de Saint Sauveur y Lendelin. Véase *Patentes de Frederic, par la grace de Dieu Roy [...]*. Archivo de Normandía, Rouen, 22 giugno 1504. Véase también Volpicella, *Federico d’Aragona*, p. 4 y sgs.

²⁹³ Federico regresará a Italia solo en el verano de 1502 en una ocasión como cortesano y entre el séquito de Luis XII. Véase Carlo Vecce, “Bernardino Dardano. Un poeta italiano alla corte di Luigi XII”, *Studi in memoria di Antonio Possenti* (Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998), pp. 559-573: 563.

²⁹⁴ *Pietro Jacopo De Jennaro. Le sei etate de la vita umana*, p. 92. Véase también una epístola escrita por el “humilis servidor” Gian a Ercole d’Este, en día 2 septiembre de 1502: “[...] et hoze ne arivato un altro nomato Colletta de lo Reame, et ho inteso per lui et per altri che V. S. ha mandate per uno frate Felice fino a Napoli, lo qualle non è al proposito de V. S. per haver perduto assai de la voce sua da pochi mesi in qua e non canta seguro ; si che provaremo questo Colletta et uno de li dui prenominati, et pregamo la S. V. advisi quello se ha da fare [...]”. Citada por Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas*, vol. 6, pp. 87-88.

²⁹⁵ Francisco de la Torre fue contratado el 1 de julio de 1483 como cantor en el coro de la Capilla Real aragonesa, cobrando un salario anual de 25.000 maravedíes y donde permaneció durante 17 años. Dejó Nápoles en 1500 y posteriormente trabajó en la Catedral de Sevilla haciéndose cargo, el 10 de febrero de 1503, del coro de niños de dicha catedral. Véanse Tess Knighton, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico*,

al servicio de Fernando el Católico, mientras que Alexander Agricola pasó al servicio de Juana la Loca.²⁹⁶ Así que cuando el nuevo Virrey napolitano Ramón Folch de Cardona parte para la guerra de Ravena (1512) puede confiar en una capilla musical de 12 cantores, un número aunque respetable pero seguramente modesto con respecto a la capilla aragonesa en la época de su máximo esplendor.²⁹⁷ Y con los músicos se dispersó también un número conspicuo de manuscritos de la antigua biblioteca aragonesa.

En esta situación de constante inestabilidad y de fuerte aislamiento político que por fuerza tuvo que afectar a la vida cultural y musical del reino de Nápoles, solo el Duque sigue esperando un giro positivo. En 1501 con solo 13 años, junto con el Conde de Potenza Juan de Guevara, resiste en Taranto al cerco terrestre y marítimo del Gran Capitán. Al fin, los sitiados negocian la capitulación y las tropas españolas entran en la ciudad el 1 de marzo de 1502.

En la capitulación con el Gran Capitán el Duque queda libre de escoger entre ir a vivir con su padre en Francia o ir a España para servir al Rey Católico. El Gran Capitán, en connivencia con Rey Católico, detiene al Duque en el reino, impidiéndole la salida durante meses, y acaba llevándolo a Sicilia para desde allí deportarlo a España, donde el Rey Católico lo retiene en prisión como rehén, en flagrante incumplimiento de lo pactado con él.²⁹⁸

1474-1516 (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001), p. 345; Juan Ruiz Jiménez, "The Sounds of the Hollow Mountain". Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance", *Early Music History*, 29 (2010), p. 219-220.

²⁹⁶ En realidad, ya en el año 1475 Johan Cornago había pasado a servir en la capilla de Fernando el Católico en calidad de cantor. Véase Gómez Muntané, *La música medieval*, p. 302. Véase también Tess Knighton, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001).

²⁹⁷ "Llevava su capilla con doze cantores muy complida. Llevava sus atabales y trompetas bastardas y trompetas italianas con todos los complimentos de su casa y criados ordinarios se requería" Véase *Cuestión de amor*, pp. 333-334. El vacío musical y cultural que se produce en Nápoles por la caída de los aragoneses se llena solo cuarenta años más tarde cuando el Virrey Pedro de Toledo vuelve a impulsar el modelo ibérico invitando a Nápoles a músicos españoles, entre los que cabe mencionar a Diego Ortiz y Francisco Salinas. Véase Dinko Fabris, *Contributo alla storia della teoria musicale a Napoli nell'epoca vicereale: le fonti del Cinquecento*, en *Le fonti musicali in Italia: studi e ricerche: periodico d'informazione sulla ricerca musicologica in Italia*, ed. Societa italiana di musicologia (Roma: CIDIM, 1987-1993), pp. 67-83:69.

²⁹⁸ Véase Guicciardini, *Storia d'Italia*, V, 5: "[...] ricevuto da lui [el Gran Capitán] giuramento solennemente in su la ostia consecrata di lasciare libero il duca di Calavria, il quale aveva segreto ordine dal padre di andarsene, quando piú non si potesse resistere alla fortuna, a ritrovarlo in Francia. Ma né il timore di Dio né il rispetto della estimazione degli uomini potette piú che lo interesse dello stato: perché Consalvo, giudicando che in molti tempi potrebbe importare assai il non essere in potestà de' re di Spagna la sua persona, sprezzato il giuramento, non gli dette facoltà di partirsi, ma come prima potette lo mandò bene accompagnato in Ispagna; dove dal re raccolto benignamente fu tenuto appresso a lui, nelle dimostrazioni estrinseche, con onori quasi regi". Jerónimo de Zurita (*Historia del Rey don Hernando el Católico*) dedica varias páginas a explicar cómo el Gran Capitán dilata el cumplir lo pactado con el Duque y cómo, finalmente, lo deporta. Pero, a partir de la correspondencia del Gran Capitán con el Rey Católico, parece emerger la disposición del Duque de seguirle a España, a diferencia de lo que sugieren sus colaboradores. Véase William Prescott, *History of the reign of Ferdinand and Isabella* (Philadelphia-London-New York: Lippincott Company, 1904), vol. 3, pp. 298-

299, donde el historiador cita una carta del Gran Capitán al Rey Católico: “El conde de potencia e algunos de los que estan cerca del han trabajado por apartarle de este propósito e llevarle a Ischia asi yo por muchos modos he procurado de reducirle al servicio de vuestras altecas y tengole en tal termino que puedo certificar a vuestras altecas que este mozo no les saldra de la mano con consenso suyo del servicio de vuestras altecas asta tanto que vuestras altecas me embien a mandar como del he de disponer e de lo que con el se ha de facer y por las contrastes que en esto han entrevenido no ha salido de taranto porque asi ha convenido. El viernes que sera once de marzo saldra a castellaneta que es quince millas de aqui con algunos destos suyos que le quieren seguir con alguna buena parte de compania destos criados de vuestras altecas para acompañarle y este mismo dia viernes entraran las vanderas e gente de vuestras altecas en el Castillo de Tarento con ayuda de nuestro Señor” (De Tarento, 10 de marzo, 1502). Paolo Giovio, por el contrario, da testimonio de la falta de la palabra del general español, habla de engaño y traición y hace responsable al Rey Católico de haber obligado al Gran Capitán a hacer “cosas poco honestas”. Véase Paolo Giovio, *Vida del Gran Capitán*, en *Crónicas del Gran Capitán*, ed. Rodríguez Villa (Madrid: Librería Editorial de Baillys Baillieres, 1903), p. 501: “Era de parecer el Gran Capitán que aun con loor de su dignidad había de obedecer al Rey su señor, el cual le mandaba é requería cosas poco honestas. Porque, aunque él no guardase aquello que con juramento había prometido, todo ello se refería á la voluntad del Rey, que se lo mandaba, el cual así como ausente no era obligado á cumplir ningunos prometimientos que el Gran Capitán había hecho”.

CAPÍTULO 2

UNA VIDA AZAROSA EN TIERRA EXTRANJERA: EL EXILIO DEL DUQUE

A lo largo de este Capítulo se examinarán los avatares biográficos del Duque y la construcción de una identidad napolitano-aragonesa en el exilio. El capítulo empieza con una mirada directa en la corte castellana donde el Duque es atendido por sus preceptores italianos y españoles. La corte se le desvela también como espacio para nuevos encuentros y oportunidades que le permiten profundizar sus conocimientos culturales y musicales. En este contexto destaca el posible contacto con la música polifónica y la escucha de unas actuaciones de la capilla musical Borgoña de Felipe el Hermoso durante su viaje a España. En la segunda parte me ocuparé del pequeño repertorio musical dedicado a la celebración del heredero napolitano-aragonés en exilio.

2.1. La ruta de formación del Duque entre armas, música y letras

El día 10 de diciembre de 1502, Gironimo Donato, un embajador véneto en Sicilia, nos informa que Fernando el “ducha di Calabria [...] monta su una barza e va in Spagna, molto di mala voia”.²⁹⁹ Un año después, la victoria del Gran Capitán en Garellano (28 de diciembre de 1503) y la capitulación de Gaeta (1 de enero de 1504) cerrarían la etapa bélica del conflicto entre España y Francia.³⁰⁰ Mientras tanto el cardenal de Amboise, uno de los historiadores y capellanes de confianza de Luis XII, escribía una carta al rey francés

²⁹⁹ Nicolás Barozzi (ed.), *Marino Sanuto, Diarii* (Venezia: Marco Visentini, 1879-1902), vol. 4, p. 542; Evelia Ana Romano de Thuesen (ed.), *Transcripción y Edición del Catálogo Real de Castilla*, p. 1609: “[...] llegó a Madrid por dizienbre año de quinientos e dos [...] E salió el príncipe don Felipe, de glorjosa memorja, e toda la corte a le rescebir. A la puente toledana llegó el Católico Rey que venja de caça, e allí le besó las manos el duque e él le dio paz, e así se la avía ya dado el príncipe”.

³⁰⁰ Las fuentes más acreditadas sobre la caída del reino aragonés de Nápoles son las siguientes; Paolo Garzilli (ed.), *Notar Giacomo. Cronica di Napoli* (Napoli: Stamperia Reale, 1845); Francesco Guicciardini. *Storia d'Italia*, II; Giovanni Antonio Summonte, *Historia della città e regno di Napoli* (Napoli: Savio, 1640), vol 3, pp. 533-538; Pietro Giannone, *Dell'istoria civile del regno di Napoli* (Napoli: Niccolò Naso, 1723), vol. 3, pp. 511-535; Juan de Mata Carriazo (ed.), *Alonso de Santa Cruz, Crónica de los reyes Católicos* (Sevilla: Escuela de estudios Hispano-Americanos, 1951), vol. 1, pp. 227-235; Jerónimo Zurita, *Historia del rey don Hernando el Católico. De las empresas y ligas de Italia* (Zaragoza: Domingo de Portanariis y Orsino, 1580), libros 5 y 6; William Prescott, *History of the reign of Ferdinand and Isabella* (Philadelphia-London-New York: Lippincott Company, 1904); Volpicella, *Federico d'Aragona*; Tommaso Pedio, *Gli spagnoli alla conquista dell'Italia* (Reggio Calabria: Editori Riuniti Meridionali, 1974), pp. 43-85.

invitándolo a reconsiderar la cuestión aragonesa. Al cardenal le gustaría que el reino napolitano quedara para Federico y apoya incluso el matrimonio del Duque con Marguerite de Valois, hermana del conde de d'Angoulême, una de las familias más poderosas de Francia.³⁰¹ El rey francés apoya plenamente la resolución propuesta por el cardenal y en diciembre de 1503 anuncia en Lyon la boda de Marguerite con el Duque. Por su parte el Rey Católico propone a Federico una recaudación de los derechos dinásticos ofreciendo en matrimonio al Duque la mano de Juana IV, viuda de Ferrante II de Aragón (“Fernando el Moço”).³⁰² Luego intenta sondear un acuerdo con el rey francés a partir de esa propuesta que le costará la ruptura con el Emperador Maximiliano y la desconfianza del Papa, a quién pertenecía el señorío de Nápoles siendo como era el “realme” feudo de la Iglesia.³⁰³

La llegada del Duque a la corte de Madrid se produce el 17 de diciembre de 1502. El último heredero napolitano-aragonés es recibido por el Rey Católico de manera ceremoniosa, como pariente y al mismo tiempo enemigo, huésped y prisionero.³⁰⁴ Hay también que señalar en esta ocasión la presencia de Felipe el Hermoso que se encuentra en

³⁰¹ Jean D'Auton, *Chronique Luis XII*, ed. R. De Maulde La Clavière (Paris: Librairie Renouard, 1893), t. 3, p. 254.

³⁰² Gómez Moreno-Carrizo y Arroquia (eds.). *Memorias [...] de Andrés Bernáldez*, pp. 387-388: “Como reinó Federico, el Rey de España quisiera, y también la reina su hermana, que casara su hijo de Federico, Duque de Calabria, con la muger del rey Fernando el Moço, su sobrina, que era asaz moça y de muy grand merescimiento, el qual casamiento Federico ni su hijo diz que no quisieron conceder. E diz que el rey don Fernando escribió algunas cartas a Federico su sobrino, Rey de Nápoles, sobre el dicho casamiento e sobre otras cosas convenientes para entre ellos, e que teniendo a él no temiese al Rey de Francia ni a otros, que él le ayudaría e defendería el reino de Nápoles [...] [Y el rey Federico diz que era mucho más aficionado a Francia que no a España [...]] E non se pudo acabar con Federico e su hijo que el dicho casamiento se fiziese”.

³⁰³ Sobre las iniciativas diplomáticas intentadas por los Reyes Católicos véanse: Conde de Siruela (ed.), *Correspondencia de Gutierre Gómez de Fuensalida, embajador en Alemania, Flandes e Inglaterra* [1496-1509], (Madrid: Imprenta Alemana, 1907), pp. 198-200 [Carta de sus altezas (los Reyes Católicos) hecha en Medina del Campo el 1 de enero de 1504]; Jean D'Auton, *Chronique*, p. 254. De hecho, las cosas dieron un giro inesperado. En 1504 empiezan las discusiones preliminares entre el Rey Católico y Luis XII para repartirse Italia. El acuerdo fue ratificado con el Tratado de Lyon firmado el 31 enero de 1504. En virtud de este tratado Francia cedía la corona del reino de Nápoles al duque Carlos (futuro Carlos V), el hijo mayor de Felipe el Hermoso. Véanse M. Gachard, M. (ed.), *Antoine Lalaing. Voyages des souverains des Pays Bas* (Bruxelles: F. Hayez, 1876), v. 1, p. 283: “Laquèle paix contenoit que pour éviter noises et débats touchant les querelles de Naples, de Pouille et Calabre, chescun desdicts roys donnoit son droit à monsieur le duc Charles, filz aîné de Monsieur”; Guicciardini, *Storia d'Italia*, II, 6; Jerónimo Zurita, *Historiadel rey don Hernando el Católico*, V, cap. 65; William Prescott, *History of the reign of Ferdinand and Isabella, passim*. En Lyon, durante las negociaciones está presente también Federico, padre del Duque. Véase *Lalaing, Voyages*, p. 281: “Et fu à ung quart de lieue rencontré du cardinal d'Amboise, archevesque de Roen qui chevaulcha à sa dextre. L'évesque d'Arles, l'évesque de Chalons. Févesque du Puis, le chancelier de France, le duc de Calabre et plusieurs aultres nobles franchois et bourgeois de la ville chevaulcèrent devant luy en grande pompe et triumphe jusques à la maison du doyen emprès l'eglise Saint-Jehan, où il fu logié”.

³⁰⁴ Guicciardini confirma que el Duque fue “accolto benignamente” por el Rey Católico y “tenuto apresso a lui nelle dimostrazioni estrinseche con onori quasi regii”. Véase *Francesco Guicciardini. Storia d'Italia*, libro V, cap. 2. Por su parte fray Francisco Diago relata que el Duque fue recibido en la corte española con cierta frialdad, aunque la Reina le sentó en sus faldas en señal de amor. Véase fray Francisco Diago, *Anales del Reyno de Valencia* [Valencia, 1613]. *Y apuntamientos recogidos por P. M. Fray Francisco Diago para continuar los Anales del Reyno de Valencia desde el rey Pedro III hasta Felipe II* (Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1936-1946), vol 2, p. 96.

Madrid justo el tiempo necesario para conocer de persona al Duque y luego despedirse para volver a Flandes.³⁰⁵

Mientras que el villancico “A la mia gran pena forte”, copiado en el Cancionero Musical de Palacio (desde ahora CMP), cuyo texto lamenta la usurpación y el exilio impuesto a Federico, se convertiría en un instrumento con el cual se construirá en España una mitología de la rama aragonesa de Nápoles víctima de una mala y mudable suerte,³⁰⁶ el Duque llegaba a ser un huésped distinguido y una de las figuras más eminentes de la corte. Figura a menudo en el ceremonial de corte junto al Rey Católico, al Condestable del reino y otros altos dignatarios.³⁰⁷ Dispone de cierto margen de libertad, aunque dentro de una efectiva red de control creada en torno a él por el Rey Católico.³⁰⁸ A su pesar, se convierte incluso en un títere en las intrigas político-diplomáticas maquinadas por los Reyes Católicos y Luis XII y orientados a propiciarle una boda que fuera beneficiosa para ambas partes.

En 1504 Federico muere en las cercanías de Tours (9 de noviembre de 1504, Montils du Plessis-lez-Tours), justo cuando se están llevando a cabo las negociaciones para la formación de la Liga de Cambrai.³⁰⁹ El epitafio escrito en su honor por el humanista Ludovico Eliano representa sin duda un hito en la creación de una memoria colectiva y de

³⁰⁵ Véanse *Lalaing, Voyages*, p. 244: “Le samedi arriva à Madrille le duc de Calabre’, filz de dom Fédrix, roy de Naples, accompaigniez de xx à xxx chevaux, vestu lors d’ung sayon de velour cramoisy et d’ung manteau de drap noir à la mode d’Espagne, et avoit une chaisne par dessus: lequel Gonsale de Fernande avoit prins et l’envoioit au roy et à la royne. Et le roy et Monsigneur allèrent au-devant de luy, laignans aller esbatre aux champs, et l’amenèrent faire la révérence à la royne”.

³⁰⁶ Madrid, Biblioteca Real, CMP, MS II.1335, Núm. 317, f. 221. Este villancico tuvo gran difusión en España, como demuestran sus concordancias literarias y sus glosas. Según Romeu Figueras esta composición constituye “un caso curioso de nacionalización y de proliferada divulgación de una pieza extranjera en el suelo español, divulgación y nacionalización debidas al interés que despertaba el tema entre el público español y a la continua actividad glosística de los poetas”. Véase José Romeu Figueras, *La Música en las Corte de los Reyes Católicos (Cancionero Musical de Palacio siglos XV-XVI), Monumentos de la Música Española* (Barcelona: CSIC, 1965), vol. 3-A, p. 128. El CMP es un manuscrito español que contiene 458 piezas (villancicos, romances, canciones a 2, 3 y 4 voces) recopiladas durante un periodo de unos cuarenta años, desde el último tercio del siglo XV hasta principios del XVI, tiempo que coincide aproximadamente con el reinado de los Reyes Católicos.

³⁰⁷ *Lalaing, Voyage*, p. 245: “Le roy, acoustré du duc de Calabre, du conestable, du comte de Bonnevente et de pluseurs aultres, le convoya un quart de lieue hors de la ville. Là print congie Monsigneur du roy. Après, tous les grands maistres, en disans adieu, allèrent baisier ses mains”.

³⁰⁸ El 5 de enero del 1503 un embajador veneciano en Valencia nos informa de una visita personal del Duque en Alicante (reino de Valencia) a la reina Juana III, viuda del rey Ferrante I de Aragón. Además, el Duque ha establecido una red de correspondencia privada con sus asistentes que le informan sobre la situación de la guerra contra Francia. Véase *Marino Sanuto, Diarii*, vol. 4, p. 661: “Dil dito, di 5. Come il fio dil re Fedrico, olim ducha di Calabria, è venuto da Messina a Licanti nel regno di Valenza, dove è la raina vechia di Napoli e so fia, fo moglie di re Ferandino. Item, eri poi pranso sonze de li monsignor di Lasao, qual fo mandà per il prìncipe in Franza ad aver salvo conduto per passar, e voi lassar de qua soa moglie, la principessa. Ed ùzì dito prìncipe é partito; va in Castilla da li reali a tuor licentia. Et è partito con admiratione di tutti”.

³⁰⁹ Scipione Volpicella, “Viaggio del Cardinal d'Aragona”, *Archivio storico per le province napolitane*, 1 (1876), pp. 106-117:113; Tristano Caracciolo, “Opuscula historica”, en *Rerum Italicarum scriptores*, ed. Luigi Muratori (Milano: Società Palatina, 1723-1751), vol. 22, cols. 72-73 y 113-120.

una identidad napolitano-aragonesa.³¹⁰ Están presentes en estos sucesos luctuosos también Bernardino Dardano (de Parma), quien escribe un elogio a Violantilla, hija bastarda de Federico, y Jacopo Sannazaro quien había seguido a la corte napolitano-aragonesa en el exilio.³¹¹

Figura 2.1. La primera página del Testamento de Federico de Aragón y Sicilia. AGS, Patronato Real, Leg. 29, Testamento de Federico de Aragón doc. 31-542R

³¹⁰ Véase Barcelona, Biblioteca de Catalunya, MS 1010/1 [1505], *Epitaphion regis Federici Aragonum*, ff.170-171: “Quid mirare meum, lector, sublime sepulchrum?/Hic afflicta jacet regia condicio./Gentis Aragonie et Gotice non degener, hic sum/Stratus in hostile, Rex Federicus, humo./Inter utrumque mare et Picœnum. Aethnamque quod extat./Omnia erant sceptris subdita regna meis: /Me pepulit Gallus, Summus dirusquo Sacerdos,/Hispanusque, meus patruus et socius,/Partiti mea regna sibi, pulcherrima mundi./Causa mei tanti ditia regna mali!/Post Ligurem a Gallis, Veneto spectante, subactum,/In sua dum cervos retia Cesar agit./Quid memorem? Ad Gallum fugio, benefacta benigne/Hoc rigido clemens hospes in hoste fuit./O nati, o cives, tuque o suavissima conjunx,/Qua cecidi dura non michi morte dolet,/Sed quod vos, inopes varioque sub orbe, reliqui,/Et vidi infanda duruta (sic) regna manu!”

³¹¹ Carlo Vecce, “Bernardino Dardano. Un poeta italiano”, en *Studi in onore di Antonio Possenti*, eds. Gabriella Almanza Ciotti, Sandro Baldoncini, Giulia Mastrangeli Latini (Macerata: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998), pp. 559-573:569. En el manuscrito Manuscrito de Barcelona (MS 1010) están recogidos algunos elogios poéticos de Ludovico Eliano, Bernardino Dardano y Jacopo Sannazaro en favor de la casa napolitano-aragonesa.

Llama la atención el testamento secreto que Federico pone en las manos de su confesor el 6 de noviembre (véase Figura 2.1) en el que el rey destronado expresa su deseo de ser enterrado en la iglesia de Santo Domingo en Nápoles y recomienda su esposa y sus hijos al rey de Francia y al rey de España. Cede todos los derechos al trono de Nápoles al Duque y el Principado de Altamura a su segundo hijo, Alfonso. Luego deja un legado de 15.000 ducados a su tercer hijo, Cesare, y un legado de 35.000 ducados a su mujer. También recomienda al Duque, en caso de que recuperase el reino de Nápoles, de que terminara el pago, que había sido interrumpido, de la dote a favor de su hija mayor, Carlotta. Al mismo tiempo establece que el Duque no deje de brindar cualquier recurso económico a sus dos hermanas, Isabel y Julia, y confirme el pago de las pensiones a sus servidores. El Duque también tiene la tarea de reparar algunos errores cometidos por su padre, y, en particular, debe eliminar los impuestos a cargo de la Iglesia en el Reino de Nápoles. Finalmente, Federico pide a sus servidores de mayor confianza que atiendan diariamente a las necesidades de su viuda, Isabel.³¹²

Ya algunos días antes de morir Federico había hecho entregar al Duque una carta conmovedora donde, además de expresar su amor de padre, ponía de manifiesto su preocupación para que no se interrumpiera la formación del hijo. Por ello recomendaba a su heredero confiar siempre en su preceptor Crisostomo Colonna y perseverar en el ejercicio de las armas, usándolas lo más que permitido le fuera, sin dejar el estudio de las letras por cosa alguna, pues además de ser una recreación para el destierro, podrían ser, como las armas, ocasión de gloria.³¹³ El Duque tendrá la posibilidad de poner en práctica los consejos del padre, puesto que en 1504, con el permiso del Rey Católico, una parte significativa de los preciosos códices que formaban parte de la famosa biblioteca de los Reyes de Aragón en Nápoles fue traída a España y puesta a disposición del Duque.³¹⁴

Mientras tanto, en Nápoles las expectativas en torno a la figura del Duque están adquiriendo cada vez más el carácter de una sólida lealtad pro-Aragón y el mismo Duque se

³¹² AGS, Patronato Real, Leg. 29, doc. 31-542R, *Testamento de Federico de Aragón y Sicilia*.

³¹³ Zurita, *Historia del rey don Hernando el Católico*, libro 6, cap. 82, ff. 345-346. Trataré más adelante el asunto de la relación entre armas y letras como referente en la formación de los nobles y gobernantes de esta época.

³¹⁴ Los restos de esa colección se hallan desde 1825 en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia. Tras la caída de los aragoneses el patrimonio de la Biblioteca de Estado de Nápoles se había dispersado debido a la venta efectuada por Federico y su mujer Isabel al cardenal George d'Amboise y a las incautaciones de Carlos VIII de Francia. Además, con el tiempo muchos manuscritos fueron vendidos "pensando que por ser de mano y de lengua toscana no valían nada". Véanse De Marinis, *La Biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, p. 202, col. 1; Castañeda y Alcover, "Don Fernando de Aragón", p. 277. Hablaremos más adelante (véase Capítulo 5) de los tantos avatares y travesías que afectaron a esta biblioteca. Por el momento vale la pena citar excelente trabajo de José Alcina Franch, *La biblioteca de Alfonso V de Aragón en Nápoles* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2000).

convierte en el primer representante de una amplia gama de intelectuales napolitanos profundamente fieles a la causa napolitano-aragonesa.³¹⁵

Jacopo Sannazaro, recientemente regresado a Nápoles de su voluntario exilio con Federico, escribe la *Égloga IV* que es un informe de una conversación imaginaria con el Duque en el exilio.³¹⁶ En el dialogo imaginario que se desarrolla en la égloga, el poeta pide al Duque que no se deje atraer por España con sus extensos reinos, origen de su stirpe.³¹⁷ Luego, todo el encomio adquiere la de una verdadera profecía, pues el poeta imagina que vendrá un tiempo en que él mismo cantará los recuperados cetros de Parténope y los reyes derrotados bajo la lanza del Duque.³¹⁸ Además Sannazaro invita al Duque a que se deje llevar por la gloria de sus antepasados aragoneses y que no olvide el valor relativo de los casos adversos, como ya habían enseñado los humanistas napolitanos y sobre todo Giovanni Pontano (1422-1503) que en su tratado *De Principe* (1490) había invitado a los hombres de gobierno a quedarse ecuánimes incluso frente a una suerte adversa.³¹⁹

En el periodo inmediatamente posterior al exilio se va formando una densa red de relaciones diplomáticas en torno al último heredero napolitano-aragonés que a partir de ahora confía plenamente en sus dos estrechos colaboradores, el poeta y humanista Crisostomo Colonna, encargado de su educación, y el secretario y ayuda de cámara Giovanni de Guevara (hijo del conde de Potenza).

³¹⁵ Carlo Vecce, “Il De educatione di Antonio Galateo” *Lettere Italiane*, 40 (1988), pp. 325-34; Domenico De Filippis, *Tradizione umanistica e cultura nobiliare nell’opera di Belisario Acquaviva* (Galatina: Congedo Edizioni, 1993).

³¹⁶ La *Égloga IV* (“Proteus-Ferdinando Frederici regis aragonio, Calabriae Duci”) será insertada en la colección en latín *Eglogae piscatoriae*, que celebran y cantan los amores de pescadores dentro de una cultura y una sensibilidad pastoril. Véase Jacopo Sannazaro, *Le Ecloghe Piscatorie*, ed. S. M. Martini (Salerno: Elea Press, 1995). Véase también Marina Riccucci, “La profezia del vate Sannazaro e il Caeruleus Proteus”, *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 2 (2000), pp. 245-287.

³¹⁷ *Égloga IV* vv. 8-14: “[...] te nimbose Pyrene/pro dulci Latio, pro nostris detinet arvis,/seu vagus objecto munimine claudit Iberus,/rumpe moras, nec te latis Hispania regnis/alliciat stirpisve tuae primordia et ille/gentis honos, licet effuso Tagus impleat auro/et pater Oceanus spumanti perluat unda”. Además, le invita a regresar a Nápoles desafiando hasta enfrentándose a los dioses para recuperar el reino, vv. 34-35: “ut nisu ingenti partes de monte revulsas/Aenariam Prochytenque altis immiserit astros”.

³¹⁸ *Égloga IV* vv. 15-21: “Nam mihi, nam tempus veniet cum reddita sceptra/Parthenopae fractosque tua sub cuspide reges/ipse canam; nunc litoream ne despice Musam/quam tibi post silvas, post horrida lustra Lycaei/(si quid id est) salsas deduxi primus ad undas/ausus inexperta tentare pericula cymba./Quae vada non norunt, ¿quis nescit Protea portus?”.

³¹⁹ *Égloga IV* vv. 91-97: “Grata quies patriae, sed et omnis terra sepulcrum. /Haec ille et quae vix audita prioribus annis/heroum longaeva queat meminisse vetustas/commemorat (socio respondent aequora plausu) /Luna suam donec paulatim fundere lucem/coepit et ad vitreas redierunt numina sedes”. El gran universo humanista al que se refiere Sannazaro había sido no solo uno de los pilares culturales de los aragoneses de Nápoles sino también uno de los honores que el Duque ostenta con orgullo durante su exilio. Se trata de un hábito basado en un sentido de distinción y fuerte autocontrol. El historiador de corte Pedro Mártir de Anglería describía esta actitud como sigue: “Adolescens namque est et regno et regio sanguine dignus, mirae indolis, forma egregius”. Véase William Prescott, *History of the reign of Ferdinand and Isabella* (Philadelphia-London-New York: Lippincott Company, 1904), vol. 3, p. 297.

Crisostomo Colonna mantenía constante contacto con otro intelectual napolitano que también estaba muy unido a la familia aragonesa. Se trata de Antonio De Ferrariis que, en su tratado pedagógico escrito en forma de epístola (*De Educatione*, Nápoles, 1505), anima a Colonna a que aleje al joven Duque de los juegos de cartas, de los dados, del ajedrez y de los juegos de azar, que solo sirven para perder tiempo.³²⁰ Además De Ferrariis condena los juegos de cañas como entretenimiento bárbaro, propio de árabes, y recomienda a Colonna que su discípulo el Duque no se vista sobriamente ni lujosamente, que se ejerza en la caza mayor y cultive la música, pero siguiendo modelos italianos en lugar de franceses o españoles. En resumen, De Ferrariis recomendaba a Colonna velar por la “italianidad” de su joven discípulo.

De Ferrariis se había formado dentro de la mejor tradición humanista italiana. Antes de formar parte del círculo humanista napolitano, había estudiado en Ferrara graduándose en *artibus et medicina*; después se había trasladado a Venecia donde residía la flor del humanismo italiano.³²¹ Su sólida formación se apoyaba en la filosofía platónica y aristotélica y en los tratados clásicos de medicina hipocrática y galénica que atribuyen mucha importancia a las intrínsecas relaciones existentes entre música y medicina. Las primordiales referencias de De Ferrariis son el VIII Libro de *La República* de Platón y sobre todo el *De ingeniis moralibus et liberalibus studiis adulescentiae* (Padua, 1400-1402) de Pier Paolo Vergerio, el primer tratado escrito en Italia en que se prescribe la enseñanza de la música no tanto para la educación del simple ciudadano cuanto más bien para el príncipe y el aristocrático.³²²

De Ferrariis tiene una actitud crítica respecto a toda la música francesa e hispana de su tiempo. La considera afeminada, lánguida, lastimera y triste.³²³ Por ello aconseja al Duque una específica ruta de formación basada en un modelo de escucha que sea acorde al principio de la *gravitas*, actitud básica de la ética aristotélica.³²⁴

³²⁰ Carlo Vecce-Pol Tordeur (eds.). *Antonio De Ferrariis. De educatione* (Bruxelles-Louvain: Peeters Press, 1993) pp. 72-74, p. 112, p. 132 y sgs. Véase también Carlo Vecce, “Il De educatione di Antonio Galateo” *Lettere Italiane*, 40 (1988), pp. 325-343; Jerry H. Bentley, *Politics and Culture in Renaissance Naples* (Princeton: Princeton University Press, 1987), pp. 268-275.

³²¹ De Ferrariis, *De educatione*, introducción, pp-13-14.

³²² Alessandra Favero, “Per un’interpretazione del De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae di Pier Paolo Vergerio” en *Petrus Paulus Vergerius, De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae*, ed. Ivan Marković (Capodistria: Osrednja knjižnica Srečka Vilharja Koper, 2012), pp. 57-66.

³²³ De Ferrariis, *De educatione*, p. 134: “non effeminatae, non languidae, non lamentabili, non lugubri musicae det operam, neque alacrem illam et tumultuosam probo”.

³²⁴ De Ferrariis, *De educatione*, p. 134: “neque alacrem illam et tumultuosam probo: haec enim Gallorum est, illa Hispanorum, utramque temperet italica gravitas”.

¿Pero a qué tipo de música se refiere De Ferrariis? Leyendo cuidadosamente su digresión sobre la *vexata quaestio* relativa a cuál es el sistema más preferible, ¿el diatónico, enarmónico o cromático?, se desprende su apreciación positiva para el diatónico, que según Ferrariis es también el sistema más apropiado para la música gregoriana.³²⁵ En resumen, el fin principal del *De Educatione* de De Ferrariis es la proposición de una ruta de formación para un personaje como el Duque que, en la opinión del humanista italiano, todavía tenía algunas oportunidades para introducirse en el gran juego de la política europea, recuperando la corona de Aragón y el honor de sus antepasados. Bajo el aspecto ideológico, el núcleo esencial del *De Educatione* es el deseo de que el Duque continúe educándose a la manera italiana, junto a la esperanza de que el joven, cuando a los Reyes Católicos les parezca, pueda regresar a Italia.³²⁶

Sin embargo, así como casi todos los autores que en esta época se insertan en la tradición de los *specula principis* (Giovanni Pontano, Belisario Acquaviva, Nicolò Machiavelli) también De Ferrariis resulta en contraste tanto con el pensamiento dominante en aquella época como con la experiencia concreta del Duque que, justo en los años en que el humanista italiano escribe su tratado pedagógico, tendrá que estar expuesto y afectado a la grande polifonía flamenca, impulsada en España por Felipe el Hermoso.³²⁷

La llegada a España de Felipe el Hermoso fue estimulante para el mundo musical español y probablemente resulta importante para entender el gusto estético y la capacidad de iniciativa musical que el Duque llevará a desarrollar siendo Virrey de Valencia. Felipe se había introducido en el conflicto para la adquisición del trono napolitano-aragonés ya a la muerte de la reina Isabel (1504). Apoyado por el inquieto y ambicioso cabeza de la casa de Austria, Maximiliano, había reclamando Nápoles como conquista de la corona de Castilla y al mismo tiempo había acelerado el momento para adueñarse de la corona de Castilla, incluso

³²⁵ De Ferrariis, *De educatione*, p. 136: “Quapropter a christianis neglecta sunt illa duo genera enarmonichum et chromaticum tanquam animis delicate et mollia, solum diatonicum servatum est, simplex et severum genus, quamvis hoc quoque quibusdam aliorum generum notis et modis labefactatum est”. Según Roland de Candé el género diatónico es el “genre parfait que nous a transmis le plain-chant”. Véase Roland de Candé, *Nouveau dictionnaire de la musique*, (Paris: Seuil, 1989), entrada “genre diatonic”.

³²⁶ De Ferrariis, *De educatione*, p. 134: “Te vero iterum atque iterum rogatum et obtestatum velim: redde nobis regulum nostrum [...] talem qualem accepisti, Italum accepisti, italum redde, non hispanum”.

³²⁷ Domenico Defilippis, “Alterità e intercultura nel *De Educatione* di Antonio Galateo”, en *Forestiero, straniero, nomadeviandante, esule, ospite, Figure dell’alterità e relazioni interadriatiche*. Atti del Convegno internazionale (Ebasan, 24-26 settembre 2008), eds. Miho Tiranë Gjini, Pasquale Guaragnella y Rossella Abbaticchio (Lecce: Multimedia Editore, 2009), pp. 2-5.

mediante una alianza con Francia y el Gran Capitán, no siendo más el comandante del ejército español en Italia se encontraba fuera de los juegos de poder.³²⁸

Enseguida el Rey Católico intenta cortar de plano las reivindicaciones de Felipe y con una maniobra imprevista hace la paz con el enemigo francés (Tratado de Blois, 1505) logrando la renuncia a los alegados derechos sobre Nápoles y Navarra.³²⁹ En este punto Felipe se ve obligado a ir en persona a España para reclamar su legítimo derecho de heredero al trono de Castilla.³³⁰

El viaje de Felipe el Hermoso para la adquisición de la corona de Castilla pone de manifiesto no solo los desacuerdos políticos con su suegro y la discrepancia entre las traiciones políticas borgoñonas y las castellanas-aragonesas, sino también se caracteriza como una oportunidad que se ofrece al Duque para profundizar sus conocimientos musicales y escuchar directamente las numerosas actuaciones de la Capilla musical de Borgoña (*Gran Chapelle*), con todos sus cantantes y compositores descollantes ya famosos desde mediados del siglo XV no solo en España sino también en Europa entera.³³¹ Felipe el Hermoso lleva

³²⁸ Un relato detallado sobre todo este asunto nos lo proporciona el capellán y el historiador de Luis XII, Jean D'Auton, *Chronique Luis XII*, t. 4, pp. 340-379. Véase también José Enrique Ruiz-Domènec, *Il Gran Capitano. Ritratto di un'epoca* (Torino: Biblioteca di Cultura Storica, 2008), *passim*. Sobre los avatares políticos y alianzas de Felipe el hermoso véanse: Raymond Fagel, "El mundo de Felipe el Hermoso: la política europea alrededor de 1500", en *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*, eds. Paul Vandembroeck y Miguel Angel Zalama Rodríguez (España: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006), pp.51-70; Joseph Pérez, "Fernando el Católico y Felipe I el Hermoso" en *Las Cortes y las leyes de Toro de 1505* (Actas del congreso conmemorativo del V Centenario de la celebración de las Cortes y de la publicación de las Leyes de Toro de 1505: Toro, 7 a 19 de marzo de 2005) ed. Benjamín González Alonso (España: Cortes de Castilla y León, 2006), pp. 159-174.

³²⁹ Tratado de Blois, firmado por ambos monarcas, Luis XII y Fernando el Católico, el 12 octubre de 1505. Véanse Zurita, *Historia del rey don Hernando el Católico*, libro 6, cap. 13; José M. Doussinague, *Fernando el Católico y Germana de Foix. Un matrimonio por razón de Estado* (Madrid: Espasa-Calpe, 1921-1922), vol. 2, p. 126. El tratado de Blois, además de disponer el matrimonio del Rey Católico con la descendiente de Luis XII y futura mujer del Duque, Germana de Foix, incluye dos cláusulas que se refieren al Duque y a su familia. En particular, el rey católico exige que la familia real napolitano-aragonesase largue de Anjou y se traslade a España bajo el control directo del Rey Católico. A la madre del Duque, Isabel del Balzo, se le cortará la pensión pactada anteriormente y las dificultades económicas la obligarán a vender 138 ejemplares de la biblioteca napolitano-aragonesa al cardenal Georges d'Amboise, un aficionado de cultura humanista que había recogido en su castillo de Gaillon obras de arte y libros, en parte procedentes de las colecciones dispersas de los Sforza de Milán y de los aragoneses de Nápoles. Véase Vecce, "Bernardino Dardano", p. 563. Véase también Ferran Muñoz, "Humanisme i Epicureisme en la cort virreginal valenciana", en *Germana de Foix. Una mujer, una reina, una corte*, ed. Rosa Elena Ríos Lloret (València: Biblioteca Valenciana, 2003), p. 199.

³³⁰ El viaje de Felipe dura solo seis meses, a pesar de la cuidadosa preparación que en nuevo soberano le había reservado, y se revelará lleno de mala suerte para no hablar del naufragio que sufrió la flota en el canal de la Mancha con anexas perdida de los equipajes, dificultades y añagazas políticas de su suegro, el Rey Católico. Además, en tierra española Felipe se ve obligado a huir la peste y ve fallecer a varios de sus nobles principales, capellanes y músicos. Al final muere también él mismo abruptamente. Véase Alejandro Massó, "La corte y la música", en *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*, eds. Paul Vandembroeck y Miguel Angel Zalama Rodríguez (España: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006), pp. 185-194.

³³¹ Antoine de Lalaing señor de Montigny, uno de los muchos chambelanes entre los que componían la suntuosa comitiva de Felipe el Hermoso, día tras día recoge todas las incidencias que le parecen importantes, desde el momento en que Felipe el Hermoso entra en España hasta su regreso en Flandes. Según lo que relata

consigo cantores y músicos de gran calibre como Messire Jehan Braconnier, Johannes Moneta, Pierre de La Rue (apodado Pierchon de Rue) Phelippot de Brughes, Pierre Brulle, Guillaume Chevalier, Alexandre Agricola, Henry Biédemarche, Messire Robert Robens.³³²

No es que los españoles desconocieran la música y los músicos franco-flamencos. Desde hacía muchos años existían contactos e intercambios entre músicos españoles y sus colegas europeos que seguramente habían servido como catalizadores de un mutuo enriquecimiento cultural y de cambios significativos en el desarrollo y diseminación de la música polifónica.³³³ El anónimo autor de un tratado escrito en Sevilla con fecha de 1480 – y que se conserva en la Biblioteca de El Escorial– alude claramente a la presencia de un repertorio internacional en Sevilla en el siglo XV, y menciona sobresalientes compositores franco-flamencos como Dunstable, Dufay, Ockeghem, Binchois, Busnois.³³⁴ La música de los franco-flamencos se encuentra copiada en varios manuscritos de la época (Tarazona 2/3, Barcelona 454, Cancionero Musical de la Colombina). Era de procedencia flamenca Juan de Urreda (Brujas, 1430-1482) quien ejerció como cantor, compositor y maestro de capilla real desde junio 1477 hasta el año 1482, al igual que muchos otros músicos y cantores, aunque

Lalaing, Felipe tenía en su nómina: setenta cantores, un órgano, dos atabales, diez trompetas y un número desconocido de chirimías. Al parecer, casi todos los tañedores de instrumentos de alta intensidad (*doce trompetistas*) que componen la comitiva de Felipe pertenecen a la caballeriza o tienen funciones de mera fanfarria y per lo tanto no participan a eventos religiosos (Pierre Nacroix, Cornille de Zeelande, Jehan de Calvs, Jehan de Morialys, Augustin de la Carpenne, Innocent Gallera, Phelippe d'Aires, Christoffle d'Austrice, Jehan Angele, Purquin de Comble, Jelian Baptiste, Jehan Anthoine). Véase *Lalaing, Voyage*, p. 566. Está desconocido el número de *chalemeux* (chirimías) y *haultbois* (variante de chirimía en el registro de soprano y quizás un predecesor directo del oboe): “Vint ledict duc, sonnans trompettes, tambourins et chalemeux, descendent à court; fist la révérence à Monsigneur et à Madame; puis remonta à cheval, et les prédicts signeurs le convoyèrent à son logis” (ibidem, p. 172); “Tous les prédicts marchèrent devant; puis les nobles, tant d'Arragon que de Castille et des pays de Monsigneur, non sans grandt bruit de trompettes, de tambourins et de haultbois” (ibidem, p. 209). Además, están escritos en nómina dos *tambourins d'Alemagne* (ibidem, p. 570) y un *organiste* (Henry l'organiste, ibidem, p. 546). Solo en raras ocasiones (durante la misa de Toledo y durante el viaje de vuelta, en Innsbruck) algunos instrumentistas de viento (una corneta, en Toledo, y dos tañedores de sacabuche empleados de la corte imperial, en Innsbruck) se añaden al coro y al órgano produciendo texturaspolifónicas. Véase *Lalaing, Voyage*, p. 178: “Les chantres du roy [en Toledo] chantèrent une partie de la messe, les chantres de Monsigneur l'autre partie; avoecq lesquelz chantres de Monsigneur jouoit du cornet maistre Augustin: ce qu'il faisoit estoit bon à oyr avoec les chantres”; *Lalaing, Voyage*, p. 517: “Et comenchèrent le Grade les sacqueboutes du roy et jouèrent le Deo gratias et Ite missa est, et les chantres de Monsigneur chantèrent l'Offertoire”.

³³² Lalaing en apéndice de su crónica reproduce las nóminas de la capilla borgoñona donde resultan nombres y salarios de los músicos y cantores citados más arriba. Véase *Lalaing, Voyages*, pp. 524-525. Hay una traducción en castellano de los viajes de Lalaing en José García Mercadal, *Viajes de Extranjeros por España y Portugal* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999), t. 1.

³³³ Tess Knighton, “Una confluencia de capillas: El caso de Toledo, 1502”, en *La capilla real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*, eds. Bernardo José García García y Juan José Carreras Ares (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001), pp. 127-150: 128 y sgs. En la misma colectiva véase Emilio Ros-Fábregas, “Música y músicos ‘extranjeros’ en la España del siglo XVI”, pp. 101-115.

³³⁴ El anónimo alude también a la presencia en Sevilla del flamenco Henrrique Thik compositor de una misa que se cantaba en la catedral. Véase Juan Ruiz Jiménez, “The Sounds of the Hollow Mountain. Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance”, *Early Music History*, 29 (2010), pp. 212-217.

no se ha podido establecerlo con certeza porque sus nombres y apellidos resultan en las nóminas hispanizados.³³⁵ Además ya a finales del siglo XV el célebre compositor Francisco de Peñalosa (1470-1528) empleaba técnicas flamencas de contrapunto como la del canon *mensuralis* o la de la inversión retrogradada del *cantus firmus*, así como ocurría en algunas misas famosas de compositores flamencos como Johannes Ockeghem y Josquin Desprez.³³⁶

Sin embargo, la llegada de Felipe impulsó de manera más decisiva el proceso de asimilación y amalgama del mundo musical hispano con el flamenco. Quienes acudían a las misas y ceremonias que se sucedían numerosas durante el viaje de Felipe –¡se cuentan por centenas!–, independientemente de que fueran músicos o no, pudieron traer experiencias personales con la música flamenca, a pesar de que la capilla musical borgoñona viajaba con cierta prisa y probablemente dejaba solo un reguero de sonidos en forma de espejismo para asombro de quienes la escuchaban.³³⁷

³³⁵ Reinhard Strohm, *Music in late medieval Bruges* (Oxford: Clarendon Press, 1985), p. 43. Como anota Tess Knighton, el musicólogo Higinio Anglés en los años 40 del siglo pasado había apoyado la tesis de la existencia de una escuela polifónica nacional y autóctona sin probarlo de manera contundente y sin independencia de criterio en relación con las tendencias nacionalistas y panegirista que prevalecían en la época franquista. Véase *A Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, ed. Tess Knighton (Leiden-Boston: Brill, 2016), introducción, pp. 7-9. En lo tocante a la presencia de músicos extranjeros en las nóminas de la casa de Isabel la Católica véase: Rafael Domínguez Casas, *Arte y etiqueta en la época de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques* (Madrid: Alpuerto, 1993); Álvaro Fernández de Córdoba Miralles, *Casa y Corte de Isabel I (1474-1504). Ritos y ceremonias de una reina* (Madrid: Editorial Dykinson, 2002). Sobre la música de la corte véase Soterraña Aguirre Rincón, “La música en la época de Isabel la Católica: la Casa Real como paradigma”, en *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica* (ponencias presentadas al III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en las ciudades de Valladolid y Santiago de Chile en el otoño de 2002) ed. Julio Valdeón Baruque, 2003, pp. 281-321; Emilio Ros-Fábregas, “Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: ‘Se canta al tono de’”, *Revista de musicología*, 16 (1993), pp. 1505-1514.

³³⁶ Véase Tess Knighton, “Peñalosa [Penyalosa], Francisco de”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie (London: MacMillan Publishers, 2001): “Canonic writing is characteristic of Peñalosa’s masses, particularly in the final *Agnus Dei*: the most outstanding example is found in the *Missa ‘Ave Maria’*, where the *Salve regina* melody is sung in canon simultaneously with the tenor of Hayne’s chanson in retrograde. Such technical feats are worthy of any of his Franco-Flemish contemporaries”. Los ejemplos recogidos invalidan la opinión de Anglés, expresada en varias ocasiones, según la cual los Reyes Católicos estaban interesados en preservar formas musicales sencillas y más cercanas a una cifra expresiva popular y por ello se preocupaban de que los músicos de sus capillas fueran respectivamente hispanos y apenas salían al extranjero, al contrario que los reyes de Cataluña-Aragón que, como hemos podido comprobar en el capítulo anterior (Capítulo 1), se complacían en tener músicos, cantores e instrumentistas extranjeros (franceses, flamencos y alemanes). Siempre según Anglés, solo durante el reinado de Carlos V se activaron cambios internacionales entre compositores procedentes de varios países europeos y solo en esa época la música española se hizo verdaderamente internacional. Véanse Anglés, “La música en la Corte real de Aragón”, pp. 963-1028; Jorge Rubió Balaguer, “Sobre la pervivencia de la nota popular en la poesía amorosa cortesana”, en *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Barcelona: CSIC, 1965), vol. 4-2, p. XIV.

³³⁷ Como se nota leyendo la crónica de Lalaing, la comitiva de Felipe viajaba con cierta prisa y raramente permanecía en el mismo lugar más de dos o tres días. Estos desplazamientos rápidos probablemente generaban cansancio y debilitamiento y no hay que excluir que Alexander Agricola, uno de los más destacados cantores y compositores de la época, falleciera (agosto de 1506, Valladolid) debido a ello. Durante el viaje anterior de Felipe (1501-1502) sus músicos habían encantado a los oyentes con el virtuosismo de tocadores como el italiano “maistre Augustin”, que en ocasión de la misa de Toledo (15 de mayo de 1502) había sabido encajar dentro de las texturas polifónicas-corales su corneta bien como instrumento solista (*superius*), bien para doblar o adornar las voces de los soprano y contralto con variaciones o disminuciones ‘a la mente’. Véase

Vale la pena detenerse en la misa celebrada el 18 julio de 1506 en la catedral de Valladolid. Están presentes en esta ceremonia litúrgica muchos poderosos y probablemente también el Duque que ahora no solo forma parte integral del séquito real. La misa de Valladolid –celebrada para consagrar de forma simbólica los acuerdos alcanzados unos días antes por el Rey Católico y su yerno Felipe el Hermoso³³⁸– representaría una oportunidad que se le ofrece al Duque para entrar en contacto con las sonoridades típicas de la polifonía franco-flamenca.³³⁹

Lamentablemente el viaje de Felipe para afirmar sus derechos al trono de Castilla será de corta duración. Mientras que está todo ocupado organizando su nuevo reino de Castilla –con la ayuda de Antonello Sanseverino, príncipe de Salerno–, encuentra una muerte prematura en Burgos (25 de septiembre, 1506).³⁴⁰ Este “inesperado cortocircuito” –tal como lo define Belenguer Cebrià–,³⁴¹ inclinará la balanza a favor del Rey Católico, fracasando el proyecto de un matrimonio del Duque con la hija del Gran Capitán y disolviendo al mismo tiempo el peligro –que muchos temían– de que la corona de Castilla podría tener algo que ver con un rey quien, habiéndose formado en Borgoña, era un completo desconocedor de la tradiciones peninsulares, tanto de las castellanas como de las catalano-aragonesas (especialmente en el ámbito de la política exterior).

El invierno siguiente, el Rey Católico intenta resolver otros problemas. De hecho, el 1 enero de 1506 zarpa de Barcelona para Italia donde le espera la tarea de pacificar la revuelta de los barones y lo conseguirá mediante la devolución de las tierras confiscadas a ellos anteriormente. Según un informe de un embajador véneto, forman parte del séquito real la reina Juana III, la viuda de Ferrante, y también 100 caballeros hispanos. Lo que llama la

Lalaing, Voyajes, p. 178: “Le dimenee, xv de may, jour de la Pentecouste, le roy, la royne, Monsigneur et Madame allèrent ouyr messe ensamble, laquèle célébra l'évesque de Scalthorhe. L'autel estoit moult ricement acoustré et les ornemens estoient bons. Les chantres du roy chantèrent une partie de la messe, les chantres de Monsigneur l'aultre partie; avoecq lesquelz chantres de Monsigneur jouoit du cornet maistre Augustin: ce qu'il faisoit estoit bon à oyr avoec les chantres”.

³³⁸ El Rey Católico, tras haber averiguado la enfermedad mental de su hija Juana la Loca, nombra regente del reino de Castilla a su marido Felipe el Hermoso. Véase Lille, Archives du Departement du Nord, reg. B 5, f. 82v, *Lettre de Philippe le Beau à Jean de Courtewille, son ambassadeur en France, par laquelle il lui envoie copie du traité qu'il vient faire avec le roi d'Aragon: Benavente, juin 1506*. Véase también *Lalaing, Voyajes*, p. 550; Luis López de la Torre, “Cartas y documentos relativos al Gran Capitán”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 34 (1916), p. 304.

³³⁹ Las relaciones políticas y diplomáticas entre estados en los niveles más altos podían proporcionar unas posibles vías a la diseminación de la música y al intercambio cultural. Véase Reinhard Strohm, “European politics and the distribution of music in the early fifteenth century”, *Early Music History*, 1(1981), pp. 305-323:210; Tess Knighton, “Una confluencia de capillas”, pp. 127-150: 127 y sgs.

³⁴⁰ *Lalaing, Voyajes*, p. 726.

³⁴¹ Ernest Belenguer Cebrià, *Fernando el Católico. Un monarca decisivo en las encrucijadas de su época* (Barcelona: Ediciones Península, 1999), p. 312.

atención es la ausencia del Duque que probablemente el Rey Católico no quiera llevar consigo ya que teme que éste, una vez en Italia, pueda restaurar contactos con los filo-aragoneses.³⁴²

Seguramente en esta ocasión el Rey Católico tiene una postura muy ambivalente hacia el Duque. Por una parte, antes de zarpar, lo nombra lugarteniente general del Principado de Cataluña y Virrey de Zaragoza, aunque vigilándole estrechamente. Por otra no confía en las personas que le rodean. Así que le impone algunas condiciones restrictivas y le ordena que deseché algunos funcionarios y empleados, entre los cuales está también incluido el preceptor Crisostomo Colonna que se ve obligado a interrumpir su proyecto de formación del Duque y a volver a Nápoles con la misma expedición que se preparaba para zarpar de Barcelona. Para contrarrestar la influencia napolitano-aragonesa, el Rey Católico pone al servicio del Duque al futuro historiador y cronista de Indias, Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557).³⁴³ A todo esto sigue una actitud de cólera del Duque, que una vez más se verá obligado a adaptarse a la voluntad del Rey Católico “aunque le fue muy grave”.³⁴⁴

2.2. El cautiverio en Játiva y sus repercusiones sobre la trayectoria de vida del Duque

A pesar de todo, el ambiente vital del Duque es ahora la corte castellana, donde se mueve con desenvoltura y donde es tratado como un hijo. Incluso frecuenta la cámara íntima del rey donde a menudo se reunían ministriles bajos (tañedores de laúdes, flautas, vihuelas de arco y de mano, arpa, etc.) para interpretar música adaptada a la reflexión, a la nostalgia, a la alegría o al entretenimiento. En una de estas ocasiones –en 1510 según nos transmite Fernández de Oviedo–, el Duque escucha al músico italiano Ludovico “el del Arpa”³⁴⁵ que

³⁴² *Marino Sanuto, Diarii*, vol. 6, p. 428: “Et à menato con lui la raina, et sua sorela [Juana III], fo moglie di re Ferando vechio, et 100 zenthilomeni yspani; à lassato vice re a Saragosa di Ragona il ducha di Calabria; voi render li stati a li baroni cazati, et vieneno con lui, zoe il principe di Salerno, duca di Traieto, et alcuni altri foraussiti”. Véase también Francesc Almela i Vives, *El Duque de Calabria i la Seua Cort* (Valencia: Sicania, 1958), p. 19.

³⁴³ Fernández de Oviedo ya había estado al servicio del rey Federico en Nápoles y esta experiencia fue el momento más importante y de más duradera memoria de su permanencia en Italia. “Yo fui criado un tiempo del rey Federique de Nápoles, padre del dicho duque (de Calabria) é le serví en la cámara hasta que salió de Nápoles, é assi mesmo fuy después en Castilla uno de los seriados que por mandado del Rey Cathólico sirvieron al mesmo señor duque, y doméstico de Su “Excelencia”. Véase Fernández de Oviedo, *Historia general*, p. XXI, n. 35. Cuando el Duque fue conducido a España, Fernández de Oviedo, siguiendo la recomendación del rey Fernando y como hombre de confianza suyo, se puso de nuevo al servicio de la corte napolitana. Es el único intelectual de aquel entonces que dedicará a la familia aragonesa de Nápoles sus estudios de caballería y de heráldica. Véase Gerbi, *La naturaleza de las Indias nuevas*, p. 162 y pp. 170-172.

³⁴⁴ Zurita, *Historia del rey don Hernando el Católico*, libro 7, cap. 15, p. 72.

³⁴⁵ Según Egberto Bermúdez Lodovico *el del arpa* es uno de los ministriles italianos que siguieron al Duque a su exilio español. Véase Egberto Bermúdez, “Sobre la identidad de Ludovico”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 10/1 (1994), pp. 9-16:14. Debido a su virtuosismo técnico poco común (parece que

tañe y canta el villancico “A la mía gran pena forte”, cuyo estribillo, como adelantábamos, había compuesto su padre unos años atrás:³⁴⁶

*A, la mia gran pena forte,
doloros' afflicta e rrea!
diviserunt vestem meam
et super eam miserunt sortes.*

Rex Herodes et Pilatus
contra me sunt facti amici,
Mei conjuncti et parentati
facti sunt michi inimici;
Jheremia propheta dixi:
“Tristis anima mea”.
*Diviserunt vestem meam
et super eam miserunt sortes.*

Moro yo pensando en questo,
Dies mei declinaverunt,
que me ferunt como a Cristo
que per numis vendiderunt.
Manus et pedes fixerunt,
dirumperunt ossa mea,
*diviserunt vestem meam
et super eam miserunt sortes.*

“Crucifixe, crucifixe!”,
clamant omnes una voce,
“que cossi vole la lege
que sea morto e posto in croce”.

era capaz de producir accidentes de diesis con el harpa, que era entonces un instrumento exclusivamente diatónico Ludovico está nombrado también por el vihuelista Alonso Mudarra (*Tres libros de música en cifra para vihuela*, Sevilla, 1546) y por Juan Bermudo (*Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555).

³⁴⁶Romano de Thuesen (ed.), *Transcripción y Edición del Catálogo Real de Castilla*, p. 42: “la frótula que yo oy alguna vez tañer e cantar a Ludovico, el de la harpa, e estando pressente el duque de Calabria en Madrid, el año de mill e quinientos e diez años en la cámara del Católico Rey don Fernando, e en su presencia e de su muger, ques la que agora el duque tiene por suya, que dezía assí: “A la mía gran pena forte...”. “A la mía gran pena forte” le llegaba muy hondo a Oviedo ya que la citará también en *Historia general y natural de las Indias* y la recordará en *Batallas y Quinquagenas*. Véanse Fernández de Oviedo, “Historia general y natural de las Indias”, libro 5, cap. 1, p. 129; Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y Quinquagenas*, p. 140. Este villancico, que glosa el estribillo de una famosa canción bilingüe italiana y latina, aunque no tiene concordancias musicales con otras fuentes, tuvo difusión en España, como demuestran sus concordancias literarias y las glosas españolas que se hicieron utilizando su estribillo. Según la opinión de Fernández de Oviedo, este villancico, todavía muy conocido en 1548, fue compuesto por mano del “serenissimo rey don Federique de Nápoles, año de mill e quinientos e uno que perdió el reino porque se juntaron entre sí los Reyes Católicos de España y el rey Luis de Francia”. Se encuentra completo –clasificado entre los estrambotes, término genérico que designa todas las composiciones italianas de esa época– en el CMP [Núm. 317] y se compone de un estribillo de cuatro versos (“A la mia gran pena forte /dolorosa, afflicta é rea/ diviserunt vestem mea / et super eum miserunt sorte”) seguido por 4 estrofas con rimas defectuosas que identifican la pasión de Cristo con la de Federico y la figura de los monarcas usurpadores con las de Herodes y Pilatos. Véanse Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, ed. José Amador de los Ríos (Madrid: La Real Academia de la Historia, 1851), Parte 1, libro 5, cap. 1, p. 129; José Romeu Figueras, *La Música en las Cortes de los Reyes Católicos (Cancionero Musical de Palacio siglos XV-XVI)*, *Monumentos de la Música Española* (Barcelona: CSIC, 1965), vol. 3-A pp. 127-128, pp. 212-213, vol. 3-B pp. 418-420. Además, el estribillo de “A la mia gran pena forte” se encuentra también manuscrito en un cancionerillo poético del siglo XVI encuadrado con el *Cartapacio de Hernández de Padilla*. Véase Madrid, Biblioteca Real, MS D79 (*olim* 2-B-10), f. 233. Citado en Ramón Menéndez Pidal, “Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI”, *Boletín de la Real Academia Española*, 1 (1914), pp. 43-55, pp.151-170 y p. 305. Véanse también las informaciones reunidas por: Antonio Alatorre, “Notas musicales en torno a Oviedo y la casa real de Nápoles”, en *La naturaleza de las Indias nuevas: de Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*, ed. Antonello Gerbi (México: Fondo de cultura económica, 1978), pp. 479-497, pp. 481-497; Pedro M. Cátedra, *Seis pliegos poéticos barceloneses desconocidos, c. 1540* (Madrid: El Crotalón, 1983), p. 32.

Ad adiuvandum no cal luce,
jam consumpta est caro mea.
*Diviserunt vestem meam
et super eam miserunt sortes.*

“Toto qui se facit rege
debet mori”, nos legemos;
“Pues que clama tota grege,
crucifigere debemus.
Veste sua spoliemus,
inter nos scindamus eam”.
*Diviserunt vestem meam,
et super eam miserunt sortes.*

El hecho de que Ludovico eligiera este villancico, que en el CMP se encuentra anotado a 4 partes, como parte de su repertorio dice mucho de la perdurabilidad de esta pieza en el transcurso del tiempo. Fernández de Oviedo la apoda “cantar o areyto de la partición de Nápoles” y no se puede excluir que el Duque al escucharla no sintiese brotar en sí mismo un fuerte sentimiento de dolor y de pérdida.³⁴⁷ No sabemos si la música de “A la mia gran pena forte”, tal como está transmitida en el CMP es obra de Ludovico, pero esta obra podría ser interpretada por un arpista que cantara la melodía interpretando con el instrumento las tres restantes voces. La letra, que tiene algo de verdaderamente grave y religioso, se estructura en un estribillo y 4 estrofas con rimas defectuosas. Cabe anotar un aspecto no secundario: la base generativa de los dos versos en latín reiterados en vuelta al final de cada copla (“*Diviserunt vestem meam, / et super eam miserunt sortes*”) es la profecía bíblica recogida en la Vulgata (“*diviserunt sibi vestimenta mea, et super vestem meam miserunt sortem*”, Salmo 21, 19) y su cumplimiento que encontramos en el Nuevo Testamento (“*dividentes vero vestimenta eius, miserunt sortes*”, Evangelio de San Lucas, 23, 34).³⁴⁸ Esta red paralela

³⁴⁷ En aquel entonces una pieza anotada a 4 partes podría ser interpretada por un grupo de cantores o por un cantante solista acompañado por un instrumento polifónico. Esta última manera era seguramente la que tenía Ludovico en sus ejecuciones ante don Fernando, y la que adoptará el tocador de laúd Franciscus Bossinensis (1485-1535) en sus dos libros de transcripciones publicados por Petrucci, *Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato per cantar e sonar col lauto* (Libro primo, Venezia, 1509; Libro secundo, Fossombrone, 1511). Por lo que concierne a los estilos interpretativos del repertorio polifónico de esa época véanse: Tess Knighton, “The a cappella heresy in Spain: an inquisition into the performance of the cancionero repertory”, *Early music*, 20 (1992), pp. 560-582; Emilio Ros-Fábregas, “Badajoz el Músico y Garci Sánchez de Badajoz: identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento”, en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento* (Mesa redonda 15-16 junio 1998), ed. Virginie Dumanoir (Madrid: Casa de Velázquez), pp. 55-75; Hiroyuki Minamino, “Fortuna vicinecta, a song or a duet?”, *Lute news*, 4 (2000), pp. 12-16; David Fallows, “15th-Century Tablatures for Plucked Instruments: A Summary and a Revision and a Suggestion”, *The Lute Society Journal*, 19 (1977), pp. 7-32; Howard Mayer Brown, “On the Performance of Fifteenth Century”, *Early Music*, 1 (1973), pp. 3-10; William F. Prizer, “Performance Practices in the frottola”, *Early music*, 3(1975), pp. 227-35.

³⁴⁸ Oroz Arizcuren en su estudio original sobre la influencia de la literatura religiosa en la obra literaria de los poetas durante el Medioevo ha señalado que ambos textos constituyeron la base de la liturgia de la Semana Santa. En particular el Salmo proporcionó el texto del *introitum* para la misa del Domingo de Ramos. Véase Francisco J. Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua* (Pamplona: Diputación foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1972). Véase también Gianluca Valenti, *La liturgia*

de hipertexto que el villancico establece entre la mala suerte de Federico –y de la casa aragonesa de Nápoles– y dos de los fundamentos textuales en los que se basaba la liturgia de la Pasión de Cristo durante la Semana Santa puede producir un efecto chocante para el lector de nuestros días. Se añade el hecho de que en todo el texto comparecen muchas palabras vulgares latinizadas, lo que podría hacer pensar en las técnicas de manipulación lingüística utilizadas por el mantuano Teofilo Folengo en su poema macarrónico (*Baldus*, 1517) para satirizar las novelas de caballerías consiguiendo un efecto cómico y alterando la percepción de la realidad. Nada de todo eso. No hace falta ser un filólogo o latinista para entender que el texto objeto de examen amalgama muy bien las palabras italianas, casi dignificándolas al acercarlas al latín.

Sin duda “A la mia gran pena forte” puede considerarse como una pequeña obra maestra en el camino de construcción de una identidad napolitano-aragonesa. Y también la música contribuye a este proceso. Salvo algunos pasajes donde el entrecruzamiento contrapuntístico del *altus* y del *tenor* complica un poco la textura en su conjunto (véanse compases 5, 13 y 22), el villancico se desarrolla con fluidez sintáctica y métrica marcando a través de la severidad religiosa de su texto y a través de la gravedad de sus acordes homofónicos (casi siempre en estado fundamental) las malas jugadas que la fortuna les había hecho a los aragoneses.³⁴⁹

del “trobar”. *Assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali* (Berlin: De Gruyter, 2014). Como anota Romeu Figueras los demás versos latinos son adaptaciones paródicas de otros pasajes evangélicos pasionísticos. Véase Romeu Figueras, *La Música en las Cortes de los Reyes Católicos*, vol. 3-A, pp. 127-128.

³⁴⁹ Higinio Anglés (ed.), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Polifonía profana. Cancionero Musical de Palacio* [Siglos XV-XVI], (Barcelona: CSIC, 1952), vol. 2, pp. 80-81.

Anónimo

f. 221

A la mi - a gran pe - na for - te, Do - lo - ro - sa a -
 Jhe - re - mi - a pro - phe - ta di - xi [t]: Tristis est

1. Contra A la mia

T[enor] A la mia

2^{da} Contra A la mia

fli - ta e rre - a Di - vi - se - runt ves - tem me - am, Et su - per
 a - ni - ma me - a,

Ejemplo 2.1. Anónimo, “A la mia gran pena forte”, CMP, Núm. 317, f. 221r.³⁵⁰

En este sentido el villancico de la partición de Nápoles, como le gustaba llamarlo a Oviedo, revela su carácter de música programática, marcando dos paralelismos de actualidad: uno entre la mala suerte de Federico y la Pasión de Cristo; otro entre Herodes-Pilatos y los Reyes Católicos-Luis XII quienes, debido a sórdidos cálculos políticos, se juntaron (“Rex Herodies et Pilatus / contra me sunt facti amici; / mei conjuncti et parentatus / facti sunt mihi inimici”) para echar a los aragoneses de Nápoles.

El testimonio visual que nos consigna Oviedo es precioso, aunque es difícil imaginar a Fernando el Católico escuchando sin desaprobación una pieza que desde principio a fin les identifica con personajes deplorables de la historia antigua (Herodes, Pilatus, Judas, los verdugos) y atribuye a los soberanos de los dos países un papel destacado (“diviserunt vestem mea/et super eam miserunt sortem”) en los malhadados avatares de los aragoneses. Sin embargo, esta perplejidad desaparece, si tenemos en cuenta que dentro del CMP (1474-1516) encontramos dos romances (“Qu’ es de ti, desconsolado”, Núm. 74, “Una sañosa porfía”, Núm. 126) que conmemoran la caída de Granada en manos de los Reyes Católicos y demuestran gran simpatía por Boabdil el Chico, el último rey islámico de Granada. De otra

³⁵⁰ Anglés, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. 2, pp. 80-81.

parte, la simpatía por los vencidos es un sentimiento muy antiguo –me atrevería a decir homérico– y tiene mucho que ver con el más moderno concepto freudiano de sentido de culpa.

Sea como fuere, la simpatía y la condescendencia que desde el primer decenio del XVI se van desarrollando por el Duque y la familia aragonesa de Nápoles no solo se expresan en términos artístico-musicales, sino también en términos de confianza político-administrativa, que el Rey renovará al Duque otra vez en 1512, cuando partiendo para Italia, le nombra lugarteniente de Cataluña, Mallorca, el Rosellón y la Cerdeña, cargo que él desempeñó durante un año hasta que la guerra de Navarra le facilitará una posibilidad de huir para reunirse con su familia en Anjou.

En 1512 el Rey Católico anexiona Navarra al reino de Castilla bajo el pretexto de ser hijo de Juan II de Aragón y Navarra.³⁵¹ En esta ocasión el Duque se encuentra en Logroño. Aquí se le acerca Filippo Coppola, hijo de uno de los barones que habían formado parte de la conspiración contra Ferrante I en 1485.³⁵² Según un anónimo cronista contemporáneo, el Duque en esa época estaba perfectamente reconciliado con los Reyes Católicos, había olvidado la adversa fortuna pasada y estaba listo para acudir a las operaciones militares en ayuda del Rey Católico.³⁵³ Tras haber despertado su orgullo recordándole que era el hijo de un rey, Coppola entregó en mano al Duque una carta secreta en que estaba detallado un plan de escape. El Duque la leyó para romperla en pedazos. Pero un guardia se dio cuenta y, junto a otros colaboradores, juntó los fragmentos sobre una tableta recubierta de cera logrando descifrar el mensaje.³⁵⁴ Otros testigos hablan de una confesión hecha en el último momento por los cómplices del Duque a Juan Martínez de la Haya, que a su vez pasaría la información al Rey Católico.³⁵⁵ De todos modos, tras unos días el Duque fue encarcelado primero en el

³⁵¹ Peio Joseba Monteano, *La guerra de Navarra: 1512-1529* (Pamplona: Editorial Pamiela, 2010); Isabel Ostolaza Elizondo, “Fernando el Católico y Navarra. Ocupación y administración del reino entre 1512-1515”, *Aragón en la Edad Media*, 20 (2008), pp. 559-578:560.

³⁵² Romano de Thuesen (ed.), *Transcripción y Edición del Catálogo Real de Castilla*, p. 1609: “Así después se crió en esta corte e el rey siempre le trató como hijo, hasta que en Logroño el año de quinientos e doze, aconsejado de dos napolitanos que se pasase en Françia, como si allá fuera bien tratado el rey su padre o la reyna su madre e hermanos, fue descubierto el negoçio. A los tratantes, que eran un Felipo Copala, cavallero, e el otro era hombre de menos caljidad: llamado Mjçer Johan, secretario de la prinçesa de Salerno, hizieronlos quartos, e al duque hizolo llevar el rey al castillo de Xativa, do estuvo diez año e más”.

³⁵³ *Crónica manuscrita del Gran Capitán*, p. 326.

³⁵⁴ Tomaso Costo, *Del compendio dell’istoria del Regno di Napoli. Annotazioni e Supplimenti* (Venezia: Barezzi Barezzi, 1591), p. 244; Guicciardini, *Storia d’Italia*, XI, cap. 6.

³⁵⁵ Francesco Guicciardini, *Legazioni di Spagna*, en *Nuova Biblioteca di eccellenti poeti e prosatori italiani*. Vol. 3. *Opere minori di Francesco Guicciardini* (Napoli: Raffaele de Stefano e Socii, 1837), Lettera 20 (Logroño, 31 de octubre de 1512), pp. 62-65; Alonso de Santa Cruz, *Crónica de los reyes Católicos*, ed. Juan de Mata Carriazo (Sevilla: Escuela de estudios Hispano-Americanos, 1951), vol. 2, pp. 223-224. El plan de huida involucraría también a un sacerdote francés y uno de Navarra. Fuentes históricas y epistolares comprobarían incluso una participación al complot del Rey de Francia y del duque de Ferrara, Alfonso de Este

castillo de Atienza y, más tarde, en el castillo de Játiva, de donde poco después el Gran Capitán intentará sacarlo sin lograrlo, quizá por libertar el ánimo del juramento que le había hecho en Taranto.³⁵⁶

Entre tanto el rumor de que el Duque está encarcelado se difunde por el ambiente popular de los ciegos que cantaban en las calles. Despierta interés un pliego suelto (“Quejas del Duque de Calabria”), que data de 1512 o primeros meses de 1513 y que ofrece unas glosas sobre “A la mia gran pena forte”.

¿Qu'es de ti, mi reyno antiguo?
¡O Calabria, mi ducado!
Aviéndote sido amigo,
te me has mostrado enemigo
por verme deseredado,
Que me veo sin deporte
mi cara tornada fea,
¿con quién tomare consorte
a la mía gran pena forte
dolorosa, afflita y rea?

Que me tiene aquí tu alteza,

para llevar a Nápoles el Duque y restablecer el reino usurpado. Véanse Esteban de Garibay y Zamalloa, *Los XL libros del compendio historial de las crónicas y universal historia de todos los reynos de España* (Amberes: Cristóbal Plantino, 1571), t. 2, libro 20, cap. 17, p. 1494; Véase Querol y Roso, *La última reina de Aragón*, p. 103. Además, hay una carta inédita –enviada por el duque desde Santa María del Campo y entregada a Alfonso por el emisario Pandolfo de Selvestri–, que atestaría también el soporte en esas circunstancias de don Francisco de Aragón, un “consoprino” del Duque. Véase Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense – Cancelleria Estero – Carteggio con Principi Esteri, Napoli, b. 1247/3.

³⁵⁶ La fortaleza de Játiva es una prisión de estado “solita ad usarsi dai re aragonesi per carcere delle persone chiare, o per nobiltà o per virtù”. Véase Guicciardini, *Storia d'Italia*, libro XI, cap. 3; Croce, “La Spagna nella vita italiana”, p. 118. Tenemos una carta de 4 de noviembre 1512 desde Logroño, despachada por el Rey Católico al alcaide real del castillo de Játiva (Baldasar Mercader) que lacónicamente dice: “Alcaide: Alojárs a D. Fernando de Aragón, duque de Calabria. Pon a buen recaudo los presos de ese Castillo. Dado en Logroño y IV noviembre de MDXII: Yo el rey”. La carta ha sido localizada por Sarthou Carreres en el archivo particular del Marqués de Malferit. Véase Carlos Sarthou Carreres, *El Castillo de Játiva y sus históricos prisioneros* (Valencia: La semana Gráfica, 1946), p. 98. Fray Francisco de Villanueva en su *Crónica del Monasterio de San Miguel de los Reyes*, escrita a lo largo del siglo XVI (Madrid, AHN, Códice L.223, *Libro de la fundación, donación y rentas del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes de Valencia*, f. 6v) pospone un poco la data de reclusión: “le aconteció al dicho duque D. Fernando, la desgracia que le su impetrada, por donde el dicho Rey [el Rey Católico] le mandó llevar preso al castillo de Xátiva en Reyno de Valencia en el anyo 1513 acompañado de solos dos criados para sus servicio, y mucha gente que le guardase”. En esta fortaleza el Duque estuvo recluido como prisionero de estado a lo largo de unos once años y liberado poco después de finalizar la guerra de las Germanías en recompensa por haber mantenido su fidelidad a la corona durante dicho conflicto. En cuanto a la relación entre la guerra de las Germanías y la liberación del Duque véanse: Rafael Martín de Viciana, *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia* [Valencia: 1566], ed. Sebastián García Martínez (Valencia: Universidad de Valencia, Departamento de Historia Moderna, 1972), libro 4, f. 217r.; Almela i Vives, *El Duque de Calabria*, pp. 21-23; Luís Querol y Roso, *La última Reina de Aragón, virreina de Valencia* (Valencia: Imprenta José Presencia, 1931), p. 103. En cuanto al plan de liberación del Gran Capitán véase Antonio Rodríguez Villa (ed.), *Cronicas del Gran Capitán* (Madrid: Librería Editorial de Baillys Baillieres, 1903), p. 553. En este pasaje de su biografía Paolo Giovio habla también de un plan de restitución al Duque del reino de Nápoles, a la condición que el Duque pagase cada año un tributo y quedase feudatario del Rey de España, además tomando por mujer a su hija doña Elvira, y en nombre de dote las ciudades y tierras que él poseía en Nápoles. Véase Antonello Gerbi, *La naturaleza de las Indias nuevas*, pp. 172-173.

sin hazelle yo trayción
ni le tocar yo en vileza,
preso en esta fortaleza
de Xatiua de Aragón.
Ponte donde yo te vea.
¿Qué es de ti, do estáys, mis cortes?
mal por bien en mi se emplea,
diviserunt vestem meam
et super eam miserunt sortem.

¿Qu'es de tanto cavallero
que a mi mesa comía pan?,
siendo yo el propio heredero
me hizo ser estrangero
el noble Gran Capitán,
Que a la hora que fue visto,
por señor le obedescieron
y anduvo luego tan quisto
que me han fato como a Christo
quem pro nummis vendiderunt.

Assí como me prendió
el esforçado y valiente,
a Castilla me imbió
y el buen rey me recibió,
pero no como a pariente,
Porque luego me metieron

donde nadie no se vea;
la fiesta que me hizieron
manus, pedes me fixerunt
dinumerauerunt ossa mea.

Estando assí aprisionado,
falto de toda virtud,
¡o triste desventurado,
de mis tierras apartado
en mi tierna joventud!,
Porque todo el mundo crea
a donde mi mal aporte
que, como quiera que sea,
diviserunt vestem meam
*et super eam miserunt sortem.*³⁵⁷

Quien habla en primera persona en esta composición, toda en castellano salvo los versos en latín del estribillo, no es ya Federico, sino el mismo Duque, que desde su prisión resume los momentos más importantes de su biografía personal, es decir, la pérdida de reino de Nápoles, la rendición ante el Gran Capitán, la prisión de Játiva, a pesar de su “tierna juventud”. Las “Quejas del Duque de Calabria” son un verdadero retoño de las de Federico

³⁵⁷ Este pliego suelto tuvo su primera edición en 1564, pero se encuentra la misma composición en un cartapacio poético de la primera mitad del siglo XVI. Véanse *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga* (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1960), vol. 2, pp.45-46; Ramón Menéndez Pidal, “Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI”, *Boletín de la Real Academia Española*, 1 (1914), p. 305.

y es probable que muchos desdichados e infelices de aquel entonces se identificarán con las desventuras de los aragoneses, como indica otra versión del villancico cuya protagonista es una monja que se queja de haber sido metida en el convento bajo engaño.³⁵⁸ Y la de la “monja pesarosa” no fue la única versión del villancico que utilizó algunas partes del texto en cuestión para expresar un estado de sufrimiento.³⁵⁹

Pero vale la pena preguntarse si el Duque fue un verdadero perdedor, “triste” y “desventurado”, tal y como se describe en la última estrofa de la glosa citada más arriba y tal como la resume Castañeda y Alcover cuando habla de una auténtica novela de desventuras y accidentes de un hombre que por una mudable suerte “naciera para Rey y permaneciese en cautiverio la mayor parte de ella”.³⁶⁰ Parece que no. Como argumentaba Machiavelli lo que más importa no es tanto reconocer la existencia de la fortuna con toda su imprevisibilidad cuanto la capacidad humana de escapar de una lógica mecánica y convertir una circunstancia aparentemente negativa en una inesperada posibilidad (ocasión).³⁶¹ Tenemos varias razones para suponer que ya durante su reclusión el Duque actúa como un héroe maquiavélico capaz de sobreponerse a su fortuna y aprovechar lo mejor de su estado de “desafortunado”.

Durante los primeros años de encarcelamiento en el castillo de Játiva las relaciones del Duque con el mundo exterior se vuelven cada vez más esporádicas. Ahora, en ausencia de Crisostomo Colonna, que había regresado a Nápoles entrando al servicio de Isabel de Aragón, el Duque puede confiar solo en Gonzalo Fernández de Oviedo que, además de hacerle con su afecto más llevadera esta reclusión, proseguirá su labor de formación

³⁵⁸ Véase Romeu Figueras, *La Música en las Corte de los Reyes Católicos*, vol. 3-B, p. 419.

³⁵⁹ Romeu Figueras, *La Música en las Corte de los Reyes Católicos*, vol. 3-A, p. 128, pp. 212-213, vol. 3-B, p. 419.

³⁶⁰ Castañeda y Alcover, “Don Fernando de Aragón”, p. 281: “La vida del duque había sido una de las mas accidentadas de la historia por la mudable suerte del que naciera para ser rey y permaneciese en cautiverio la mayor parte de ella”. Lo mismo opina su principal biógrafo del siglo XVII. Véase José de Sigüenza, *Historia de la orden de San Gerónimo*, vol. 2, p. 137: “Desde antes que naciesse començó a perseguirme la fortuna, y en vida me fue siempre contraria; plegué a Dios que después de la muerte no muestre esta saña en mis cosas”.

³⁶¹ Gennaro Sasso (ed.), *Niccolò Machiavelli, Il Principe e altri scritti* ((Firenze: La Nuova Italia, 1963), cap. 6 (“De principatibus novis qui armis propriis et virtute acquiruntur”): “Ma consideriamo Ciro e li altri che hanno acquistato o fondato regni: li troverrete tutti mirabili; e se siconsiderranno le azioni et ordini loro particolari, parranno non discrepanti da quelli di Moisè, che ebbe sí granprecettore. Et esaminando le azioni e vita loro, non si vede che quelli avessino altro dalla fortuna che la occasione; la quale dette loro materia a potere introdurvi drento quella forma parse loro; e sanza quella occasione la virtù delloanimo loro si sarebbe spenta, e sanza quella virtù la occasione sarebbe venuta invano”. Véase también el capítulo 26 del *Principe* (Exhortatio ad capependam Italiam in libertatemque a barbaris vindicandam). En uno de los numerosos trabajos dedicado a la obra de Machiavelli se hace hincapié repetidamente en que una de las cualidades del príncipe maquiaveliano es la de no desaprovechar la ocasión que le brinda una circunstancia inicialmente negativa para convertirla en una inesperada posibilidad. Véase Michel Senellart, *Machiavellismo e ragioni di Stato* (Verona: Ombre corte, 2014).

ateniéndose a principios pedagógicos un poco distintos respecto a los que inspiraban Colonna, pues el contexto cultural ha cambiado por completo.³⁶²

Como nuevo tutor, Fernández de Oviedo dedicó a su pupilo un texto pedagógico – destinado a remplazar el *De Educatione* de De Ferrariis–, en que de forma alegórica se reflexiona sobre cuál debería ser la trayectoria de formación más apropiada para el Duque que ahora forma parte de un contexto cultural con fuerte impronta castellana. Nos referimos a su novela caballeresca *Libro del muy esforçado e invencible caballero de la fortuna propriamente llamado Don Claribalte* (Valencia, 1519) vinculada con figuras y escenarios napolitanos. En el grabado de portada comparece el título y las armas del Duque, quien figura como cabecera del prólogo de dedicatoria, en el que se ve al autor arrodillado haciendo entrega del libro a su destinatario.



Figura 2.2. Detalle de la portada de la primera edición del *Libro del muy esforçado e invencible caballero de la fortuna propriamente llamado Claribalte* (Valencia: Juan Viñao, 1519)

También el perfil del héroe caballero que Fernández de Oviedo desdibuja se sitúa en la tradición de los *specula principis*. Detrás de los acontecimientos del caballero Don Félix se puede apreciar la imagen del buen estadista (el Duque obviamente) que dedica sus esfuerzos a la ordenación de la maquinaria estatal: sucesión, organización de la defensa, nombramiento de consejeros, diseño de la administración de la justicia y de la casa del

³⁶² Aunque Fernández de Oviedo no reside junto al Duque durante su cautiverio –además en 1514 abandonó España para ejercer de Veedor en las Indias donde acabaría su vida– permanece durante mucho tiempo como su pedagogo acreditado, el único que podía acercarse al Duque sin levantar sospechas.

Emperador. El caballero Don Felix/Fernando de Aragón aparece como alguien que había abandonado su exclusiva dependencia de las armas y había pasado a estudiar mucho, a empuñar la pluma, a ocupar los gabinetes de palacio y a llevar a cabo asuntos de estado, en contraste con los teóricos de la caballería que no podían dejar de acusar ese tránsito.³⁶³ Fernández de Oviedo tiene tan decidida voluntad de exaltar la familia napolitano-aragonesa que ello le lleva a fantasear con un final profundamente ideologizado, y por ello poco realista, que hace de su protagonista (¿el Duque?) el primero en reunir bajo su persona los poderes temporales y espirituales incluso llegando a recibir la tiara papal.

De hecho, la época de los caballeros de estilo antiguo, solo dedicados a las armas, la caza y la cetrería sin ningún interés hacia libros e instrumentos musicales, estaba llegando a su fin.³⁶⁴ Si a principios del siglo XV personajes de clase alta que se dedican a las letras y la

³⁶³ Todavía llama la atención un ensayo de Peter E. Russell donde el estudioso abordaba la cuestión del humanismo español del siglo XV como expresión del conflicto entre armas y letras. Véase Peter E. Russell, “Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo xv”, en *Temas de “La Celestina”* (Barcelona: Ariel, 1978), pp. 209-239. En un ensayo más reciente dedicado a humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo, José Carlos Rovira arremete contra los caballeros hispanos de aquel entonces por el desconocimiento que mantuvieron del mundo cultural que les rodeaba, al menos como estímulos directos y detectables. Véase José Carlos Rovira, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo* (Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990), p. 97. Hay una bibliografía inabarcable sobre el antagonismo entre armas y letras y sobre la formación de la nobleza en el siglo XVI y edad moderna. Esos asuntos encuentran su reflejo en numerosos tratados de aquel entonces que tratan de la vida de corte. Hasta la fecha los trabajos más completos sobre este asunto son los siguientes: Ruth Kelso, *The doctrine of the english gentleman in the sixteenth century with a bibliographical list of treatises on the gentleman and related subjects published in Europe to 1625* (Gloucester: Peter Smith, 1964); Alain Montandon, *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe du Moyen Âge à nos jours. Tome I, France-Angleterre-Allemagne. Tome II, Italie-Espagne-Portugal-Roumanie-Norvège-Pays Tchèque et Slovaque-Pologne* (Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1995). De todas formas, si queríamos referirnos al marco territorial valenciano, vale la pena citar: Amparo Felipo y Carmen Pérez Aparicio, *La nobleza valenciana en la edad moderna. Patrimonio, poder y cultura* (Valencia: Universitat de València, 2014); Carlos José Hernando Sánchez, “La cultura nobiliaria en el virreinato de Nápoles durante el siglo XVI”, *Historia social*, 28 (1997), pp. 95-112; Ferrer Valls, “Corte virreinal”, pp. 185-200. En cuanto a un contexto más amplio: Antonio Urquizar Herrera, *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2007); Adolfo Carrasco Martínez, *Sangre, honor y privilegio: la nobleza española bajo los Austrias* (Barcelona: Editorial Ariel, 2009).

³⁶⁴ En lo tocante al contexto que nos interesa, este antagonismo está bien marcado por dos italianos que gravitan en la corte de los Reyes Católicos: Pedro Mártir de Anglería y Lucio Marineo Siculo. Véase Lucio Marineo Siculo, *De las cosas memorables de España* (Alcala de Henares: Juan de Brocar, 1539), f. 182: “exercitabase [el Rey Católico] en justas y juegos de cañas. En los cuales sobrepujaba y bazia ventaja a muchos otros caballeros fuertes en aquel officio de caballería [...] fue también inclinado a la caza y recibía en ella gran deleyte”; José López de Toro (ed.), *Documentos Inéditos para la Historia de España. Epistolario de Pedro Mártir de Anglería* (Madrid: Imprenta Górgora, 1953), t. 9, pp. 208-209 (doc. n. 113: Epístola al Canciller Ascanio Visconti, 30 julio de 1492): “Por mandato de la Reina –que es una amante de las buenas artes– he abierto una academia para los nobles españoles, como Sócrates para los atenienses y Platón para otros muchos. Es cierto que hay mucha diferencia entre los maestros, pero también existe entre los discípulos. Aquellos eran, en efecto, amantes de las letras, cultivadores y respetuosos con ellas. Estos, en cambio, les profesan horror. Creen que las letras son un estorbo para la milicia, teniendo a gloria consagrarse a ella sola: rechazan estas semillas de nuestra Patria. Esta semilla, ilustrísimo Príncipe, es –como sabes– pobre y seca. Figúrate, por consiguiente, qué mies es la que ha de producir tal agricultura”. Véase también Tess Knighton, “Northern

música, como Juan II de Castilla (1405-1454), aún se contaban con los dedos de una mano, ya a finales del siglo XVI, nuevos modelos educativos se imponen en la corte española.³⁶⁵ Nos cuenta el humanista y cronista italiano Pedro Mártir de Anglería (1457-1526) que, a pesar de la desconfianza inicial de todas las formas de humanismo, el heredero al trono, el príncipe Juan, hijo de los Reyes Católicos se dedicaría al estudio de las letras que se convertirán en su afán diario junto a la práctica de la música en que fue educado por Juan de Anchieta, su maestro de capilla.³⁶⁶ Además, aunque el príncipe no tenía una voz muy buena,

influence on cultural developments in the Iberian Peninsula during the fifteenth century”, *Renaissance Studies*, 2 (1987), pp. 221-237.

³⁶⁵ Con respecto a las aficiones culturales y artísticas de Juan II véanse: *Generaciones, semblanzas e obras de los excelentes reyes de España. Don Enrique el Tercero e Don Juan el Segundo, y de los venerables perlados y notables caballeros que en los tiempos de estos reyes fueron*, ed. Cayetano Rosell, en *Biblioteca autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días* (Madrid: M. Rivadeneyra Editor, 1877), t. 2, p. 693: “Dábase mucho a libros de Filósofos e Poetas; era buen eclesiáno, asaz docto en la lengua latina, mucho honrador le las personas de ciencia. Tenía muchas gracias naturales; era gran músico; tañía e cantaba é trovaba é danzaba muy bien” [...] “sabía del arte de la música; cantaba é tañía bien, e aún justaba bien” (p. 713); Romano de Thuesen (ed.), *Transcripción y Edición del Catálogo Real de Castilla*, p. 1577: “Tenía muchas gracias naturales [...] Era grand músico, tañja e cantaua e trobaua e dançaua muy bien, dáuasse mucho a la caça”. Con respecto a la afición de Juan por la música véase también: Francisco de Paula Cañas Gálvez, “Cantores y ministriles en la Corte de Juan II de Castilla (1406-1454): Nuevas fuentes para su estudio”, *Revista de musicología*, 23 (2000), pp. 367-394. Su hijo Enrique IV estuvo muy relacionado con Rodrigo Sánchez de Arévalo (que en 1455 había escrito su *Vergel de Príncipes* inspirado en el rey castellano) que señalaba que la caza, junto con las armas y la música debía ser cultivada por los gobernantes. Véase Palma Martínez-Burgos García, “Enrique IV, mecenazgo y utopía en el siglo XV castellano”, en *Actas del Congreso del Comité Español de Historia del Arte. El arte español en épocas de transición*, vol. 1, 1992, pp. 315-320; Francisco de Paula Cañas Gálvez, “La música en la corte de Enrique IV de Castilla (1454-1474). Una aproximación institucional y prosopográfica”, *Revista de Musicología*, 29 (2006), pp. 217-313; Begoña Alonso Ruiz y Fernando Villaseñor Sebastián, “De Monarquía Orbis. Las empresas artísticas y el ceremonial cortesano de Enrique IV de Castilla (1454-1474)”, en *El príncipe, la corte y sus reinos. Agentes y prácticas de gobierno en el mundo hispano* (ss. XIV-XVIII), (Tucumán: Universidad de Tucumán, 2016), pp. 93-137.

³⁶⁶ Mártir de Anglería, *Epistolario*, p. 192 (a Pedro González de Mendoza, cardenal de las Españas y primado, arzobispo de Toledo, 5 abril 1492): “Los jóvenes españoles, por el contrario, desde sus abuelos y bisabuelos hasta nuestros tiempos, han sostenido el criterio erróneo de que es de menos valer el hombre que se consagra a las letras, porque hasta ahora han venido creyendo que las letras son un impedimento para la vida militar, a cuya dedicación únicamente prestan categoría de honor. Mas siendo los españoles de fino ingenio y estando dotados por la naturaleza de alto espíritu, tal vez con más facilidad que sospechamos, sean inducidos al amor de las letras, cuyo sabor es tan agradable”. Léase también pp. 193-194 (a Diego Muros, deán de Compostela, secretario del gran Cardenal de las Españas, 5 abril 1492): “Se borraré por completo esta errónea opinión acerca del estudio de las letras, ya que antes la Nobleza estimaba y pensaba absurdamente que las letras eran opuestas a la disciplina militar. De aquí que por atávica disposición se les ha dado de lado como a un encarnizado enemigo. Abrigas –según dices– la esperanza de que fácilmente los jóvenes de la nobleza se vayan acomodando a las letras, porque desde el principio del mundo fué práctica tradicional que los Príncipes y todos los demás se formen sus hábitos conforme a su condición y de ellos se revistan de buen grado. Por mandato de sus padres –según dices– se ha dedicado al estudio de las letras el heredero del reino [el príncipe Juan], que tiene pendientes de sí las miradas de todos; en consecuencia, todos los demás, a ejemplo de su Príncipe, se consagrarán a ellas”. Véase también José María Escudero de la Peña (ed.), *Gonzalo Fernández de Oviedo. Libro de la Cámara Real del príncipe don Juan* (Madrid: Pastor y Landero, 1870), p. 92: “Así como el príncipe fue de edad para comenzar a aprender letras, los Católicos Reyes, sus padres, seyendo informados de los varones doctos e religiosos e honestos que en sus reinos avía –en esa sazón–, para que suficientemente pudiese su hijo ser enseñado en la doctrina cristiana e letras que a tan alta persona convenía, escogieron por su preceptor al maestro Frey Diego de Deça”.

estaba acostumbrado a cantar la parte del *tenor* en coros de cuatro o cinco muchachos.³⁶⁷ La consistencia de su capilla instrumental privada era significativa componiéndose de sacabuches, chirimías, cornetas, trompetas bastardas, cuatro o cinco pares de atabales.

Podemos cotejar algunas fuentes para hacernos una idea bastante aceptable sobre cómo pasa el tiempo el Duque durante su cautiverio. Tenemos una carta del 4 de noviembre de 1512, despachada por el Rey Católico al alcaide real del Castillo de Játiva, Baldasar Mercader, en que resulta claro que el prisionero está sometido a un control constante.³⁶⁸ Y por si fuera poco, siempre en el mismo año el Rey Católico enviará al Castillo, como encargado especial de su guardia, el mayordomo Mosen García Gil de Ateca, noble aragonés y gentil hombre de cámara de Carlos V.³⁶⁹ Incluso en 1515 el Rey nombra una comisión (Consejo de Játiva) para fortalecer la custodia del prisionero y la guardia del castillo, ofreciendo sustentar a éste en municiones.³⁷⁰

A pesar de ello, con el paso del tiempo, el Rey Católico, bajo la presión de la diplomacia internacional, atenúa las duras condiciones del prisionero, concediéndole mucho más espacios de libertad y permitiéndole recibir de fuera libros y códices –sus máximas aficiones–, para que siguiese formándose una esmerada cultura y afinando sus gustos musicales con cierta madurez, probablemente algo autodidacta.³⁷¹ Al parecer, el Duque mantendrá por toda la vida un sentimiento de consuelo y de alegría recordando este periodo

³⁶⁷ Véase *Fernández de Oviedo. Libro de la cámara*, pp. 182-183. Sobre el príncipe Juan y la música véase José María Llorens Cisteró, “La música en la Casa del príncipe don Juan y en la de las infantas de Aragón y Castilla”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 9 (1993), pp. 155-174.

³⁶⁸ La carta muy lacónicamente dice: “Alcaide: Alojarrás a D. Fernando de Aragón, Duque de Calabria. Pon a buen recaudo los presos de ese Castillo. Dado en Logroño y IV noviembre de MDXII: Yo el rey”. Se trata de una carta que Sarthou Carreres tuvo en sus manos en el archivo particular del Marqués de Malferit. Véase Carlos Sarthou Carreres, *El Castillo de Játiva y sus históricos prisioneros* (Valencia: La semana Gráfica, 1946), p. 98.

³⁶⁹ Mosen García Gil de Ateca no solo se hallaba en comunicación directa con el Rey Católico sino que tenía atribuciones para que nadie pudiese acercarse al prisionero. A tal fin estaba auxiliado por una guardia de 15 hombres encargada de prohibir la entrada en el castillo de los que tuviese como sospechosos. Véase Constantino Ballester Julbe, *La germanía de Játiva* (Valladolid: Editorial Maxtor, 2005), p. 55.

³⁷⁰ En 1522 el Consejo de Játiva pone dos hombres en custodia del Duque por ser muerto Mateo Miralles que lo custodiaba. Véase Sarthou Carreres, *El Castillo de Játiva*, p. 98.

³⁷¹ Entre otros que se esfuerzan para la liberación del Duque se cuentan hombres de cultura del calibre de Baldassarre Castiglione y sobre todo diplomáticos e incluso los pontífices que suceden a Julio II. Véase Guido D’Agostino, *Ferrando d’Aragona. Duca di Calabria e Vicerè di Valenza* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2015) p. 81. Para más detalles sobre el cautiverio del Duque remitimos a Josefina Mateu Ibars, *Los Virreyes de Valencia: fuentes para su estudio* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1963), pp. 114 y sgs.: Sarthou Carreres, *El Castillo de Játiva, passim*. Entre las cosas que el Rey Católico se vio obligado a conceder al Duque durante su encarcelamiento se encontraba su Biblioteca, formada por una de las mejores colecciones de impresos y manuscritos del siglo XVI. Véase José Martí Ferrando, “La Biblioteca Real llega a Valencia: Fernando de Aragón, duque de Calabria” en *San Miguel de los Reyes: de Biblioteca Real a la Biblioteca de Valencia* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001), pp. 45-72. Pero de eso hablaremos más adelante en el Capítulo 5.

de mayor libertad en que a través de un geminado ventanal (cuyos restos aún perduran) podía mirar el paisaje espectacular que rodeaba su “jaula dorada”.³⁷²

En su *Catálogo Real de Castilla* (1532) y sobre todo en su *Batallas y Quinquagenas* (1535-1557) Fernández de Oviedo nos aporta algunas anotaciones, en parte aún desconocidas a los historiadores culturales y a los musicólogos, que arrojan un poco de luz sobre la vida privada del Duque en su periodo “dorado” de cautiverio, anotaciones que al mismo tiempo contribuirán al desarrollo de una verdadera mitología.³⁷³ Acostumbrado a tratar con familiaridad con la corte napolitano-aragonesa, en la que había prestado su servicio durante las guerras italianas, y además curtido en los modos y maneras palaciegos, Fernández de Oviedo tal vez deliberadamente exagera un poco cuando traza los rasgos del carácter y de la personalidad del Duque, sin desear de poner en juego toda una serie de recursos que tienden a mover al lector y captar sus afectos. Sea como fuere, lo que emerge es la imagen de un hombre que, a pesar de su estado de prisionero, conserva un ingenio vivísimo y mucho autocontrol. No solo no atenúa su sentido de religiosidad sino que se muestra un laudable conversador “piadoso, humano, justo e bien inclinado” y tan bien hablado que nunca se atreve a hacerse mofa y burla de otro.³⁷⁴ Además, y a pesar de su estado de aislamiento, parece que el vigilado especial no deja nunca de estudiar “buenas letras”, filosofía y teología.³⁷⁵ Incluso logra llevar tras de sí en el castillo setabense 235

³⁷² Gonzalo Fernández de Oviedo, *Claribalte* (Valencia, Juan Viñao, 1519), ed. Alberto de Río Nogueras (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001), p. 11; Sarthou Carreres, *El Castillo de Játiva*, pp. 102-103.

³⁷³ En ambas obras, que pasan en revista a los más destacados caballeros o varones prominentes que vivieron entre la época de los Reyes Católicos y Carlos V, Fernández de Oviedo brinda un conjunto de noticias nobiliarias que van desde la genealogía de los individuos hasta los avatares de la casa a la que pertenecían. Debido a las grandes dificultades de localización de manuscritos, transcripción, ordenación y financiación, solo en época relativamente reciente se ha podido publicar integralmente y de forma rigurosa estos dos importantes y poco conocidos textos para el estudio de la sociedad y de la cultura española desde los Reyes Católicos hasta la formación del imperio. Las ediciones recientes y rigurosas a que cabe remitirse son las siguientes: B. J. Avelle-Arce (ed.), *Gonzalo Fernández de Oviedo. Batallas y Quinquagenas* (Salamanca: Diputación de Salamanca, 1989); Evelia Ana Romano de Thuesen (ed.), *Transcripción y Edición del Catálogo Real de Castilla, autógrafo inédito de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés* (Santa Barbara: University of California, 1992).

³⁷⁴ *Gonzalo Fernández de Oviedo. Batallas y Quinquagenas*, 140: “Sin duda: demás de las buenas partes que Dios puso en su real persona como quien era, tuvo un ingenio vivísimo sobre mucho reposo, fue devotísimo e gran cristiano, muy loable conversación, piadoso, humano, justo e bien inclinado, muy bien hablado, no mophador, ni escarnidor, muy templado en su comer e beber, amigo de verdad e amoroso, e sin presunción ni enlevamiento, ninguno le tractaba que no le desease servir e complacer, gran limosnero secreto. E como dezís, en esos sus versos mucho ay que entender, e medula tienen”.

³⁷⁵ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Catálogo Real de Castilla*, p. 1609: “Ocupó allj [en Játiva] el tiempo en estudiar buenas letras e así es gran persona en filosofía e teología”. La afición por la caza, la música y la bibliofilia marcarán toda la vida del Duque. Véase *Gonzalo Fernández de Oviedo. Batallas y Quinquagenas*, p. 138: “Fue estudioso e amigo de libros e muy parcial a la música, e la entendía muy bien, y fue muy aficionado a la caza. Y así en estas tres cosas muy inclinado, tenía e traía consigo una librería grande, e muchos halcones e cazadores, e una copiosa capilla de muchos buenos cantores, en estas tres cosas gastó mucho e muy hordinario”.

códices miniados y de finísimos pergaminos que formaban parte de la biblioteca real napolitano-aragonesa.³⁷⁶

Es difícil establecer si se había concedido al Duque la oportunidad de traer consigo en la prisión una pequeña capilla musical, pero sabemos que durante este periodo el Duque compuso una lírica en idioma castellano. Fernández de Oviedo reproduce la letra de esta lírica en un diálogo de su *Batallas y Quinquagenas* donde uno de los personajes que dialogan (el Alcaide) quiere demostrar a Sereno, su interlocutor, que las inclinaciones literarias del Duque no fueron menos que las de su padre Federico: “ALCAIDE. Pero hizo el Duque los versos que agora oyrés, que no son discrepantes de los que su çimera e del mamolo, e también a propósito de sus amores, que dizen:

Los que no pueden hablar
Llorar sin dezir su pena,
Y es la mía más que suena
Y débese de callar.
Basta que por quien yo peno
Conoce lo que yo siento,
Y así lo tengo por bueno
Y que lo calle mi seno:
Sé con esto la contento”.³⁷⁷

He encontrado una versión impresa de esta lírica solo en una edición relativamente reciente de la obra de Fernández de Oviedo cuidada por el crítico literario y filólogo Avalle Arce.³⁷⁸ Por lo tanto no sorprende de que el afán poético del Duque durante su prisión haya sido pasado por alto a los historiadores y musicólogos.³⁷⁹

³⁷⁶ Véase Sarthou Carreres, *El Castillo de Játiva*, pp. 99-100: ID., “Los famosos códigos miniados del Duque de Calabria”, *La Esfera: ilustración mundial*, 736 (febrero 11 de 1928), pp. 23-24: “[...] y a su sala de castillo setabense se trajo de Italia la biblioteca real napolitana, compuesta de 235 códices de finísimos pergaminos y manuscritos de los siglos XII, XIV y XVI, copias de los mejores clásicos, filósofos, poetas, historiadores y doctores de la Iglesia”.

³⁷⁷ Véase *Gonzalo Fernández de Oviedo. Batallas y Quinquagenas*, p. 140.

³⁷⁸ Como adelantábamos, solo en años recientes disponemos de una edición completa del texto de las *Batallas y Quinquagenas*. Durante siglos muy buena parte de esta obra oceánica no vadeó los límites del manuscrito y su difusión fue escasa. Pérez de Tudela y Bueso editó la *Batalla Primera*, a partir del manuscrito 9/5387 de la Real Academia de la Historia (Madrid). Para los diálogos de la *Batalla Primera*, que no figuraban en este Códice, se sirvió del MS 9/4023 de la Real Academia de la Historia. Véase J. Pérez de Tudela y Bueso, *Batallas y quinquagenas* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1983). La *Batalla Segunda*, que a nos interesa porque contiene la lírica del Duque, la editó Avalle-Arce según el manuscrito autógrafo guardado en la Biblioteca Universitaria de Salamanca (MS 359), que contiene 111 diálogos de la *Batalla Segunda*, unos pocos (11) de la *Tercera*, 5 de la *Primera* y 6 no clasificados. Véase *Gonzalo Fernández de Oviedo. Batallas y Quinquagenas*. Para una reconstrucción detallada de todo el asunto relativo a la compleja transmisión de esta obra véase: Juan Miguel Valero Moreno, “Gonzalo Fernández de Oviedo y Petrarca. Las estancias de la memoria”, *Studi Rinascimentali*, 11 (2013), pp. 199-234:165.

³⁷⁹ La lírica en cuestión no está citada en ningún estudio musicológico sobre el Duque excepto que en la Tesis Doctoral de Roberta Schwartz, que pero no proporciona una nota bibliográfica precisa sobre donde la entresacó. Véase Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 256.

Aunque Fernández de Oviedo no hace referencia alguna a la música que podría estar asociada a este texto, sabemos que en aquel entonces la interpretación musical de un texto poético era uno de sus modos naturales de recepción y que el Duque contaba con dos músicos –el laudista Jacobo Mirtheo y el arpista Ludovico– que habrían podido poner en música esta lírica, captando, haciendo suyas e incluso identificándose en carne viva con las angustias y la mala fortuna que le estaban acosando al Duque.³⁸⁰ Combinando una redondilla y una quintilla –remitiéndose así a una estructura métrica más conocida y popular usada entre otros muchos, por Santillana y Juan de Mena– el heredero aragonés construye una queja en el más puro estilo del lamento amoroso cancioneril con la enfatización del tópico del mártir por amor condenado por su propia condición de enamorado a callarse y aguantar.

¿Pero quién es la persona de la que el Duque está enamorado y a la que no puede profesar su amor? Puede tratarse de la reina Germana de Foix, su futura esposa, o simplemente de un tópico literario.³⁸¹ No lo sabemos con certeza. Pero el hecho es que esta canción pone de manifiesto un proceso de hispanización del Duque que no solo utiliza una lengua distinta de la materna, prefiriendo expresarse según los tópicos y las formas métricas de la poesía española-castellana, sino que confirma los temores que ya inquietaban a Sannazaro y De Ferrariis, sobre un irreversible, y por cierto no deseado, cambio de rumbo de sus gustos y sus hábitos culturales.³⁸²

³⁸⁰ Según los datos aportados por Fernández de Oviedo, el Duque durante su cautiverio podía confiar en el laudista Jacobo Mirtheo. Véase *Gonzalo Fernández de Oviedo. Batallas y Quinquagenas*, pp. 243-244: “*Jacobo Mirtheo tañador de laúd excelente*. Y si tales fueran los laudes de Micer Jacobo Mirtheo no fueran los de Micer Jacobo Mirtheo no fuera el tan deseado de oyr en tal ynstrumento; porque era un tiempo la prima de los tañedores de Italia; al qual yo vi e oy muchas vezes en Nápoles, en tiempo del Serenissimo rey don Federique, y después en Palermo de Secilia, y en España, e sin dubda fue gran varón en su música e arte. La vihuela sin las cuerdas ya podes entender que son puede hazer”. Hay más: según Egberto Bermúdez no se puede excluir que también Lodovico *el del arpa* debió ser músico de cámara del Duque. Y ello explicaría el hecho de que Fernández de Oviedo lo hubiese oído interpretar el villancico “A la mia gran pena forte”. Véase Egberto Bermúdez, “Sobre la identidad”, p. 12.

³⁸¹ En el capítulo siguiente hablaremos con mayor detalle de la atracción mutua que los dos tuvieron desde temprana edad, tanto que según algunos cronistas parecían hechos el uno para el otro. Incluso algunos chismosos del tiempo especulaban que la verdadera razón del encarcelamiento del Duque tenía origen en sus amoríos con Germana que con 18 años tuvo que casarse con el Rey Católico que la sobrepasaba en más de cuarenta años.

³⁸² Vale la pena anotar que el proceso de hispanización al que nos referimos se nota también en el intercambio de cartas mantenido durante mucho tiempo y sin interrupción entre el Duque y la corte Estense de Ferrara. Ya en los años treinta del siglo XVI el Duque se expresa hibridando su nativo idioma italiano con palabras españolas. Pero desde los primeros años cuarenta su preferencia por el idioma castellano parece más bien marcada. Tenemos dos conmovedoras cartas de 1542, enviadas a su sobrino Ercole II de Este, en las que expresándose en un perfecto castellano pone de manifiesto a su pariente las condolencias en ocasión de la muerte de su querida hermana Julia. Una ya ha sido editada por López-Ríos. Véase Santiago López-Ríos Moreno, “La educación de Fernando de Aragón, duque de Calabria, durante su infancia y juventud (1488-1502)”, en *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid-Frankfurt: Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2008), p.141. Otra carta, que transcribimos a continuación, está aún inédita: “*Illustrísimo Señor*. Por la carta de vuestra Señoría del primero de mayo he entendido lo mucho que ha passado de saber el fallecimiento de la Infante Doña Julia mi hermana. Lo que tengo yo por muy cierto por ser vuestra

Como lo demuestran filólogos e historiadores culturales sucede en raras ocasiones en aquel entonces que un italiano o un español utilizara otro idioma diferente del suyo para componer textos poéticos (lo que es comúnmente conocido como bilingüismo poético). En la corte napolitano-aragonesa, desde la época del Magnánimo, podríamos contar con los dedos de una mano los poemas escritos en idioma italiano por poetas españoles.³⁸³ Igualmente hay pocos ejemplos de poetas napolitanos que han utilizado la lengua de la Corona siguiendo los usos y la casuística de la poética castellana, cediendo de vez en cuando a un gusto personal o queriendo homenajear a la dinastía que servían.³⁸⁴ Por ello la experiencia poética del Duque podría ser considerada una de las primeras manifestaciones

Señoría quien es y por el deudo y verdadera amistad que entre nosotros hoy plegue a dios colocarla en su gloria y guardarla. Vuestra Señoría y la señora duquessa con lo al que bien quieren por muchos años y con el contentamiento que dessean. De Monçon, a 10 de Julio MDXXXII años. De Vuestra Illustríssima Señoría, suo tío amantísimo, el Duca de Calabria”. Véase Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense – Cancelleria – Carteggio con Principi Esteri, Napoli, b. 1247/3.

³⁸³ Éste es el caso de algunas “barzellette” compuestas en idioma italiano, respectivamente por el poeta bilingüe Carvajal y por el catalán Romeu Lull. Incluso se trataría de los más antiguos poemas escritos en idioma italiano por un poeta español. Tres “barzellette” de Carvajal llevan los números 143-145 en el *Cancionero de Estúñiga* (Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, MS M-48) que recopila buena parte de la poesía lírica compuesta en la corte de Alfonso el Magnánimo. El *Cancionero* refleja asuntos cortesanos, con alusiones al rey Alfonso, a la reina María, a su hija ilegítima, a su amante Lucrezia y a los nobles y damas de sus veladas napolitanas. Para más detalles sobre este asunto remitimos a Antonio Gargano, “Poesía iberica e poesía napoletana alla Corte Aragonesa: problemi e prospettive di ricerca”, *Revista de literatura medieval*, 6 (1994) pp. 105-124; Manuel Alvar, “Las poesías de Carvajales en italiano. Cancionero de Estúñiga, Núms. 143-145”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 30-31 (1982), pp. 205-221.

³⁸⁴ Según Rodríguez-Moñino, la norma es que los italianos de esa época tengan grandes dificultades para expresarse en idioma castellano, también porque no tienen manera de acceder a la poesía española. Véanse Antonio Rodríguez-Moñino, “*Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*”, Discurso pronunciado en la sesión plenaria del IX Congreso internacional de la Internacional federation for modern languages and literatures [New York, el 27 agosto 1963], (Madrid: Editorial Castalia, 1968), pp. 34-38; Keith A. Larson, “Condizione sociale dei musicisti e dei loro committenti nella Napoli del Cinque e Seicento. Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo”, *Quaderni della rivista italiana di musicologia*, 9 (1983), pp. 61-77:66. Hay muy pocas excepciones a esa norma. Me refiero a dos hombres de cultura como Niccolo Correggio y Sanseverino de Bisignano. Este último, regresado del exilio tras los acuerdos del tratado de Blois (1504) entre Francia y España, escribió un texto poético, del que conocemos los tres versos de arranque (“Ya pasó el tiempo que era enomorado”), conocido en toda Italia. Véase Benedetto Croce, *Italia e Spagna: saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà*, ed. Arturo Farinelli (Torino: Fratelli Bocca, 1929); ID., *La lingua Spagnola in Italia. Appunti con un'appendice di Arturo Farinelli* (Roma: Loescher, 1895). Véase también Gargano, “Poesía iberica e poesía napoletana”, pp. 113-114: “Comunque stiano le cose, non é difficile presumere che i pochi componimenti castigliani che si trovano nelle sillogi napoletane siano da attribuire a poeti napoletani, funzionari di Ferrante, che furono protagonisti della rinascita della poesia napoletana, e che occasionalmente cedevano al gusto di comporre qualche poesia nella lingua della dinastia che servivano, e ciò facevano per lo più adattandosi agli usi poetici –oltre che alla lingua– castigliani, più raramente invece adattando la tradizione poetica locale alla lingua foranea”. Véanse también Toribio Fuente Cornejo, Milagro Martín Clavijo y Antonio Javier Marqués Salgado, “Relaciones Italo-Españolas y su reflejo en los cancioneros castellanos del siglo XV” (2ª parte), en *Italia-España-Europa. Literaturas comparadas, tradiciones y traducciones* (Actas del XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas, celebrado del 11 al 13 de mayo en la Cartuja de Sevilla), eds. Mercedes Arriaga, José Manuel Estévez Saá, María Dolores Ramírez Almazán, Leonarda Trapassi y Carmelo Vera Saura (Sevilla: Arcibel, 2005), pp. 267-274; Elvezio Canonica de Rochemonteix, “Poesía ‘translingue’ italo-spagnola fra Cinque e Seicento: alcune prospettive di ricerca”, en *Atti del XIX Convegno Associazione ispanisti italiani*, eds. Antonella Cancellier y Renata Londero (Université Bordeaux-Montaigne, 2001), vol. 2 (Italiano e spagnolo a contatto), pp. 85-96.

del bilingüismo poético que caracterizará el ambiente cultural de la corte valenciana, fenómeno que no por casualidad se enmarcaría dentro de un contexto de gran interacción cultural y de asiduos contactos que el Duque tuvo con poetas valencianos que en aquel entonces formaban parte del cenáculo del segundo Conde de Oliva –mecenas del *Cancionero General*– y que no pocas veces asociaban el estado del enamorado a un lento agonizar sin esperanza de elaborarlo y declararlo, un amor que le lleva a la muerte (“vivir muriendo”).³⁸⁵

El heredero al trono napolitano-aragonés parece tener tan interiorizadas sus aficiones y angustias amorosas que, cuando se le presentara una otra ocasión para reconquistar el trono y escapar del control español, se mostrará desinteresado, sin ningún proyecto ni veleidades de reconquista del trono perdido. En 1520 fue abordado en el Castillo de Játiva por los comuneros en Castilla y los agermanados en Valencia.³⁸⁶ Éstos le liberarían, si él quisiera, y le ofrecían conducir como líder una insurrección contra Carlos V. El plano de los rebeldes implicaba la liberación del Duque y su matrimonio con Juana la Loca, viuda de Felipe el Hermoso, que vivía recluida en Tordesillas desde hacía muchos años, es decir desde que había intentado durante varios meses de prohibir el entierro de su marido Felipe el Hermoso basándose en una profecía que predecía el retorno a la vida de su marido, si ella hubiera embalsamado su cuerpo.³⁸⁷

Sin embargo, el Duque, consciente de los peligros que le afectaban y aún escarmentado por las aventuras y calamidades pasadas, se negó sin rodeos a apoyar a los sublevados y, rechazando todas las ofertas de los rebeldes, dio una contribución decisiva a la derrota de este movimiento antinobiliario. Así que en el mismo año en que Germana de Foix, junto a su marido Juan de Brandeburgo Ansbach, entraba triunfalmente en Valencia

³⁸⁵ Durante la segunda fase de su reclusión el Duque tiene más libertad en un régimen de reducida vigilancia. En una carta de 1520 el Rey Carlos V se queja con el guardián Mosen Ateca que el Castillo de Játiva está abierto a todos los que quieren entrar y hablar con el Duque: “cada uno que quiere entra a ver y hablar al Duque”. El Rey después muy sarcásticamente añade: “nos muchos nos maravillamos, y más de que estando vos ahí a tal cosa déos lugar”. Carta citada en Sarthou Carreres, *El Castillo de Játiva*, p. 102. Además, más allá de lo esperado, en contra de lo que ocurrió en Nápoles, en Valencia se serían producidos condiciones más favorables que habrían facilitado la coexistencia de diferentes medios expresivos (bilingüismo). Baste solo un ejemplo: en la segunda edición del *Cancionero General* (Valencia, 1514) se añadieron 18 sonetos en idioma italiano escritos por Berthomeu Gentil, uno de los maestros venidos a Valencia de la península italiana. Véase Estela Pérez Bosch, *Los valencianos del Cancionero General: estudio de sus poesías* (València: Publicacions Universitat de València, 2009), p. 96.

³⁸⁶ Ballester Julbe, *La germanía de Játiva*, p. 55

³⁸⁷ Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V* (Amberes: Geronymo Verdussen, 1681), libro 9, cap. 39, f. 366: “Don Hernando de Aragón Duque de Calabria, que estando detenido en el castillo de Xativa, cuando las alteraciones de Cartilla le ofrecían libertad, y hacerle Capitán general, y casarle con la Reyna Doña Juana, y el prudentemente no lo admitió, ni quiso dar oídos y dio por respuesta, que fin licencia del Emperador no saldría de la prisión”. Véase también Miguel Ángel Zalama Rodríguez, “El rey ha muerto, el rey continúa presente: el interminable viaje de Felipe I de Burgos a Granada”, en *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*, eds. Paul Vandenbroeck y Miguel Angel Zalama Rodríguez (España: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006), pp. 195-212.

(11 diciembre de 1523), tras haber sofocado la revuelta agermanada y llevado a su fin una durísima represión, el Emperador Carlos V, dando cumplimiento aunque con bastante retraso a la voluntad póstuma del Rey Católico, puso en libertad el Duque trayéndole a Valladolid, donde estaba de asiento la Corte, honrándole “como a persona Real, y tan pariente, en todas las ocasiones que se ofrecieron”.³⁸⁸

En todo este asunto relativo a la rehabilitación del Duque tuvo una importancia primordial la diplomacia vaticana y estense.³⁸⁹ Ya en 1516 el papa León X (1513-1521) había intercedido por la liberación del Duque asignándole una pensión decorosa.³⁹⁰ Por otra parte el Duque ya tiene sus partidarios en los círculos eclesiásticos españoles si es verdad que el teólogo dominico valenciano Balthasar Sorio (“omnigenae doctrinae monarca [...] acerrimus fidei propugnator”) le dedica en 1520 su comentario al Salmo 43 (*Super Psalmum XXXXIII, homelia decem ad serenissimum et illustrissimum Calabriae Ducem directae*, Barcelona: Juan Rosembach, 1522) comprometiéndose a llevar a cabo un comentario global sobre todo el salterio que el mismo Duque le había pedido y para el cual, tal como dice en la Dedicatoria al salmo 43 ya tenía concluidas 50 homilias.³⁹¹

³⁸⁸ En una breve dirigida al emperador de 20 de enero de 1524 (AGS, Patronato Real, legajo 62, n. 15) el papa Clemente VII manifiesta el agrado con el que había recibido el trato dispensado al Duque. Citada por Luis Arciniega García, *El monasterio de San Miguel de los Reyes* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001), vol. 2, p. 168, n. 20. En 1523 (28 de setiembre) Isabel de Este escribe a Isabel del Balzo informándola que el Duque “di continuo era accarezzato et honorato da Sua Maesta [Carlos V] con liberta de entrare in camera sua ad ogni hora et tempo quando gli pareva”. Véase Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 2998, libro 43, f. 26v. Carta citada en Santiago López-Ríos Moreno, “A New Inventory of the Royal Aragonese Library of Naples”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65 (2002), pp. 201-243:207. Véanse también Fernández de Oviedo, *Catálogo Real de Castilla*, p. 1609: “E venjdo el Enperador, nuestro señor, sacóle de allj e truxolo a par de su Çesárea Magestad, tratado como qujen es e onrrándole como a príncipe. E así anduvo aquj en esta corte hasta que se casó en Seuilla con la reyna Jermána”; *Fray José de Sigüenza. Historia de la Orden de San Jerónimo*, vol. 2, p. 128; Alonso de Santa Cruz, *Crónica del emperador Carlos V*, eds. Ricardo Beltrán, Antonio Blázquez y Delgado Aguilera (Madrid: Imprenta del Patronato de Huérfanos de Independencia e Intervención Militares, 1920), pp. 35-36; Querol y Roso, *La última Reina de Aragón*, pp. 91-92. En 1524 el Duque está ya en plena libertad comiendo ranas guisadas en la ciudad de Vitoria con el gran chanciller del emperador. Véase Fernández de Oviedo, “Historia general y natural de las Indias”, libro 13, cap. 9, p. 437: “[...] en la ciudad de Vitoria, año de mill é quinientos veynte y quatro, un viernes, comiendo con el dicho gran chanciller el excelente señor don Fernando de Aragón, duque de Calabria, trayendo su mesa un plato de ranas guisadas”.

³⁸⁹ Diego Dormer, *Anales de Aragón. Desde el año MDXXV hasta el de MDXL* (Zaragoza: por los herederos de Diego Dormer, 1697) p. 7 y p. 110.

³⁹⁰ El papa León X escribió a Guillermo de Croy, señor de Chièvres, influyente en el entorno de Carlos V, para que intercediese por la libertad del Duque en varias ocasiones entre 1516 y 1519. Véase AGS, Patronato Real, legajo 60, n. 91 y legajo 61, n. 190 y n. 193. Citados por Luis Arciniega, *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*, p. 169, n. 25.

³⁹¹ Vicente Ximeno, *Escritores del Reyno de Valencia, cronológicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la Christiana Conquista de la misma Ciudad, hasta el de MDCCXLVII* (Valencia: Joseph Estevan Dolz, 1747), vol. 1, pp. 132-133; Francisco Diago, *Apuntamientos recogidos por el P.M. Fr. Francisco Diago, O.P. para continuar los Anales del Reino de Valencia desde el rey Pedro III hasta Felipe II* (Valencia 1936-46), c. 47, p. 79: “El Maestro Sorio, después de haber compuesto sus homilias, dedicadas de D. Fernando, Virrey de Valencia y Duque de Calabria, hacia 1520 [...]”

En mismo trabajo de mediación lo había hecho ante el Emperador el primo del Duque, Alfonso d'Este.³⁹² Sirva solo señalar que el Emperador tardó algunos años antes de conceder la plena libertad al Duque ya que éste aún podía alegar derechos dinásticos sobre el reino de Nápoles. Por lo tanto, solo tras haber renunciado a sus derechos hereditarios el Emperador le recompensará facilitándole la boda con Germana de Foix –que se había quedado viuda de su segundo marido Juan de Brandeburgo fallecido de peste en 1525– y nombrándoles a ambos Virreyes de Valencia con treinta mil ducados anuales de rentas.

Según lo que relata el diplomático y humanista polaco Juan Dantisco, en 1525 el Duque goza de un favor excepcional en la Corte imperial y “tiene precedencia sobre todos los embajadores”. Además, sería el nuevo hombre fuerte en el contexto de la monarquía hispánica, un perfecto cortesano “generoso [...] apreciado en todas partes y brilla en él una sangre verdaderamente regia”.³⁹³ El 1525 es también el año en que Carlos V baraja la posibilidad, no desinteresada, de un casamiento entre el Duque y Germana de Foix quizá para asegurarse la gratitud de un probable heredero al trono napolitano o quizá para interrumpir su relación incestuosa con la misma Germana.³⁹⁴ Hecho es que en 1526 Carlos V encarga el Duque y Germana de Foix –junto a Antonio de Fonseca, arzobispo de Toledo y Alvaro de Zúñiga duque de Béjar– acompañar a la princesa Isabel de Portugal de Badajoz a Sevilla, donde se celebran tanto sus bodas con la misma como las bodas del Duque con la

³⁹² En el archivo secreto de la familia estense se conserva una carta aún inédita en que el Duque agradece a su primo, el Duque Alfonso de Este, su intercesión. Véase Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense – Cancellaria – Carteggio con Principi Esteri, Napoli, b. 1247/3: “Al duca de Ferrara observantissimo. Illustrissime signor fratello observantissimo: pel lectere de Maestà de la Regina mia signora et madre ho appreso con quanto amore vostra signoria ha mandato uno homo suo in Flandes che da sua parte procurasse mia liberta con el Serenissimo Re mio signore: et certo io conosco che le obligacione che io tengo a vostra signoria sono tante che non so come possa renderle la gracia conveniente: solo dirò che da mo me offero [...] mia vita presto a quanto vostra signoria me ordenarà: et piacia a nostro signore portarme a tempo che possa farne tali servicii che conosca che [...] un grato et obediense in me vostra signoria a la quale me recomando: basandole [...] a la Signora duchessa: data in lo castello de Xativa a di XXVI de febrero. De vostro illustrissimo signor fratello observantissimo el duca de Calabria”.

³⁹³ Véase Antonio Fontán-Jerzy Axer (eds.), *Españoles y polacos en la corte de Carlos V. Cartas del embajador Juan Dantisco*, (Madrid. Alianza Editorial, 1994), *Carta de Juan Dantisco a Segismundo I*, 16 marzo 1525, p. 171. Dantisco, en la misma carta, nos informa de que durante su visita al imperador se había acercado al Duque que estaba en otra sala, para hablar con él de la victoria finalizada en Pavia por parte de las fuerzas imperiales contra el rey francés (24 de febrero). Uno de la comitiva de Dantisco dijo “¿Qué ánimo debe tener ahora el rey de Francia preso?”, a lo cual el Duque respondió: “Nadie hay en esta corte que lo sepa mejor que yo”. Juan Dantisco tuvo tres misiones diplomáticas en España como embajador del rey Segismundo, en 1518-19, 1522-23 y 1524-29; casi catorce años en total, si contamos sus idas y venidas. Sostuvo una abundante correspondencia con el rey y con la reina, Bona Sforza, napolitana de linaje aragonés.

³⁹⁴ Desde la relación entre Carlos V y Germana, su abuelastra, nació una hija, Isabel de Castilla. Véase Manuel Fernández Álvarez, “El inconfesable secreto de Carlos V”, *La aventura de la historia*, 21 (2001), p. 56: “Item, llegamos y dexamos aquel hilo de perlas gruesas de nuestra persona, que es el mejor que tenemos, en el qual ay ciento y treynta y tres perlas, a la Serenissima doña Ysabel, Ynfanta de Castilla, hija de la Maj.del Emperador, mi señor e hijo, y esto por el sobrado amor que tenemos a su alteza”.

dos veces viuda Germana.³⁹⁵ El acontecimiento tuvo una resonancia europea. En una carta del secretario del embajador veneciano presente en Sevilla se marca el papel central que tuvo el Duque dentro del corteo imperial.³⁹⁶ También la diplomacia estense está muy atenta al evento.³⁹⁷ Incluso el Duque celebra a sí mismo por la actuación brillante que tuvo en las bodas del Emperador y por las estrechas relaciones que ya ha establecido con los grandes de Castilla. El heredero napolitano-aragonés destaca por ser el que, en nombre del Emperador, recibe a doña Isabel de su hermano, el Infante Don Luis.³⁹⁸

2.3. Celebración de la familia napolitano-aragonesa mediante la música

El apoyo que Alfonso I d'Este (1505-1534) brinda a su primo, el Duque, no se limita solo al plano político y diplomático, sino que abarca incluso los planos simbólico y musical. No es descabellado asumir, también sobre la base de algunas consideraciones expuestas por Iain Fenlon y George Nugent, que a Alfonso le gustaría celebrar la liberación de su pariente homenajéandolo con una música de gran calidad estética: por lo tanto, encargaría a Jacquet

³⁹⁵ Si Germana había aceptado sus dos primeros matrimonios por pragmatismo político y sentido de obediencia hacia la autoridad imperial, defendiendo sin embargo siempre la propia felicidad con la vitalidad de su temperamento, el tercer matrimonio, aunque concertado por Carlos V de manera no desinteresada –ya que el Emperador quería asegurarse la gratitud de un probable heredero al trono napolitano– fue aceptado de buena gana por Germana que desde niña había deseado casarse con el Duque –Sigüenza afirma que estaban hechos el uno para el otro– y nunca hubiera imaginado que antes de cumplírsele su deseo habría pasado triste y agobiada a través dos matrimonios. Véase *Fray José de Sigüenza. Historia de la Orden de San Jerónimo*, vol. 2, p. 128: “[...] desde niña avía desseado de casar con el Duque de Calabria don Fernando y vino a cumplírsele el desseo cuando ya faltavan las esperanças”. Sin embargo, también este último matrimonio fue objeto de escarnio, aunque, siendo la reina premuerta al marido, al menos huyó de la enésima acusación de envenenamiento, como ocurrió con Fernando el Católico, con el Marqués de Brandeburgo además de con el condestable de Castilla, Bernardino Fernández de Velasco, esta vez por “vengarse de cierta ofensa que le infingiera a ella”. Véase también Carla Perugini, “Germaine de Foix (1488-1538). Tra ideali cortigiani e crisi della storia”, en *Le Signore dei Signori della Storia*, ed Annamaria Laserra (Milano: Franco Angeli, 2013), p. 131 y sgs. Según Pedro Mártir Fernando el Católico moriría por unos potajes que le daba la reina con el fin de lograr “habilitarle” para que pudiesen procrear un hijo heredero.

³⁹⁶ *Marino Sanuto, Diarii*, vol. 41, p. 343 y p. 351 [*carta de Zuan Negro del 15 marzo de 1526*]: “tutti li altri signori e cavalieri soliti non con molta pompa ma vestiti di seta secondo il solito di questa corte, i quali tutti andavano davanti Sua Maestà, excepto il ducha di Calabria il qual andava a par con Cesare et il reverendissimo legato Salviati, il noncio pontificio, uno ambassador del re de Inghilterra, l’ambassator di Venetia, quel di Fiorenza, di Milano, di Genoa, Mantoa e dui di Siena”. Para el relevante papel que le tocó al Duque en las ceremonias del casamiento del emperador con Isabel de Portugal véase Juan de Mata Carriazo Arroquia, “La boda del Emperador. Notas para una historia del amor en el Alcázar de Sevilla”, *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 93-94 (1959), pp. 9-108.

³⁹⁷ El embajador de Ferrara nos informa sobre la contrapartida económica y política que Carlos V reconoce a Germana por haber renunciado a sus derechos dinásticos sobre la corona de Navarra: “40 milia scuti, et il governo di Valentia et di Ragona”. Véase *Marino Sanuto, Diarii*, vol. 41, p. 437. Hay también un informe del secretario del embajador veneciano (Zuan Negro) en Sevilla: “40 milia scudi a l’anno, danari, arzenti, zoie et tapezerie per forsi scudi 200 milia, et il Re zoè Cesare li darà il governo de li regni di Aragon, Cattelogna et Valenza”. Véase *Marino Sanuto, Diarii*, vol. 41, p. 479.

³⁹⁸ Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense – Cancelleria – Carteggio con Principi Esteri, Napoli, b. 1247/3 (Carta enviada de Badajoz, 11 diciembre de 1526).

de Mantua la composición de una Misa (*Missa Ferdinandus Dux Calabriae*) que obsequiase a su pariente y que fuese del todo semejante a otra que Josquin Desprez había dedicado a su padre, Ercole I d'Este (1471-1505).³⁹⁹

Jacquet de Mantua compone la misa dedicada al Duque, y bajo el patrocinio de Alfonso d'Este, utilizando la técnica del *soggetto cavato* –siguiendo así el modelo establecido por Josquin Desprez en su *Missa Hercules Dux Ferrariae*– que consiste en construir un tema derivado de las vocales que conforman el título de la obra, que se repite a lo largo de la misma a modo de *cantus firmus*. Se trata de una técnica muy elaborada que se inspira en las sutilezas y los artificios de la gran polifonía flamenca. En el caso de la *Missa Ferdinandus Dux Calabriae* de Jacquet de Mantua el tema, que se repite en todos sus movimientos –*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* y *Agnus Dei*–, lo forman las vocales que forman parte de cada sílaba del título (FER – DI – NAN – DUS – DUX – CA – LA – BRI – AE). Estas vocales remiten a las siguientes notas musicales: RE – MI – FA – UT – UT – FA – FA – MI – RE.⁴⁰⁰

³⁹⁹ El estudioso estadounidense William McMurry baraja varias hipótesis acerca de la composición de esta Misa. Una habla de un homenaje de Jacquet al Duque que habría recibido copia de la Misa a mediados de 1530 a través del emperador Carlos V o a través de sus hermanas, que se mudaron a Valencia en 1534. Podría ser que el Duque y Jacquet hubiesen tenido contactos y que este último sintiese que había llegado el momento de buscar un nuevo mecenas. A este propósito, véase Philip T. Jackson, “Two Descendants of Josquin’s Hercules’ Mass”, *Music and Letters*, 59 (1978), pp. 188-205:197: “[...] takes into account the most obvious possibility, namely that Jacquet took it upon himself to write the Mass in an attempt to gain the favour of a wealthy nobleman whose fame was spreading as a patron of music and the other arts”. Otra hipótesis habla de un encargo que el duque Ercole II de Ferrara le hizo al compositor como muestra de estima y de amor hacia la familia napolitano-aragonesa. Véase también William M. McMurry, “Ferdinand, Duke of Calabria, and the Estensi: a Relationship Honored in Music”, *Sixteenth Century Journal*, 8 (1977), pp. 17-30:29. Es más. A medida que la misa solo apareció en forma impresa por primera vez en 1540, Nugent también ha sugerido que puede tratarse de un regalo hecho por Jacquet de Mantua en ocasión del segundo matrimonio del Duque con Mencía de Mendoza. Véase George Nugent, “Jacquet’s Tributes to the Neapolitan Aragonese”, *The Journal of Musicology*, 6 (1988), pp. 198-226:209. En mi opinión, la circunstancia más probable acerca la composición de la Misa se sitúa entre los años 1523 y 1526, es decir en el periodo en que el Duque ha recuperado su libertad y el emperador le confirma plenamente su confianza arreglando su matrimonio con Germana y asignándoles el encargo de Virreyes de Valencia. Iain Fenlon llega a la misma conclusión, si bien utilizando otros argumentos. Véase Iain Fenlon, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), p. 75: “On this assumption the date of composition of the *Missa Ferdinandus Dux Calabriae* can be narrowed down to the period 1508-33, and to speculate further that Fernando would have preferred to use his new title after 1526 would place it in the early 1520s, perhaps as a work celebrating the duke’s release after twenty-one years”. Véase también Nugent, “Jacquet’s Tributes”, pp. 209-210.

⁴⁰⁰ Philip Jackson ya ha descrito detalladamente el estilo y la estructura de esta misa, reconociendo adecuadamente su procedencia del modelo de la famosa misa de Josquin Desprez sobre *soggetto cavato* dedicada a Ercole I d'Este. Véase Jackson, “Two Descendants”, pp. 188-205. La *Missa Ferdinandus Dux Calabriae* se conserva en cuatro fuentes distintas, dos manuscritas (Reggio Emilia, MS San Prospero; Bologna, Archivio Musicale di San Petronio, MS I.25) y otras dos impresas que corresponden a la primera y segunda edición modificada del libro de música titulado *Quinque Missae Morales hispani, ac Jaceti musici excellentissimi liber primus, cum quinque vocibus* (Venezia: 1540/1542). Véase Philip T. Jackson, *Jacquet of Mantua* (1483-1559), en *Opera Omnia* (Stuttgart: American Institute of Musicology-Corpus Mensurabilis Musicae, 1986), vol. 6, pp. 42-81. Aunque de momento no han aparecido, seguramente el Duque contaba en su biblioteca con uno o más ejemplares de esta misa.

Como anota Gómez Muntané, “difícilmente podía idearse una composición más halagadora para alguien cuyo nombre deviene el pilar musical sobre que se sustenta una Misa del rito católico”.⁴⁰¹ A fin de cuentas esta Misa marca a través de notas musicales el clímax de una época favorable en que los aragoneses parecen recuperar el perdido prestigio internacional, gracias también a un fuerte sentido de compasión que paulatinamente se había desarrollado hacia ellos durante los años veinte del siglo, especialmente tras la muerte prematura de César (1501-1520), hermano del Duque y último hijo de Federico e Isabel del Balzo.⁴⁰² En esta ocasión el aventurero y literato Girolamo Casio había dedicado al príncipe un homenaje poético en forma de soneto (“Per il figliol de Re Federico”, soneto XLVI) mientras que el mismo Jacquet de Mantua va a empezar a componer en honor del príncipe un motete (*Ploremus omnes et lacrimemur*) a cinco voces.⁴⁰³

A lo largo de una partitura caracterizada por figuras musicales de valores largos y conducidas de manera homofónica, el motete de Jacquet de Mantua se desarrolla solemne y austero encontrando su clímax afectivo cuando la quinta voz (*quintus*) entona por tres veces una solicitud de gracia a Dios a favor del príncipe (“Parce domine, Caesari tuo [...]”).⁴⁰⁴

⁴⁰¹ Maricarmen Gómez Muntané, “San Miguel de los Reyes y la capilla musical de don Fernando de Aragón, Duque de Calabria (1488-1550)”, en *San Miguel de los Reyes: de Biblioteca Real a la Biblioteca de Valencia* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001), pp. 91-111:100.

⁴⁰² Una referencia a la muerte de Cesare (octubre de 1520) se encuentra en Mario Equicola, *Annali della città di Ferrara*. Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, MSCI. II, 355, f. 92r.

⁴⁰³ Véanse Girolamo Casio, *Libro intitulado Cronica, ove si trata di epitaphii, di amore, e di virtute* (Bologna, 1525), f. 17; George Nugent, *The Jaquet motets and their authors: a dissertation presented to the faculty of Princeton University in candidacy for the degree of doctor of philosophy* (Princeton: Ann Arbor, 1977). Véase la edición moderna del motete *Ploremus omnes et lacrimemur*, en *Jacquet de Mantua* (1483-1559), *Opera omnia*, eds. Philip T. Jackson y George Nugent (Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1986), vol. 5. Primo libro dei motetti a cinque voci (1539), Núm. 16, pp. 140-146.

⁴⁰⁴ Véase *Jacquet de Mantua* (1483-1559), *Opera omnia*, pp. 140-146 (“Ploremus omnes et lacrimemur”), en particular a los compases 9-14, 65-69 y 105-109.

Ejemplo 2.2. Jacquet de Mantua, “Ploremus omnes et lacrimemur”, en *Opera omnia*, pp. 140-146, quinta vox, compases 9-14, 65-69 y 105-109

Cabe preguntarse de qué tenía que ser perdonado el príncipe ¿Acaso de sus extravagantes relaciones sexuales, de acuerdo con lo que anota un cronista local?⁴⁰⁵ Aun así, parece que la muerte del príncipe asesta un duro golpe a su madre Isabel que cayó en una profunda depresión, también porque había desaparecido no solo el hijo que, tras el fallecimiento de su marido, había vivido siempre a su lado, y a quien había dado una esmerada educación, sino más bien un potencial pretendiente al trono de Nápoles.⁴⁰⁶

Ahora los aragoneses de Nápoles pueden confiar únicamente en la compasión de los demás. El rey Carlos V se implicará para que se ofrezcan a Julia y a Isabel, hermanas del Duque, rentables propuestas de matrimonio. Pero los resultados fueron amargos. Isabel nunca logró casarse. El matrimonio de Julia apenas había sido celebrado cuando su marido, Giangiorgio de Monferrato, murió por una grave enfermedad.⁴⁰⁷ En el año en que el Duque fue nombrado Virrey de Valencia, Clemente VII concederá a Isabel una parte de la herencia del cardenal Luigi de Aragón fallecido en 1519.⁴⁰⁸ Se trata de iniciativas veleidosas y sin efecto prolongado: la verdad es que en Italia nadie está interesado en devolver a los aragoneses el antiguo esplendor y peso político. Por otra parte, tras el fallecimiento de César, la familia napolitano-aragonesa se queda fuera de las estrategias matrimoniales con las cuales se definen los equilibrios políticos de la península italiana y no solo. Poco a poco se desvanece cualquier interés por parte de la nobleza italiana en casarse con una de las dos hermanas del Duque. Julia e Isabel, quedándose sin marido, se verán obligadas, tras el

⁴⁰⁵ No se conoce la causa precisa de la muerte de César. En esta ocasión hubo un abundante intercambio de correspondencia entre los Estense y los Gonzaga (ahora conservada en el archivo de Mantua), de donde no resulta con claridad la causa, aunque tal vez se hace referencia a un dolor de pecho (*mal de costa*). De hecho, en una crónica del tiempo resulta sin rodeos que César falleció por sus extravagantes relaciones sexuales. Véase Paolo da Lignago, *Cronaca Estense*, Archivio di Stato di Modena, Manoscritti Biblioteca, Códice 69, f. 201: “Adi 10 desembre 1520 figliolo de Re Federico de Napoli [...] morse in Ferrara [...] se disse per troppo choito”. Véase también f. 315: “et Cesare che morse in Ferrara giovineto: se dise per troppo choito”. Por todo el asunto véase también Nugent, “Jacquet's Tributes”, pp. 210 y sgs.

⁴⁰⁶ César había acompañado a la madre en su exilio a Ferrara, donde había recibido una sólida formación humanística con el profesor de griego Marco Antonio Antimaco con la esperanza de que pudiese ser él el heredero al trono aragonés. Véase López-Ríos, “La educación de Fernando de Aragón”, p. 130. Véase también D'Agostino, *Ferrando d'Aragona*, p. 80.

⁴⁰⁷ Lignago, *Cronaca*, ff. 229-230. Sin embargo, León X otorgará a Isabel y a sus hijas una pensión. Ludwig Von Pastor, *The history of Popes from the Close of the Middle Ages. Drawn from the secret archives of the Vatican and other original sources*, ed. Ralph Francis Kerr (London: St. Louis Herder, 1891-1953) vol. 8, pp. 82-83; Nugent, “Jacquet's Tributes”, p. 215.

⁴⁰⁸ Francesco Carabellese, “Andrea da Passano e la famiglia d'Isabella del Balzo d'Aragona”, *Archivio storico per le province napoletane*, 24 (1899), pp. 428-443: 439; Vincente Castañeda, “Don Fernando de Aragón, duque de Calabria”, *Revista Archivos, Bibliotecas y Museos*, 15 (1911), pp. 268-286.

fallecimiento de la madre (1533), a abandonar Ferrara para unirse al Duque en Valencia, donde se jugará el nuevo destino de los aragoneses de Nápoles.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ El abandono de la ciudad fue probablemente rápido –casi una retirada– si consideramos que las hermanas del Duque no tuvieron ni siquiera tiempo de concluir la venta de sus bienes inmuebles. En varias cartas enviadas a la corte Estense el Duque volverá sobre este asunto dando disposiciones concretas a sus encargados, incluso solicitando la mediación directa de su sobrino Ercole II, para que las transacciones de venta se concluyeran con éxito y con ventajas económicas. Baste un solo ejemplo, sacado de una carta inédita. Véase Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense – Cancelleria – Carteggio con Principi Esteri, Napoli, b. 1247/3: “[...] Supplico a Vostra Illustrissima Signoria [Ercole II de Este] che il sopradetto Joanotto (Alfonso) va con commissione di vendere le possessioni che costi tiene la prefata signora Infanta [Julia], et como altre volte ce ha avisato, malamente se potra venire a niuna bona conclusione di detta vendita, se in questa cittade no se da a dette possessioni venditore per il quale chi le comprara possa securamente comprare, no havendo a chi meglio la detta signora Infanta et io possiamo ricorrere che a Vostra Illustrissima Signoria[...] la supplico voglia fare che qualche uno dei soi subditi entre a vendere le dette possession, che noi di qua gli madaremo tutta quella seguranza che sera bisogno, como piu largamente lo referira a Vostra Illustrissima Signoria il detto Joanotto al qual la prego voglia dare in questo intero credito, con che raccomandandomi a Vostra Illustrissima Signoria a la Illustrissima sua consorte et figli prego a nostro Signore gli conceda intera contentezza di quanto desiderano. Da Valencia, a 24 di Genaro MDXXXIX. De Vostra Illustrissima Signoria zio amatissimo, il Duca di Calabria”.

CAPÍTULO 3

GERMANA DE FOIX, ÚLTIMA REINA DE ARAGÓN Y VIRREINA DE VALENCIA

En este Capítulo, después de resumir la trayectoria formativa de Germana de Foix con una evaluación del bagaje musical que la reina lleva a Valencia (la reina tenía una capilla musical de cierta consistencia), me centraré en las iniciativas de Germana orientadas hacia la dinamización de una cultura literaria con signo cortesano en una ciudad como Valencia ya preparada para absorber y adoptar nuevos estímulos y nuevas propuestas culturales y musicales.

3.1. Influencias e intercambios culturales-musicales en la trayectoria de formación de Germana de Foix

Figura 3.1. Anónimo Siglo XVI, Retrato de la serenísima reina D. Úrsola Germana. Depositado en el Museu d'Història de València (Carrer València, 42 Mislata)

Úrsula Germana de Foix (1488-1538)⁴¹⁰ era hija de Juan Gastón de Foix, Conde de Estampes y Vizconde de Narbona, pretendiente de la corona de Navarra, y María de Orleans, hermana de Luis XII de Francia. Huérfana a temprana edad, su padre la había encomendado a Luis XII y cuando cumplió dieciocho años los acontecimientos políticos (en particular el Tratado de Blois firmado en 1505) determinaron que se casara en primeras nupcias con el Rey Católico que, en ese momento, ya viudo de la reina Isabel la Católica, tenía 54 años.⁴¹¹

Luis XII había criado a la pequeña Germana en el Castillo de Blois nunca dándole ocasiones y motivos sobrados para no ser dichosa. Además, la trató como si formara parte de su conjunto familiar, concediéndole la oportunidad de ejercer todos los derechos que pertenecían a una persona del sequito real. Aunque se sabe poco sobre la educación de Germana en la corte, sus intereses en aquellos años parecen reflejar casi exactamente los de su tío Luis XII: amaba conversar gran parte del día sobre artes y la literatura, practicaba la caza, le gustaba disfrutar de los placeres que la vida pudiera brindarle y destacaba por su habilidad con el baile y la música por la que cultivaba una particular afición.⁴¹² Dado que tocaba varios instrumentos y cantaba aceptablemente bien, no sería descabellado suponer que había recibido por lo menos una educación musical básica, tal vez de uno de los miembros de la capilla real francesa que en aquel entonces contaba con músicos excelentes y de renombre como Jean Mouton (1459-1522), Jean Braconnier (?-1512) y Antoine de Févin (1470-1511).

Sin duda fue en la corte de Luis XII donde Germana desarrolló no solo un gusto por el lujo y las diversiones sino también una afición particular hacia la *chanson* polifónica profana y las agrupaciones de ministriles bajos que constituían las opciones estéticas

⁴¹⁰ Los elementos básicos de la biografía de Germana de Foix pueden encontrarse en los siguientes trabajos: Vicente Salvador y Monserrat, Marqués de Cruïlles, *Doña Germana de Foix, última reina de Aragón y su época. Estudio histórico*. Biblioteca Serrano Morales del Ayuntamiento de Valencia, MS 6.377, 1891, sin foliar, vols. 3; ID., *Noticias y documentos relativos a doña Germana de Foix, última reina de Aragón* (Valencia, 1899. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, MS CLXXVII). Edició i estudi introductorii de Ernest Belenguier Cebrià (València: Universitat de València, 2007); Luis Querol y Roso, *La última reina de Aragón, virreina de Valencia* (Valencia: Imprenta de José Presencia, 1931); José García Mercadal, *La segunda mujer del Rey Católico. Doña Germana de Foix, última Reina de Aragón* (Barcelona: Editorial Juventud, 1942); Josefina Mateu Ibars, *Los Virreyes de Valencia. Fuentes para su estudio* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1963); Regina Pinilla Pérez de Tudela, *Valencia y Doña Germana. Castigo de agermanados y problemas religiosos* (Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1994).

⁴¹¹ Ya que el 26 de noviembre de 1504 falleció Isabel la Católica, Fernando II de Aragón el Católico dejó de ser soberano en Castilla, en beneficio de su hija Juana I y de su esposo, Felipe I el Hermoso, hijo del emperador Maximiliano de Habsburgo. En el escenario internacional, Fernando el Católico, en pugna con Luis XII por la posesión de los territorios italianos, amplió el ámbito de la confrontación al imperio de los Habsburgo. Sorprendió a todos entonces su maniobra política de casarse con Germana de Foix, sellando así un acuerdo con Luis XII de Francia que cedió a su sobrina sus posesiones sobre Nápoles. Se debe subrayar que el hombre con quien Germana va a desposarse es nada menos que el bisabuelo del Duque.

⁴¹² Frederic J Baumgartner, *Louis XII* (New York: St. Martin's Press, 1994), pp. 4-10.

primordiales de la reina francés, Ana de Bretaña (1477-1514), también ella gran mecenas y aficionada a la música.⁴¹³

No sabemos si la futura reina formaba parte de la comitiva francesa que el 13 de diciembre de 1501 se reunió en Blois con el entonces archiduque Felipe el Hermoso, intermediario entre su padre Maximiliano y el rey francés, para firmar el tratado de Trento, concluido el 13 de octubre de 1501, en el que se concertaba la unión entre las casas de Francia y Austria con la boda de la hija de Luis XII, Claudia de Francia y el hijo de Felipe, el futuro Carlos V.⁴¹⁴ Lo cierto es que esas reuniones conciliares no solo consagraban acuerdos políticos diplomáticos sino que también acababan con la celebración de misas que inevitablemente facilitaban un mutuo proceso de intercambios musicales debido a la proximidad de las distintas capillas.⁴¹⁵ Así pues, en esta ocasión se celebró en la Catedral de Blois una misa en gran estilo en que los cantores franceses y flamencos se alternaban en forma responsorial cantando el Salmo 133 “Ecce quam bonum”. La ceremonia se concluyó con una actuación conjunta de las dos capillas que entonaron el “Te Deum”.⁴¹⁶ Más o menos lo mismo se replicará en Lyon, en 1503, y otra vez en Blois (octubre de 1505).⁴¹⁷

Debido a su afición por la música, una vez casada con el Rey Católico, Germana quiso disponer de una capilla privada, (véase a continuación la Tabla 3.1) que a lo largo de la década 1506-1517 estuvo integrada por 12 capellanes/cantores, 7 mozos de capilla, 1 organista y 6 instrumentistas.⁴¹⁸

⁴¹³ Isabelle Cazeaux, *French Music in the Fifteenth and Sixteenth Centuries* (New York: Praeger, 1975), p. 8; Romeu Figueras, “Matheo Flecha el Viejo, pp. 25-101:60.

⁴¹⁴ Véase *Lalaing, Voyage*, p. 140.

⁴¹⁵ Como anotábamos en el capítulo anterior las visitas de Felipe en Francia y en España habían servido no solo a construir una red compleja de interrelaciones políticos-diplomáticos sino también como un catalizador de algún cambio significativo en el desarrollo de la música polifónica tanto en España como en el exterior. Véase Tess Knighton, “Una confluencia de capillas: el caso de Toledo, 1502”, en *La capilla real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*, eds. Bernardo José García García y Juan José Carreras Ares (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001), pp. 127-150: 128.

⁴¹⁶ Véase *Lalaing, Voyage*, p. 140: “Le sermon fu faict par le confesseur du Roy, maistre Laurens Bureau, qui fort exalta ceste paix en fort belle éloquence, et print pour son theume: *Ecce quam bonum et quam jocundum est habitare reges et principes in unum*. Les chantres du roy chantèrent à ung costé, et ceuls de Monsigneur à l’aultre. Après la messe, chantèrent le *Te Deum* tous ensemble”.

⁴¹⁷ Con el Tratado de Blois de 1505 Germana no solo renuncia a los alegados derechos sobre Nápoles y Navarra, sino que se ve prometida al Rey Católico. En todas estas ocasiones está presente el archiduque Felipeque, como adelantábamos en el Capítulo 2, si no hubiera sido por una mala suerte habría sido el natural heredero al trono de Castilla.

⁴¹⁸ Me refiero a los datos sacados del Archivo de la Corona de Aragón por Freund Schwartz (Barcelona, ACA, Real Patrimonio, Maestre Racional, Legs. 548, 926, 941F). Véase Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, pp. 264-265.

NOMBRE Y APELLIDO	PROCEDENCIA	ENCARGO	SALARIO	PERÍODO CRONOLÓGICO 1506-1517
Joahann Enguera	Valencia	capellán mayor		desde 1506 hasta ?
Anton de Requier	Lleida	capellán mayor/ confesor	6 sueldos diarios	desde 1510 hasta 1517
Diego de Herrera	Zaragoza	capellán/sacristán	8 sueldos diarios	desde 1506 hasta 1515
Guillem Collbato	Collbato	capellán/limosnero		desde 1506 hasta 1516
Míquel Johann Ycart	Lérida	capellán	4 sueldos diarios	desde 1509 hasta 1517
Joan Miralls	Treni(Urgell)	capellán		desde 1510 hasta 1517
Johan de Requesens	Barcelona	capellán	4 sueldos diarios	desde 1506 hasta 1516
Pedro Fernando de Felizes	Tarazona	capellán	4 sueldos diarios	desde 1506 hasta 1517
Mícer Lluis Haines	Tuena(Francia)	capellán	4 sueldos diarios	solo en 1506
Joan Queralt		capellán	4 sueldos diarios	desde 1511 hasta 1517
Vincent Rodriguez	Zaragoza	capellán	4 sueldos diarios	desde 1506 hasta 1517
Ximeno de Spinal	Navarra	capellán	2 sueldos diarios	desde 1506 hasta 1517
Ximeno de Spinal	Navarra	mozo de capilla	2 sueldos diarios	desde 1512 hasta 1513
Johan de Rubalay	Bles (Francia)	mozo de capilla		desde 1510 hasta 1517
Míquel Jeronimo Enquera	Valencia	mozo de capilla	2 sueldos diarios	desde 1506 hasta 1512
Melchior Aguilar	Tarragona	mozo de capilla	2 sueldos diarios	desde 1506 hasta 1517
Cristóbal Ximenez	Jaén	mozo de capilla	2 sueldos diarios	desde 1506 hasta 1516
Joan de las Cijas	Cacorla	mozo de capilla	2 sueldos diarios	desde 1510 hasta 1516
Joan Planella	Medina de Campo	mozo de capilla	2 sueldos diarios	desde 1510 hasta 1516
Antonio de Campero	Zamora	organista	4 sueldos diarios	solo en 1507
Estéban de Parents	Chartres	arpista	80 ducados anuales	desde 1506 hasta(?)
Ramón de Fauro	Bayona (Francia)	flautista y atabalero	80 ducados anuales	desde 1506 hasta(?)
Luis de Casalls	Lombardía (Italia)	tañedor de chirimía	80 ducados anuales	desde 1506 hasta 1512
Bernat Rogier	Francia	vihuelista	30.000 mrs anuales	desde 1514 hasta 1516
Jaume Riquer	Lérida	vihuelista		solo en 1514
Joan Sardela	Venecia	tañedor de chirimía	20 ducados anuales	desde 1515 hasta 1516

Tabla 3.1. Lista de pagos de la capilla musical de Germana de Foix (años 1506-1517). Fuente: Barcelona, ACA, Real Patrimonio, Maestre Racional, Legs. 548, 926, 941F.⁴¹⁹

4

⁴¹⁹ Véase Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, pp. 264-265.

Como puede verse, no se consigna la indicación de maestro de capilla y ello nos hace suponer que la capilla de Germana no interviniera en los actos litúrgicos oficiales y que su repertorio de música sacra se limitara a interpretar el canto gregoriano durante la liturgia y un repertorio polifónico sencillo.⁴²⁰ A pesar de ello, los salarios que Germana generosamente acordaba a sus capellanes/cantores y músicos atestiguan su liberalidad y ecuanimidad.⁴²¹ Resulta que los capellanes/cantores reciben 4 *sólidos* barceloneses por día, salvo el capellán mayor y el sacristán, a quienes se les paga más, casi el doble del salario de los capellanes del rey e infinitamente mayor con respecto a salario pagado por la mayoría de los patrones de aquel entonces.⁴²² Merece la pena señalar que el salario del organista, que a fin de cuentas recibía la misma compensación de los cantores, era considerablemente superior al que percibiría el famoso organista y compositor Antonio de Cabezón unos cincuenta años más tarde.⁴²³ Aún más sorprendentes son los salarios pagados a los mozos de coro: aunque recibían la mitad del salario de los cantores adultos, su retribución era mucho más alta que la percibida por cualquier mozo en todas las capillas musicales españolas de cierto renombre.⁴²⁴

Al parecer Germana contaba con un cuerpo de instrumentistas que la acompañaban en todo momento y esto revela su afinidad hacia el repertorio profano y la música de entretenimiento. Las nóminas de su tesorería atestiguan que la reina tenía preferencia por las agrupaciones instrumentales mixtas y que prefería los ministriles bajos a los ministriles altos. Tres son las tipologías de ministriles presentes en las nóminas entre el 1506 y el 1517: el flautista y atabalero Ramón de Fauro, natural de Bayona (Francia), el tañedor de chirimía Ludovico de Casalls, nativo de Lombardía y el arpista Estéban de Parents, nativo de

⁴²⁰ Por lo que se refiere a la función y al hipotético repertorio interpretado por la capilla de Germana, vale la pena citar a continuación algunas consideraciones de Freund Schwartz (*En busca de liberalidad*, p. 266-267): “Certainly, with access to the enormous chapel maintained by King Fernando there would have been no need for a second sizeable establishment for the performance of sacred polyphony, and the chaplains listed would have been adequate to meet the private devotional needs of the queen and her ladies-in-waiting. Musical performance was probably limited to plainchant, though perhaps the chapel occasionally sang small-scale polyphonic works that required only one singer per part. The only indication that its members might have been more than just clerics is their salaries, which are nearly twice the amount paid to the chaplains of King Fernando’s chapel, even those who doubled as singers”.

⁴²¹ Arroja luz sobre el carácter liberal de su mecenazgo el hecho de que fuera particularmente amable y de rara familiaridad en las relaciones hacia sus músicos. Por ejemplo, al notar que el mozo de coro Joan de Rubalay no se encontraba en su residencia, informó al tesorero que el muchacho se había ausentado por motivos de estudios y le ordenó que siguiera pagándole el salario completo hasta que regresase. Otra vez ordenó un anticipo de catorce meses de sueldo para Joan Ycart, que se había ausentado por motivos familiares. Véase Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, pp. 266-267.

⁴²² Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 268.

⁴²³ Entre el 1507 y el 1514 se alternan el organista Antonio de Campera, que falleció en Nápoles en 1507 y el organista Johannes Ester contratado en 1514.

⁴²⁴ Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, *ibidem*.

Chartres. Todos estos músicos vivían a la sombra de su corte ya en agosto de 1506 y es muy probable que formaran parte de la comitiva que Germana llevó consigo cuando abandonó la corte francesa.⁴²⁵ Entre 1507 y 1515 el número de ministriles no varió. A lo largo de ese tiempo Germana contrata solo un nuevo músico, en 1514, el vihuelista francés Bernat Rogier, que se añade a otros instrumentistas. Cabe anotar que flauta, arpa y vihuela forman un conjunto instrumental muy efectivo para acompañar danzas, veladas y banquetes que se desarrollaban en los aposentos íntimos de la corte de forma bastante frecuente. Probablemente en ocasiones también ella se agregaba a sus músicos tocando instrumentos como el laúd y el clavicordio e incluso cantando y danzando.⁴²⁶

3.2. Panorama histórico y cultural valenciano antes de la llegada de Germana de Foix a Valencia

Como ya adelantábamos (Capítulo 1) en el paso del siglo XVI, Valencia había empezado un proceso de renovación que transformaría y realzaría tanto la vida cultural de la ciudad como la manera de pensar y los códigos culturales. La corte de Serafín Centelles, segundo Conde de Oliva y “conde letrado”, se había convertido en un centro de mecenazgo y de dinamización de una cultura literaria con signo cortesano de la que formaron parte un amplio plantel de intelectuales que compartían sus mismos gustos y aspiraciones.⁴²⁷

⁴²⁵ Barcelona, ACA, Maestre Racional, Leg. 941F, f. 28: “Menestrils Estiban de Tuyart natural de ciutat de Xartres menestril de harpa fonch per la reyna [...] Ramon de Fauro natural de Vayona del regne de Franca menestril tamborino [...] Luys de Casalls natural de Lombardia menestril de la reyna fonch [...] per menestril de dulcayna”. Consta también que Germana pagó 2160 *sous barcelones* (87.480 maravedís) a un comerciante de telas y a un sastre en Barcelona para que proporcionasen la librea –sombrosos de color púrpura, túnicas de terciopelo negro, gorras, zapatos y capas de color púrpura– a Ramón, Ludovico y Estéban, ministrils de la reina. Véase Barcelona, ACA, Real Cancillería, Leg. 910, f. 208. Citado por Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 263, n. 47.

⁴²⁶ El inventario de los bienes de Germana compilado tras su fallecimiento (1536) refleja no solo sus inquietudes culturales y religiosas sino también su gusto por la música y su habilidad para tocar instrumentos como el laúd o el clavicordio. Véase Querol y Roso, *La última reina de Aragón*, p. 74.

⁴²⁷ El título de conde de Oliva fue concedido por Alfonso el Magnánimo en 1449 a Francesc Gilabert de Centelles que fue progenitor de Serafín de Centelles quien sucedió en 1481 a su padre guiando al condado de Oliva a su época de mayor esplendor hasta su fallecimiento en 1536. Hasta el final de su vida representó el prototipo de noble culto con aficiones librarías y poéticas que lo convirtieron en el gran mecenas nobiliario del Reino de Valencia. Consta que el Conde tuvo un papel destacado en la financiación de la traducción al catalán, realizada por su secretario Bernardino Valmanya, de la *Cárcel de amor* de Diego San Pedro, publicada en Barcelona en 1493. Del mecenazgo del conde de Oliva se benefició también el humanista Juan Bautista Anyés, elegido como preceptor de su sobrino Francisco Gilabert de Centelles, que heredaría el condado a su muerte, convirtiéndose en el tercer conde de Oliva, y mostrando el mismo interés que su tío por el mecenazgo de las artes. El Conde congregaba también círculos poéticos muy activos y por ello no resulta extraño que en el *Cancionero General* (Valencia, 1511) de Hernando del Castillo, a él dedicado, están incluidas algunas composiciones de poetas que pertenecían a su círculo poético como Juan Fernández de Heredia y Francisco Fenollet. Véanse Francisco Pons Fuster, “Les inquietudes literàries de la família Centelles Riu-Sec”, en *Actes de les I Jornades Internacionals sobre la Història dels Centelles i el Comtat d’Oliva* (Valencia: Ajuntament

Asimismo, fuerte era el detonante cultural procedente de la corte de Juan de Borja (m. 1543), tercer duque de Gandía, activo protector y defensor de humanistas, comediógrafos, erasmistas y lulistas, como Francisco Decio, Alonso de Proaza, Juan Pastor, Luis Vives o Bernardo Pérez Chinchón.⁴²⁸ Además entre 1501 y 1506 Valencia había tenido la función de válvula de escape para tensiones político-dinásticas que iban madurando dentro de la corte napolitano-aragonesa. Cuando Juana III de Castilla, viuda de Ferrante I de Aragón (rey de Nápoles desde 1458 a 1494) sintió disminuir su esfera de influencia, por desacuerdos con el padre del Duque, Federico, y por celos hacia su mujer Isabel, prefirió trasladar su corte a Valencia, donde algunos años después se le unió su hija Juana IV, viuda de Ferrante II de Aragón.⁴²⁹

Las dos reinas se quedarán en Valencia hasta el 1507, año en que regresarán de nuevo a Italia y durante toda esta época su corte actuará como núcleo aglutinador de la aristocracia y generador de una cultura de signo cortes. Es también probable que las dos reinas hayan implementado la proyección internacional de las clases altas valencianas favoreciendo y quizá patrocinando una obrita en versos (*Dechado de amor*) que, lejos de ser considerada una de las principales producciones del círculo de intelectuales que rodeaban a las dos reinas en exilio, se caracteriza como uno de los textos que reflejan de un modo más directo las conexiones culturales entre Valencia y Nápoles en las primeras décadas del siglo XVI.⁴³⁰

En los años siguientes esta amalgama llega a su máximo apogeo dando la impresión que existían en Valencia y Nápoles círculos cortesanos interrelacionados con doble sede y capaces de inspirarse a un substrato cultural común. Esto resulta evidente en la crónica-novela sentimental *Cuestión de amor* (Valencia, 1513), donde encontramos damas y caballeros valencianos que se integran en la ya mestiza sociedad napolitana de la época post-

d'Oliva-Diputació Provincial de Valencia, 1997), pp. 18-24; Ferrer Valls, "Corte virreinal", p. 5; Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1987), vol. 1, pp. 175-186; Estela Pérez Bosch, *Los valencianos del Cancionero General: estudio de sus poesías* (València: Publicacions Universitat de València, 2009), *passim*.

⁴²⁸ Véase Ferrer Valls, "Corte virreinal", pp. 7-8.

⁴²⁹ Madre e hija se instalan en Valencia en 1501, tras el nombramiento de Juana III por parte de su hermano Fernando el Católico como lugarteniente general de los reinos catalán-aragoneses. Véase Benedetto Croce "La corte delle Tristi Regine di Napoli", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 19 (1984), pp. 140-163; Carla Perugini y José Martínez Guázques, "Testamento de Doña Juan III, reina de Nápoles", *Butlletí de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 43 (1991-1992), pp. 81-114.

⁴³⁰ El título completo es *Dechado de Amor, hecho por Vázquez a petición del Cardenal de Valencia, dirigido a la señora reina de Nápoles*. La primera edición conocida de la obra es la contenida en la segunda edición del *Cancionero General* de 1514 (ff. 189r.-191r). Véanse, Françoise Vigier (ed.), *Cuestión de amor*, p. 19 y sgs.; Carla Perugini, *Questión de Amor* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995), introducción.

aragonesa.⁴³¹ Entre un episodio y el otro de esta crónica-novela, la corte napolitana se nos exhibe inmersa en justas y torneos, mascaradas e invenciones, lecturas poéticas de corte cancioneril y representaciones teatrales.⁴³² Este texto nos muestra también los últimos rescoldos de una corte napolitana que se movía a caballo entre Italia y la Corona de Aragón y bajo el aspecto musical parece situarse entre un pasado y un presente.⁴³³ De ello nos dan cuenta dos viajeros y músicos-poetas, Jerónimo Fenollet y Velázquez de Ávila. Su llegada a la corte napolitana remonta al período inmediatamente posterior a la caída de los aragoneses y nos permite reconstruir una página importante del género villancico y de la canción que en la corte napolitana se interpretaban según el estilo humanista de la melodía acompañada.⁴³⁴

3.3. La corte de Germana de Foix como núcleo vertebrador del renacimiento valenciano

La llegada a Valencia de Germana de Foix (tenía entonces apenas 18 años) dejará profundas huellas en el panorama político y cultural de la ciudad.⁴³⁵ Su primer marido Fernando el Católico, con el intento de afianzar el poder regio en sus territorios, había creado la figura de “Virrey” para Valencia, en la cual fundía en una sola las dos viejas instituciones medievales como eran la *Lugartenencia General* y el *Virreinato*, convirtiendo en permanente una institución transitoria y concibiéndola como el *alter ego* regio.⁴³⁶ Germana

⁴³¹ Las concomitancias entre *el Dechado de amor* y la *Cuestión de Amor* son tantas (muchos personajes, a pesar de quedar escondidos por criptogramas, son los mismos) que la crítica ha barajado la posibilidad de que ambas producciones, muy próximas en el tiempo, muy afines en el estilo, contenido y en la actitud desenfadada y alegre con la que la nobleza valenciano-apolitana actúa en el ambiente de la corte, sean obra de un mismo autor, es decir Velázquez de Ávila. Véase Perugini, *Questión de Amor*, pp. 16-18; *Cuestión de amor*, pp. 19-20.

⁴³² Simó Oleza llamó la atención sobre las conexiones con el Reino de Valencia de una buena parte de la nobleza que interviene en la novela, incluido el propio protagonista don Jerónimo Fenollet, probable autor de la *Égloga de Torino* y hermano de Francisco Fenollet que en la corte del Duque tendrá un papel tan destacado cuanto el de Luis Milán. Véase Joan Oleza Simó, “La Corte, el amor, el teatro y la guerra”, *Edad de oro*, 5 (1986), pp. 149-182.

⁴³³ Ferrer Valls, “Corte virreinal”, p. 9.

⁴³⁴ Isabel Pope, “La vihuela y su música en el ambiente humanístico”, *Nueva revista de filología hispanica*, 15 (1961), pp. 364-76: 369; Gianluca D'Agostino, “Più glie delectano canzone veneciane che francese. Echi di poesia italiana alla corte napoletana di Alfonso il Magnanimo”, *Musica Disciplina*, 49 (1995), pp. 47-77:52. Véase también Alfonso Colella, “Musica profana a Napoli agli inizi del Cinquecento: i villancicos della Cuestión de amor (Valencia, 1513)”, *Recercare*, 28 (2016), pp. 5-41.

⁴³⁵ Varios artículos sobre los diferentes aspectos de la figura de Germana están incluidos en: *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps. Catálogo de la exposició celebrada en junio-octubre de 2006*, en *El Monestir de Sant Miquel dels Reis*, eds. Rosa Elena Ríos Lloret y Susana Vilaplana Sanchis (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2006).

⁴³⁶ Véase Ernest Belenguier Cebrià, “Precisiones sobre los comienzos del virreinato en Valencia durante la época del Rey Católico”, en *Primer Congreso de Historia del País Valenciano* (Valencia: Universidad de Valencia, 1976), vol. 3, pp. 47-56.

desempeñará funciones políticas como Virreina y lugarteniente general de Valencia desde 1507 hacia 1520 y desde 1523 hacia 1526.⁴³⁷ En estas dos fases de su gobierno la reina se aprovechó del aire de abertura y curiosidad cultural que se había generado en Valencia, pero no pudo evitar añadir mucho de lo suyo.

La esmerada educación que había recibido le permitió establecer en Valencia una etiqueta borgoñona (y anti-castellanizante) a la que no estaban acostumbrados los nobles valencianos que la rodeaban.⁴³⁸ A pesar de todas las críticas que en el tiempo rodearán su persona, a razón de su carácter frívolo y extrovertido asociado a una tempestuosa vida sexual, sus modos, costumbres y lengua castellana fueron imitados por la nobleza valenciana.⁴³⁹ Hay toda una tradición historiográfica que, más allá de destacar la figura de la reina Germana de Foix asociando a ella la introducción del ceremonial y gusto borgoñones, asigna un papel fundamental a la música en su formación y su ejercicio del poder.⁴⁴⁰

⁴³⁷ Como reina de Aragón, Germana recibió de su primer esposo varios encargos políticos-administrativos desplegando una gran actividad política como lugarteniente general de Aragón, Cataluña, Valencia, Rosellón y Cerdeña, mientras el Rey Católico, ausente del reino, dirigía las impresas de Túnez y Bugía. En 1512, durante la enfermedad del Rey Católico, fue habilitada para celebrar Cortes particulares, y en 1515 las aragonesas. Véase ⁴³⁸ Gran parte de los bienes muebles y la infinidad de elementos decorativos que se encontraban en el inventario de pertenencias de la Reina realizado en su fallecimiento en 1536, atestiguan un gusto predominante de marca borgoñona. Véase Madrid, AHN, MS 526-b, Sec. Clero secular y regular. Citado por Querol y Roso, *La última reina de Aragón*, pp. 189-259.

⁴³⁸ Gran parte de los bienes muebles y la infinidad de elementos decorativos que se encontraban en el inventario de pertenencias de la Reina realizado en su fallecimiento en 1536, atestiguan un gusto predominante de marca borgoñona. Véase Madrid, AHN, MS 526-b, Sec. Clero secular y regular. Citado por Querol y Roso, *La última reina de Aragón*, pp. 189-259.

⁴³⁹ Me refiero a toda una tradición detractora, duradera en el tiempo. Vale la pena citar a Fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida, y hechos del Emperador Carlos V*, libro 2, cap. 24, f. 12: “Era la Reyna poco hermosa, algo coxa, amiga mucho de holgarse y andar en banquetes, huertas, y jardines, y en fiestas. Introduxó esta Señora en Castilla comidas soberbias, siendo los Castellanos, y aun sus Reyes, muy moderados en esto. Pasabansele pocos días que no comvidasse ó fuesse combidada. La que más gastaba en fiestas, y banquetes con ella, era más fu amiga. Año de mil y quinientos y onze, le hizieron en Burgos un banquete, que de solos rábanos, se gastaron mil maravedís. Deste desorden tan grande le siguieron muertes pependencias, que á muchos les causaba la muerte el demasiado comer”. Véanse también Querol y Roso, *La última reina de Aragón*, p. 42; Romeu Figueras, “Mateo Flecha el Viejo”, pp. 25-101:60. Pero, no se olviden las inquietudes devotas de Germana y concretamente su inclinación hacia los jerónimos que remonta ya en la época de su matrimonio con el rey Católico. Una predilección que se manifiesta claramente tras la muerte de éste al elegir como retiro el monasterio jerónimo de Guadalupe y en ocasión de su fallecimiento al elegir el monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes como lugar de entierro.

⁴⁴⁰ No deberíamos olvidar que desde el principio del siglo XVI el ideal borgoñón ejerce una influencia considerable y muy extendida en toda Europa. Los estudios de Kipling, de Anglo y de Marix presentan pruebas documentales muy evidentes de cómo se ejerce el patronazgo de los músicos en la corte borgoñona del siglo XV. Todos estos estudios se han visto con el tiempo complementado por otras investigaciones, sobre los Tudor, la corte de Maximiliano I, la corte ducal de Ferrara, que han dado resalto a la importancia del contexto histórico y social en el que floreció la música. Véanse Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon [1420-1467]*, (Strasbourg: Heitz, 1939); Sydney Anglo, *Spectacle, Pageantry, and Early Tudor Policy* (Oxford: Clarendon Press, 1969); Gordon Kipling, *The Triumph of Honour: Burgundian Origins of the Elizabethan Renaissance* (The Hague: Leiden University Press, 1977); Tess Knighton, “Northern influence on cultural developments in the Iberian Peninsula during the fifteenth century”, *Renaissance Studies*, 1 (1987), pp. 221-237.

El papel político-cultural ejercido por Germana en el contexto valenciano irá consolidándose paulatinamente desde los años que van desde 1515 hasta 1523, cuando una multitud de problemas requerirán la presencia directa en la ciudad de una figura política sólida, capaz de solucionarlos. En 1515 en Valencia se había desencadenado la peste y aún en 1524 no se habían disuelto sus efectos (en 1523 morían diariamente de cincuenta a setenta personas).⁴⁴¹ El Consejo de la ciudad para preservar a los ciudadanos del morbo acordó distintas medidas sanitarias y encomendó la vigilancia de sus puertas a los nobles de mayor respetabilidad. El 28 de junio de 1515 se nombró para la custodia de la Puerta de Serranos a Francisco de Mompaláu y Juan Fernández de Heredia.⁴⁴²

Mientras tanto la salida y abandono de la ciudad fue general entre la población. Huyeron los nobles y el gobernador, y solo quedó el Marqués de Cenete, que ganó así popularidad. Para empeorar las cosas, en 1519 se añadieron los ataques de las naves de los turcos y moros que hacían incursiones en la costa causando también huidas de la ciudad.⁴⁴³ En junio de 1519 los jurados escribieron al Rey alarmados por las veintiocho fustas y cuatro galeras que habían sido avistadas. Mientras el rey imponía impuestos extraordinarios a las poblaciones costeras bajo el pretexto de tener que proteger más eficazmente el litoral, los gremios artesanales empezaron a formar milicias con el objeto de defenderse por sí mismo de los posibles ataques moriscos incluso imponiendo justicia por su cuenta. El 19 de febrero del mismo año, un rayo alcanzó el reloj de la gran torre del Ayuntamiento provocando un incendio. En julio el franciscano Luis Castelloli dio un sermón en la catedral en que apoyaba la tesis de que en el origen de tantas desventuras estaba el vicio de sodomía. Pronto los oyentes se echarían a las calles en busca de sodomitas.⁴⁴⁴

El 1519 es también el año en que Carlos V facilita a Germana, entonces viuda por el fallecimiento del Rey Católico (m. 1516), una nueva boda con el Marqués Juan de

⁴⁴¹ Por un detallado relato histórico-cronológico de lo ocurrido véase Juan Bautista Perales, *Décadas de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia. Continuación de las Décadas que escribió el Licenciado y Rector Gaspar Escolano* (Valencia: Terraza, Aliena y Compañía Editores, 1880), t. 3, p. 603 y sgs.

⁴⁴² Francisco Martí Grajales (ed.), *Obras de Joan Fernández de Heredia, poeta valenciano del siglo XVI* (Valencia: Manuel Belenguera y Molera, 1913), pp. VII-VIII.

⁴⁴³ Perales, *Décadas de la insigne*, p. 603: “En el año 1518 recorría nuestras costas el pirata Cachidiablo [Barbarroja], con una escuadra de diecisiete naves, y una de sus hazañas fue asaltar el pueblo de Chilches, cuyas casas y haciendas saqueó, llevándose infinitos cautivos y un respetable botín. Ancló después en el puerto de Denia, apresó dos naves cargadas de trigo que venían a Valencia, llegó a Alicante [...] quedando interrumpido el comercio marítimo de Valencia, porque ya no había seguridad ni para los buques mercantes ni para los pueblos de la costa”.

⁴⁴⁴ Henri Merimée, *L'art dramatique a Valencia. Depuis les origines jusqu'au commencement du XVIIe siècle* (Toulouse: Eduard Privat, 1913), pp. 107-108. Dentro de la amplia bibliografía existente, una documentada descripción de estos sucesos y de la situación de Valencia en aquellas fechas, puede verse Ricardo García Cárcel, *Las Germanías de Valencia* (Barcelona: Península, 1975).

Brandeburgo-Ansbach. En esta ocasión Germana da prueba de pragmatismo político: por una parte, dona a Carlos V las rentas de sus dominios italianos y cede sus derechos al trono de Navarra al Emperador –que de esta manera unía a la posesión de facto del mencionado reino el soporte jurídico que dicho dominio necesitaba– por otra, se gana la confianza política del Rey que al poco tiempo la utilizaría como recurso para intervenir en el contexto valenciano y aplastar la rebelión de las Germanías que se estaba convirtiendo en una espina clavada en el sistema hegemónico de Carlos V.⁴⁴⁵

Tres años duraron las revueltas agermanadas y a ellas se añadieron peste, hambre e inundaciones.⁴⁴⁶ Al final personajes valencianos con talento y valor militar como el Marqués de Cenete (Diego Hurtado de Mendoza, nombrado Virrey de Valencia en 1520 y futuro conde de Mélito), el conde de Oliva (don Serafín Centelles), el duque de Gandía (don Juan de Borja), el duque de Segorbe (Alonso de Aragón), Francesc Fenollet, Juan Fernández de Heredia y Mosén Luis Crispí de Valldaura restablecieron un estado de paz y normalidad.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ En cuanto a la cesión del reino de Navarra y a la renuncia a las rentas en Nápoles véase todas las fuentes citadas por Arciniega, *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*, p. 164, n. 6. La boda de Germana con el Marqués se celebró en Barcelona en 1519 pero fue mal recibida por el pueblo que no comprendía que la “reina pudiera casar después de haber sido la mujer del Católico rey Fernando”. Véase Pinilla Pérez de Tuleda, Sin duda Carlos V facilita la boda también para asegurarse la aquiescencia y el voto del elector del Brandeburgo, del que el Marqués era hermano, y para conseguir el título imperial. La pareja viajó mucho al séquito del emperador asistiendo incluso a su coronación en Aquisgrán. Poco después de su regreso a España, en 1523, Carlos V nombró a su abuelastra lugarteniente general del Reino de Valencia y a su esposo capitán general del mismo en una Valencia desestabilizada por la rebelión de las Germanías que habían solicitado el apoyo del Duque, todavía en prisión en Játiva, que muy astutamente había rechazado. Véase Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, libro 9, cap. 39, f. 366: “Y puso por Gobernadora a la Reyna Germana, y hizo Capitán General de todo el Reino a fu marido el Marques Juan de Brandeburg. El cual murió dentro de aquel año (“tan desdichada fue esta Señora en sus casamientos”). Al parecer este segundo matrimonio de Germana con el Marqués no fue muy feliz. Juan de Brandeburgo ya no era el abuelo achacoso en que se había convertido el Rey Católico, sino un vigoroso y rubicundo joven cinco años menor que ella. Enseguida la comenzó a traicionarla entreteniéndose con otras mujeres e impulsando cualquier clase de chismorreó. Además, el Marqués sin escrúpulos gastaba la renta de la ex reina incluso substrayendo las joyas de su cámara de manera que ella veía perder su patrimonio. Véase Alonso de Santa Cruz, *Crónica del emperador Carlos V*, eds. Ricardo Beltrán, Antonio Blázquez y Delgado Aguilera (Madrid: Imprenta del Patronato de Huérfanos de Independencia e Intervención Militares, 1920), vol. 1, p. 209: “[...] apenas era casada cuando de todo su corazón fué arrepentida, y fué la causa de esto que el Marqués le comenzó luego á tener en poco, entremetiéndose con otras mujeres, y también como ella rica y él pobre no solo le gastaba la renta, pero aún le tomaba las joyas de su cámara, de manera que veía perder su hacienda, y lo peor ser maltratada de su marido”. Véase también Rosa Elena Ríos Lloret, *Germana de Foix. Una mujer, una reina, una corte* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003), p. 93. Sin embargo, al poco tiempo después su segundo matrimonio, Germana quedaría viuda otra vez –pues el Marqués morirá de peste en el julio de 1525– y por lo tanto a la edad de 37 años volvía a ser un posible peón dentro de los intereses políticos del Emperador, en la doble partida de ajedrez en la que estaba empeñado Carlos V con España y Europa.

⁴⁴⁶ No hay duda de que entre las causas de la revuelta destaca el desarrollo hipertrofiado de la industria artesanal valenciana que inevitablemente supuso un crecimiento del papel político de los gremios, cuyos componentes ya Fernando el Católico había autorizado a llevar armas y a formar milicias con el objeto de pudiesen defenderse de los posibles ataques de los corsarios. Luego, Carlos V les dio permiso para que sus milicias pasasen a ser de cien hombres, un número suficiente para desafiar el poder abusivo de la nobleza y empezar a imponer justicia por su cuenta.

⁴⁴⁷ Todos estos nobles valencianos formaban parte del largo listado de nobles que apoyaron al Virrey Diego Hurtado de Mendoza en su lucha contra los agermanados. En 1522 Játiva, el pueblo done estaba recluso

Ahora lo único que quedaba era empezar una durísima represión. En esta ocasión el Emperador Carlos V no tuvo dudas y renombró en 27 de marzo de 1523 Virreina de Valencia a Germana que por un lado impuso una feroz persecución contra a los caudillos de la revolución vencida, cuyos bienes y los de sus familiares fueron confiscados, y por el otro emprendió un proceso de refeudalización de las tierras incautadas de la cual se aprovecharon los más altos nobles del Reino.⁴⁴⁸

Cuando en Valencia las riendas del poder pasaron a las manos de Germana, las iniciativas de mecenazgo y promoción cultural se encontraban centralizadas en torno a la corte de los mismos personajes que hemos mencionado más arriba y que tuvieron un papel de relieve en los acontecimientos bélicos que supusieron la derrota de los agermanados. Vale la pena mencionar al Marqués de Cenete, entonces Virrey, el conde de Oliva, el duque de Gandía y el duque de Segorbe.⁴⁴⁹ No les fue inferior, en cuanto a valor militar y a mecenazgo la antigua familia nobiliaria de los Fenollet, emparentada con los Centelles y luego condes

el Duque, se convirtió en cuartel general de los rebeldes. Durante los preparativos de la batalla decisiva de Játiva (septiembre de 1522) encontramos también a Francisco Fenollet al mando de sus tropas. Por su parte Juan Fernández de Heredia y Mosén Luis Crispí de Valldaura, organizaron en La Mancha dos compañías de gente asalariada que intervinieron en los ataques al castillo de Corbera y al de Játiva donde estaba prisionero el Duque. Véanse Onofre Esquerdo, *Nobiliario valenciano* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001), ed. José Martínez Ortiz, vols. 1 y 2; Vicente Boix, *Xàtiva. Memorias, recuerdos y tradiciones de esta antigua ciudad* (Játiva: Imprenta y Librería de Blas Bellver, 1857) p. 136 y p. 159; Martí Mestre (ed.), *El Libre de Antiquitats*, vol. 1, p. 60; Martí Grajales (ed.), *Obras de Joan Fernández de Heredia*, p. VIII; Joan Oleza Simó, “La corte, el amor, el teatro y la guerra”, *Edad de Oro*, 5 (1986), pp. 149-182:156; Óscar Perea Rodríguez, *Estudio biográfico sobre los poetas del Cancionero General* (Editorial: CSIC, 2007), p. 223.

⁴⁴⁸ Por lo tanto, nada más llegar en Valencia (1523), Germana y Juan de Brandeburgo fueron los principales responsables de la dura represión que respondió al levantamiento de las Germanías contra el poder central, aunque el Marqués no disfrutará de la victoria ya que va a morir de peste en el julio de 1525, sin dejar sucesión. Véase Valencia, Archivo del Reino de Valencia (ARV), Varia, caja 44, n. 4, *Relación de exceptuados del perdón general decretado tras las Germanías de Valencia* [Valencia, febrero de 1524]: “En Valencia hizo detener a siete juristas y muchos notarios, mercaderes, boticarios y también muchos frailes y sacerdotes [...] y después de haberles sentenciado castigó al pueblo de Valencia con doscientos ducados [...]. Pero ni el emperador ni los barones pudieron mudar la voluntad de los pueblos, porque en su corazón estaban más agermanados después de estos castigos”. Todos los historiadores coinciden en afirmar que la represión de Germana y su marido, obedeciendo las ordenes del rey Carlos V, fue muy dura. Además, a la mayoría de los agermanados se les confiscaron sus bienes ya que, Germana había introducido también la posibilidad de conmutar las penas físicas por dinero. Dentro de la amplia bibliografía existente, una documentada descripción de estos sucesos y de la situación de Valencia en aquellas fechas véanse: Ricardo García Cárcel, *Las Germanías de Valencia* (Barcelona: Península, 1975); Vincent Vallés Borràs, *La Germanía* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000); Miguel García, *La germania dels menestrals de València* (València: Editorial Gorg, 1974), pp. 39-40.

⁴⁴⁹ Como anota Ferrer Valls, es significativa a este propósito la apología que escribe el intelectual y dramaturgo Juan Baptista Anyés para homenajear estos destacados personajes de la nobleza valenciana, sobre todo el Marqués de Cenete, considerado salvador de la patria al mismo nivel de como lo había sido Germana (*Apologia in defensionem virorum illustrium equestrium, bonorumque civium valentinorum, in civilem valentini populi seditionem, quam vulgo Germaniam olim appellarunt*, Valencia, 1545). En el mismo pasaje Ferrer Valls anota que “el alzamiento de las Germanías supuso un antes y un después para la nobleza valenciana, que cerró filas en torno a sus propios intereses de clase, y tendió a abandonar las veleidades heterodoxas que se habían abierto paso entre algunos miembros de sus filas”. Véase Ferrer Valls, “Corte virreinal”, p. 8.

de Casal, gestora del gran ambiente cultural de Játiva durante los primeros años del siglo XVI.⁴⁵⁰ La relación de esta familia de “bailes” con labores de mecenazgo se remonta al siglo XIV, cuando el obispo Hugo de Fenollet fundó en 1351 una escuela de canto en Valencia.⁴⁵¹ Uno de sus descendientes, Luis III Fenollet, continuaría con esta tradición de mecenazgo musical, enriquecida con su gusto por la literatura y las artes.⁴⁵² Vicente Ximeno le atribuye la traducción al catalán de *La vida del Rey Alexandre* de Quinto Curcio (Barcelona, Pedro Posa y Pedro Bru, 1481).⁴⁵³ Los dos hijos de Luis, Jerónimo y Francisco, fueron los perfectos especímenes de caballeros renacentistas en el tránsito entre el Medievo y el Renacimiento. Jerónimo no solo fue capitán de un estandarte de hombres de armas en la batalla de Ravena (1512), donde murió, sino que fue autor de la *Égloga de Torino*, que mencionábamos más arriba, y uno de los personajes más destacados de la corte napolitana durante la época virreinal. También su hermano Francisco, como veremos más adelante (Capítulo 5), junto a Juan Fernández de Heredia, se pondrá como el nexo de unión entre dos épocas de esplendor literario y cortesano vividas en Valencia del último decenio de gobierno del Rey Católico y la vivida en la corte del Duque y Germana de Foix.⁴⁵⁴

Sin embargo, los mecenas que en esta época mayormente destacan sobre todos los demás son Serafín Centelles, segundo Conde de Oliva (1480-1536) y don Juan de Borja y Enríquez, Duque de Gandía (m.1543). El primero fue un grande amante de las letras y se asocia a sus iniciativas de mecenazgo la recopilación y publicación del *Cancionero general* (1511). El segundo no solo constituía un polo de atracción para intelectuales y letrados valencianos sino también el promotor de los pocos eventos culturales y dramáticos que tuvieron lugar en la ciudad levantina durante los primeros años del siglo XVI. Se trata de tres comedias (*La Thebaya*, *Ypolita* y *La Seraphina*) y una égloga pastoril (*Égloga de cinco pastores sobre las cosas de Valencia*).⁴⁵⁵

⁴⁵⁰ Onofre Esquerdo, *Nobiliario valenciano*, vol. 1, p. 223 y sgs.

⁴⁵¹ Vincent Ros, “La música i els Borja”, en *Els temps dels Borja* (Valencia: Ajuntament de Xàtiva-Consell Valencià de Cultura), 39 (1998), pp. 11-35:16. En cuanto al significado de la palabra “bailes” véase el *Diccionario de Autoridades* (Madrid: Gredos, 1990), entrada “baile”: “Lo mismo que Alcalde, ò Juez ordinario secular de alguna Villa, ò Ciudad. Es voz usada en Aragón, y su Coróná [...]”.

⁴⁵² Oleza Simó, “La corte, el amor”, pp. 149-182.

⁴⁵³ Vicente Ximeno, *Escritores del Reyno de Valencia, cronológicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la Christiana Conquista de la misma Ciudad, hasta el de MDCCXLVII* (Valencia: Joseph Estevan Dolz, 1747), p. 55.

⁴⁵⁴ Perea Rodríguez, *Estudio biográfico*, p. 225.

⁴⁵⁵ *La Thebayda* y *la Serafina*, comedias anónimas, fueron impresas en los talleres de Jorge Costilla de Valencia, el 15 de febrero de 1521 y dedicadas al duque de Gandía. Menéndez Pelayo opina que el autor de estas dos obras no podía ser valenciano porque no había en Valencia a principios del siglo XVI ningún escritor local que dominase la lengua castellana hasta el punto de poder utilizar una sintaxis tan gallarda y libre. Véanse: José Luis Canet Valles, “La comedia Thebayda y la Seraphina” en *Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, ed. José Oleza Simó (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984), pp. 283-300;

Tenemos que señalar que en estas piezas dialógico-dramáticas, más allá de sus diferencias y características específicas, la música no tiene un papel relevante. En *La Seraphina* encontramos solo una canción cantada por un personaje (Evandro) y despreciada por otro (Violante) que la compara a la pesadez de algunos versos de Virgilio.⁴⁵⁶ Además, la vihuela acompaña unos pocos momentos de descanso o de baile. Por ejemplo un personaje (Pinardo) entona el primer verso de un villancico andaluz “Viña y niña y havar, malo era de guardar” recogido en el Cancionero Musical de la Colombina.⁴⁵⁷ Otro personaje (Illia) canta un famoso fragmento del Romance de Conde Claros, “Pésame de vos el conde”, del que tenemos una versión a 4 voces compuesta por Juan del Encina en el CMP.⁴⁵⁸ En otro episodio entona sin acompañamiento instrumental otro villancico “Dos ánades, madre, van por allí” también presente en el CMP [Núm. 118] en una versión de Juan de Anchieta.⁴⁵⁹ También en la *Égloga de cinco pastores sobre las cosas de Valencia* la música tiene un papel bastante limitado.⁴⁶⁰ Solo en la parte final un pastor canta un villancico por haber sido sanado de un hechizo.

En cambio, un verdadero realce de la música, aunque todavía dentro el contexto de una representación dramática, coincide con la definitiva ratificación del mando virreinal a Germana que ya en el año 1524 tuvo la urgencia de celebrar el afianzamiento de la paz social y material en todo el reino, quizá para pasar página y dejarse a las espaldas un triste pasado de guerras y revueltas. En ocasión de su boda con el Marqués de Brandeburgo, patrocinó la

Govert Westerveld, *Juan de Encina, autor de las comedias Thebayda, Ypolita y Serafina* (Valle de Ricote: Academia de Estudios Humanísticos de Blanca, 2013), p. 7, p. 21 y p. 65; Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la Novela* (Madrid: CSIC, 1943), t. 4, pp. 42-43; Merimée, *L'art dramatique*, p. 113.

⁴⁵⁶ José Luis Canet, “La Comedia Serafina. Anónimo valenciano de 1521”, *Revista Lemir*, (2003), pp. 1-57:51: “qué alta y qué maravillosa canción! ¡O, cómo los versos de aquel gran mantuano Marón en la inflación y pesadumbre no se les ygulan!”.

⁴⁵⁷ Cancionero Musical de la Colombina, Sevilla, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular y Colombina, MS E-S 7-I-28, [Núm 54], f. 65v. Véase Margit Frenk Alatorre, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII* (México, Fondo de Cultura Económica de España, 2003), vol. 1, p. 251, f. 72v, n. 54.

⁴⁵⁸ Brian Dutton, *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV* (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982), MP4a-72 (ff. 77v-78r), (131, 329).

⁴⁵⁹ Otras fuentes y referencias en Frenk Alatorre, *Nuevo corpus*, vol. 1, pp. 161-162.

⁴⁶⁰ Esta égloga formaba parte del volumen facticio de piezas dramáticas impresas que, procedente de la biblioteca del banquero y bibliófilo Johann Jakob Fugger, pasó a custodiarse en la Bayerische Staatsbibliothek, en Múnich, signatura Rar. 273 (11) 2. Durante la Segunda Guerra Mundial parece que fue destruido aquel volumen y, al término de la misma, había desaparecido de la biblioteca, aunque se han podido conseguir las fotografías de algunas piezas. Véase Miguel Ángel Pérez Priego, “Égloga de cinco pastores sobre las cosas de Valencia”, *Lemir* 19 (2015), pp. 931-966. Véanse también Javier Guijarro Ceballos, *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999), p. 153; Merimée, *L'art dramatique*, p. 105. La égloga refleja los acontecimientos que agobian la ciudad asolada por la peste, despoblada y desgobernada que dará paso a las Germanías, una sublevación durante algún tiempo meditada y al final reprimida por la misma Germana. La representación se colocaría al final de 1519 o principios de 1520 y, según lo que anota Merimée, se trataría de la obra de teatro profano más antiguo de Valencia.

escritura y la representación de la farsa *Coloquio de las Damas*, nada menos que a Juan Fernández de Heredia (1480-1549), uno de los nobles valencianos que no solo había contribuido a devolver tranquilidad y sosiego a una ciudad tan agotada por la peste y por las rebeliones sociales sino que actuaría como una de las figuras culturales más destacadas en la corte de Germana y de futuro marido, el Duque de Calabria.⁴⁶¹ Juan Fernández de Heredia representó su obra frente a una Virreina muy entretenida y divertida por el colorido esbozo del carácter y del temperamento de las damas valencianas que actuaban en la comedia.⁴⁶²

El *Coloquio* no es solo una de las obras más representativa del mecenazgo virreinal de principios del siglo XVI sino también uno de los primeros intentos de integrar la música dentro de la acción teatral.⁴⁶³ La pieza de Fernández de Heredia ofrecía –a través de diálogos y frecuentes cambios de escenografía y vestuario de los aristócratas, sirvientes y bufones que se alternaban en la escena– un retrato realista e irónico de la nobleza valenciana de principios del siglo XVI a través de trece personajes, cinco damas, cinco caballeros, un capellán y la dueña y la doncella de una de las damas. El *Coloquio* empieza con la visita que un grupo de amigas y sus admiradores hacen a casa de la “Señora”, personaje principal que debería ser

⁴⁶¹ En lo que respecta a Juan Fernández de Heredia, vale la pena señalar que Hernando del Castillo incluyó en su *Cancionero General* algunas sus composiciones. Además, el Cancionero de Valencia (Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, MS 5593) recoge una veintiuna de poesías de Juan Fernández de Heredia, escritas entre 1526 y 1536. Véase Nancy F. Marino, *El Cancionero de Valencia: Mss 5593 de la Biblioteca Nacional* (València: Institució Alfons el Magnànim, 2014).

⁴⁶² La farsa se representó, primero, en 1524 o 1525 y más adelante, con algunas modificaciones en el introito, en 1541, cuando se celebró la boda del Duque con su segunda mujer, Mencía de Mendoza. El título completo recita: *Coloquio en el cual se remeda el uso, trato y pláticas que las damas en Valencia acostumbran hazer y tener en las visitas que se hazen unas a otras*. Representada en 1524, se publicó póstumamente en la colección *Obras de Juan Fernández de Heredia tanto profanas como sagradas* (Valencia 1562). Véanse Ferrer Valls, “Corte virreinal”, p. 10; María Victoria Navas Sánchez-Élez, “Plurilingüismo en el teatro tardo medieval y renacentista: juego de voces”, *Revista de Filología Románica*, 9 (2015), pp. 75-91:80.

⁴⁶³ Ya a principios del siglo XVI en varias cortes italianas se había difundido la costumbre de intercalar a la manera de diversión, entre un acto y otro de una comedia, unas actuaciones musicales. Normalmente el punto de partida de los “intermezzi” italianos era de carácter político o celebrativo. En la *Calandria* representada en Urbino en 1513 los “intermezzi” hacen alusión directa a los recientes acontecimientos de la Liga de Cambrai y de la Santa Liga (1508-1512). Véase Nino Pirrotta, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi* (Torino: Einaudi, 1975), p. 406. Pierfrancesco Giambullari describe muy detalladamente los “intermezzi” florentinos de 1539 representados en ocasión de la boda de Cosimo I con Eleonora di Toledo (8 agosto de 1539) porque el evento sella el triunfo político del nuevo Duque que ha logrado emparentarse con la familia imperial. Véase Pierfrancesco Giambullari, *Apparato et feste per le nozze dell'illustrissimo signor duca di Firenze e della duchessa sua consorte* (Firenze: Giunti, 1539).

De hecho, la primera noticia sobre la representación de una comedia al estilo italiano en España, es decir con la inserción de “intermezzi”, se refiere a las bodas entre el archiduque Maximiliano, sobrino de Carlos V y la infanta María, su hija, en 1548. Véase Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo*, p. 26. Según consta se representó en palacio para esta ocasión la comedia de Ariosto. Véase Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje d'el muy alto y muy poderoso príncipe don Phelipe, hijo d'el emperador don Carlos Quinto Máximo, desde España a sus tierras de la Baja Alemania* (Amberes: Martín Nució, 1552), f. 2v. Es más que probable que la representación, encargada a un miembro de la Academia de los Intronati, Arioco, se organizara desde la propia corte española. De todos modos, Carlos V conocía las representaciones italianas de primera mano. Con ellas había sido agasajado en sus viajes a este país en ciudades como Mantua, Bolonia o Nápoles.

Jerónima Exarque, la mujer de Fernández de Heredia. Una vez allí, mediante diálogos llenos de bromas y escarceos amorosos, se critican los usos y costumbres sociales del momento. Para entretenerse, deciden “jugar a las maravillas”. Se trata de un juego cortesano en el que un caballero dice en verso algo relativo al amor o a las mujeres, a lo que le replica su dama también en verso. El juego está concebido como un rito y es muy parecido a juegos cortesanos como el *Juego de naipes* de Fernando de la Torre, muy practicado en ese período, y el *Juego de mandar*, en que una dama ofrece una propuesta a la que el caballero debe responder conforme a unos cánones preestablecidos. En el *Juego de naipes* los participantes se disponían en círculo y de una baraja se extraía una carta que podía tener la petición de cantar algo, obviamente hilarante y no comprometido. A menudo, entre los libros de juegos cortesanos conservados del periodo que va desde mediados del siglo XV hasta mediados del siglo XVI se encuentran instrucciones exactas. Por ejemplo, encontramos naipes que exigían cantar a sus destinatarios. También en el juego de *El Silvio y de la Caza de Corazones* los jugadores forman en rueda y luego uno tiene la tarea de entonar una canción proporcionada.⁴⁶⁴ En el *Juego de mandar*, bien descrito por el mismo Milán en su *Libro de motes de damas y caballeros* (1536), los participantes se encontraban por la noche y tenían que escuchar música, cantar y tañer vihuela.⁴⁶⁵ Como podemos notar en ambos los juegos el entretenimiento no pasa solo a través de motes, bromas o varias formas de diálogos sino más bien la música tiene un papel importante, aunque no exclusivo.

Pero volvemos al *Coloquio* de Fernández de Heredia. Cansados del juego de las maravillas, en un momento dado los personajes deciden ponerse a bailar, después de elegir un paso que todos conocen:

Señora. Baste, no se hable mas en esta burla d' amores.	
Rodrigo. Quieren pues ay tanyedores, que andemos un contrapas?	515
Señora. Contrapas? no per sa fe que nell nom se dar manya.	
Rodrigo. Y en la dança de Alemanyà?	
Señora. Exa sí.	
Rodrigo. Pues Ioan tanyé.	521
Anna. Bien tanyen en gran manera. ⁴⁶⁶	

⁴⁶⁴ Elisabeth Bayle-Mouillard, *Manual completo de juegos de sociedad o tertulia, y de prendas* (Madrid: Norberto Llorenç, 1839), pp. 69-70.

⁴⁶⁵ Luis Milán, *Libro de motes de dams y Caballeros, intitulado el juego demandar*, ed. José García Morales (Barcelona: Torcolum, 1951); Isabel Vázquez Vega, *El Libro de motes de damas y Caballeros de Luis Milán. Edición crítica y estudio* (Universidad de Santiago de Compostela, 2006).

⁴⁶⁶ Martí Grajales (ed.), *Obras de Joan Fernández de Heredia*, f. 128v.

Después de haber danzado una “Alemania” los personajes deciden bailar libremente al son de canciones interpretadas por ellos mismos. Dice uno de los personajes masculinos:

Fernández. Pues sus, callaran los sones, 547
y baylaran a canciones.

A lo que otro responde:

Rodrigo. Oyslo? que no tanyays, 550
que quieren baylar cantando.
Miguel. Nosotros baylar llorando,
sera mejor que digays.

Siguen a continuación diez villancicos cantados uno por cada uno de los diez contertulios con acompañamiento musical, probablemente con sola vihuela o ministriles bajos que formaban parte de la capilla de Germana.⁴⁶⁷ El primer villancico lo canta doña Beatriz (“¿Qué me queréis, caballero? / casada soy, marido tengo”, f. 129v) y forma parte de la lírica tradicional popular hispánica y está contenido en el CMP.⁴⁶⁸ Le responde Rodrigo con otro villancico “Aunque más seays casada, / non vos dejaré de amar” (f. 129v).⁴⁶⁹ Sigue la protagonista principal, la Señora, con otro villancico: “Amor falso / pusístes me en cuidado / y ahora fallecístesme” (f. 130).⁴⁷⁰ A continuación, Fernández canta en nombre de Cupido (“Fallecístes me, señora, / vos a mí / que yo nunca os fallecí” (f. 130). Lucrecia por su parte canta “Quien a dos amores ama, / a traición le saquen el alma” (f. 131v).⁴⁷¹ Cuando finaliza Lucrecia replica el caballero Miguel con “Mal me lo demande Dios / si hay persona en este mundo / a quien quiera sino a vos” (f. 99r). La pareja de María y Alonso canta al desafío, respectivamente “Olvidarte querría, / mas bien amar me lo desvía” y “No me olvides, buen amor, / que no soy de olvidar”. El último dúo lo protagonizan Anna y el Portugués. La primera confiesa su amor “Por vida de mis ojos, / el caballero, / por vida de mis ojos, / que

⁴⁶⁷ Así como refieren Rodrigo y Anna: “Rodrigo: Pues, Joan, tañé”. Anna: Bien tañen en gran manera” (f. 128v).

⁴⁶⁸ Véase CMP [Núm 131]; Frenk Alatorre, *Nuevo corpus*, n. 697.

⁴⁶⁹ Véase Frenk Alatorre, *Nuevo corpus*, n. 149A y 149B.

⁴⁷⁰ Véase Frenk Alatorre, *Nuevo corpus*, n. 662A y 662B.

⁴⁷¹ Se trata de un estribillo muy popular recogido en un cancionero polifónico del que solo se conservan las partes de Tiple y Alto (Biblioteca Nacional de Madrid, Sección de Música, sin signatura) recopilado en Valencia entre 1500 y 1582 y mencionado por Moll Roqueta, Romeu Figueras, Robledo Estaire y Frenk Alatorre. Véase Margit Frenk Alatorre, “Diez cancioncitas populares en un manuscrito valenciano del siglo XVI”, *Nueva revista de filología hispánica*, 40 (1992), pp. 187-198:192.

bien os quiero”.⁴⁷² A lo que el segundo pide que, si ello es cierto, no hable con nadie: “Pois dizéis que me queréys beyn, / ¿por qué days falla a ningueyn?” (f. 133v).⁴⁷³

Los estribillos que encabezan estos diez villancicos son los fundamentos sobre los cuales se construyen glosas a veces de carácter culto, otras veces de carácter popular. Tal y como afirma Frenk Alatorre en la glosa culta el estribillo es solo una cabeza a la que se pone un vestido que consiste en cavilaciones personales y amorosas de quien canta; en cambio, la manera popular de glosar supone que caballeros y damas repitan con variaciones de mayor o menor extensión el contenido del estribillo.⁴⁷⁴ Por lo que concierne la ejecución musical el estribillo tiene una música propia que se repite en la segunda parte de la glosa (“vuelta”), mientras que una variación del tema musical la encontramos solo en la primera parte de la glosa (“mudanza”).

La letra de estos villancicos parece dissociada de la serie de hechos socio-políticos que aún atormentaban la vida social valenciana a raíz de la crisis de las Germanías. De hecho, nos encontramos con descripciones jocosas como la del cliché de los afeites de las mujeres o la que aborda el tema del sobrepeso.⁴⁷⁵ Se registra también el tema de la salud, debatido entre la Señora y sus invitados, y se critica la excesiva cortesía. También se reflexiona sobre otra cuestión a menudo recurrente en sociedad, o sea el tiempo atmosférico.⁴⁷⁶ Como se puede notar, se trata de asuntos fútiles e irrisorios que sirven solo para facilitar diversión. Los caballeros se lamentan, uno a uno, de que son los más desgraciados de todos por haber sido centrados por las flechas de Cupido.⁴⁷⁷ Por su parte las damas responden a tono al sinfín de cumplidos y galanterías de sus caballeros que con estos elogios excesivos parecen

⁴⁷² Este estribillo está recogido en una antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana. Véase Víctor de Lama, *Antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana* (Madrid: Editorial EDAF, 1993), pp. 124-125.

⁴⁷³ Véase Frenk Alatorre, *Nuevo corpus*, n. 388.

⁴⁷⁴ Margit Frenk Alatorre, “Glosas de tipo popular en la antigua lírica”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 3-4 (1958), pp. 301-334.

⁴⁷⁵ Martí Grajales (ed.), *Obras de Joan Fernández de Heredia*, f. 129: “Señora: Les pines i el pelador/me porta per a pelarme, /sabonet per a escurarme, / blanquet i també color”; “Señora: Mes digau, per vostra fe, / no us par que em só aflaquida? Guzman: No, señora, en mi conciencia” (ibidem, f. 194). Ya en otros pasajes del Coloquio, en una pelea bilingüe entre la *Señora* y la *criada* Guzman, se oponían las delgadas castellanas (“¿Y vos no us deveu mirar/quant seca stau y perduda?”) a las rollizas señoras valencianas (“atunes hechas, / que me espanto como van”).

⁴⁷⁶ “Señora:¿Sa mercè, senyora mia, / me diga como s’és trobada. Beatriu: Mig morta em té acabada / esta negra melerquia” (f. 123r); “Ma. Ara, sus, señores mies, / dexemnos de cortesies, / anemnos com nós estam” (f. 122v); “Lucrecia: Ay Jesús quina calor” (f. 123r).

⁴⁷⁷ “Rodrigo:¿Pues conmigo quién se yguala en las cosas de bien querer? Alonso:¿Quién aquí no piensa ser el primero de la escala?” (f. 124v)

solamente orientados a burlarse de ellas. Les hacen con tan excesos que todo podría ser motivo de ridículo, de caricatura y hasta de carcajada.⁴⁷⁸

El fundamento teórico del *Coloquio* es una concepción del amor que no tiene ningún enraizamiento dentro la vida social y la vida concreta de las parejas. Más bien deberíamos pensar en este amor como deseo insatisfecho y siempre creciente frente a la mujer que conserva siempre aquella superioridad que coincide con el aspecto central de la lírica de los trovadores.⁴⁷⁹

En el *Coloquio* de Fernández de Heredia la mujer es el centro de la gala cortesana pero la corte aparece como un espacio encantado y separado de la sociedad de la época. La verdadera historia no parece deslizarse entre el texto del *Coloquio* ni tampoco entre los maliciosos y chispeantes diálogos de hombres y mujeres de la alta sociedad. No encontramos ninguna referencia al horizonte más amplio del Mediterráneo de donde llegaba la amenaza de los piratas, ni tampoco a las estelas de la rebelión de las Germanías, al endeudamiento de los nobles, al empobrecimiento de campesinos libres, labradores o trabajadores, a las malas cosechas o al malestar social. Incluso la naturaleza de las relaciones entre parejas, a pesar de sus conflictos e infidelidades, resultan enmascaradas a través de alabanzas y declaraciones de vasallaje amoroso.⁴⁸⁰

⁴⁷⁸ “Lucrecia: Si esa mercadería la traéis para vender bien se sabe encarecer mas yo no la mercaría [...] Alonso: Pues no es muy bien conocida de quien es tan maltratada, aunque es por mala pagada por más que buena es tenida”. (f. 124v).

⁴⁷⁹ Juan Fernández de Heredia ya estaba acostumbrado a este tipo de representaciones culturales. En su obra titulada *Obra contra los torrellistas*, juzga a las mujeres tan mejores que despiertan la envidia de cualquier hombre: “no sé cómo no se muere / de envidia de ser mujer”. En lo tocante a la concepción del amor como deseo insatisfecho por parte del hombre véanse Alexander J. Denomy, *The Heresy of Courtly Love* (New York: McMullen, 1947); ID., “Fin’Amors: The Pure Love of the Troubadours, Its Amorality and its possible source”, *Mediaeval Studies*, 7 (1994), pp. 139-207; ID., “An Inquiry into the Origins of Courtly Love”, *Mediaeval Studies*, 6 (1994), pp. 175-260.

⁴⁸⁰ Toda la literatura valenciana de esta época contrae una deuda con la *fin’amors* de los trovadores pasando por el *dolce stil novo* de Dante Alighieri, Francesco Petrarca y Ausiàs March. La dama es un ente superior y supone para el amante una meta inalcanzable que sirve como un estímulo social y moral. Lo que apuntaba Andreas Capellanus en el siglo XIV (“los hombres no son nada ni pueden beber de la fuente de la bondad a menos que lo hagan por la persuasión femenina”) se encuentra con palabras diversas del mismo sentido en varios autores del *Cancionero General* como Jeroni Vich o como el Comendador Escrivá que en su poema contenido en el *Cancionero General* (14CG) gira en torno a la superioridad de la dama. A pesar de todo, se trata de una superioridad engañosa. En efecto, en toda la Edad Media se nos presenta una imagen de la mujer que por muchas razones (sociales, morales e incluso físicas) ha de ser una mujer custodiada, privada de todas las posibles libertades: no posee libertad sobre su cuerpo y, mucho menos, dispone de la libertad de la palabra. Como en varias ocasiones ha anotado Carla Perugini, lo que se filtra a través de estos textos es una historia masculina de las mujeres y los hombres no pueden revelar nada de lo que no conocen. En este sentido el amor cortés produce una literatura que desprecia a la mujer, en cuanto la convierte en un objeto ideal y abstracto, silenciando o manipulando su voz como sujeto. Por lo tanto, la mujer a la que cantan los poetas del *Cancionero General* no existe; es imagen esperpéntica y deformada de la mujer, que no podemos identificar con una mujer real. Frente al protagonismo que el amor cortés concede a la dama se encuentran siempre discursos que advierten contra los peligros del amor. Un ejemplo de ello pueden ser las obras cumbres de la misoginia italiana y castellana medieval: el *Corbacho* de Giovanni Boccaccio y el *Corbacho*, epígono de lo del italiano, de Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera. Ambos expresan una tensión irresoluble

entre las actitudes tolerantes e intolerantes frente al amor. Por un lado, domina el “discurso de la seducción”, por otro se desarrolla el “discurso de la anti-seducción”. Véanse Albert Hauf, “Seducció i antiseducció: d’Ovidi a l’Heptamerón, passant per Tirant lo Blanch” en *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, ed. Elena Real Ramos (Valencia: Universitat de València, 1995), pp. 119-144. Para una visión panorámica del discurso misógino hispánico, véase José Luis Canet, “La seducción a través del discurso misógino hispánico medieval”, en *El arte de la seducción*, pp. 76-93. Para una visión panorámica de las relaciones entre música y literatura véanse: Michael Gerli, “Eros y ágape: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana”, en *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, eds. Evelyn Rugg y Alan M. Gordon (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016), pp. 316-319; Carmen Valcárcel, “Música y seducción: el tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI”, en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, ed. Virginie Dumanoir (Madrid: Casa de Velázquez, 2003), pp. 93-106.

PARTE II

MÚSICA Y REINVENCIÓN DE UNA IDENTIDAD NAPOLITANO- ARAGONESA EN LA CORTE VIRREINAL VALENCIANA (1526- 1536)

CAPÍTULO 4

ENTRE POLÍTICA Y CULTURA: EL PRIMER VIRREINATO (1526-1536)

Los asuntos político-administrativos que afectaban a la ciudad de Valencia son diferentes. Como veremos en el Capítulo 4.1, el Duque intenta solucionarlos pero no demuestra una gran competencia, especialmente por lo que concierne el aspecto bélico. Durante la empresa de Túnez en 1535 enfatiza sus dudas y su desorganización y a los ojos de algunos detractores parece desorientado y poco reactivo. De hecho, los Virreyes parecen más interesados en promover la cultura y la música (Capítulo 4.2). Invierten muchas energías y dinero para impulsar un mecenazgo importante. Así, importante es el número de cortesanos que rodean a la corte y muchos son italianos. Para todo este personal los Virreyes acometen varios trabajos de reforma del Palacio del Real para la diversión y la música. Además, favorecen un fuerte movimiento renacentista convirtiendo así la corte valenciana en un verdadero centro literario además de musical, donde se reflejaban los gustos y las apetencias festivas de los grupos más selectos de la sociedad. Además, no ahorraron recursos en proteger a escritores, médicos, religiosos e intelectuales. Así que, en el 1527, para celebrar las metas alcanzadas encargan a un hombre de cultura muy destacado, Juan Bautista Anyés, quizá de procedencia genovesa e incluso alumno del humanista italiano Antonio Geraldini, la escritura y representación de una égloga navideña, donde la presencia del canto y de la música es masiva y cumple un papel estructural (Capítulo 4.4). Se trataría del primer acto de mecenazgo musical y teatral de los Virreyes. En paralelo con las iniciativas de mecenazgo, como veremos en el Capítulo 4.5, el Duque sigue montando una rica biblioteca musical y privada. En el inventario confeccionado en 1527 resulta bastante reducida y escasa la cantidad de volúmenes musicales. Sin embargo, con tiempo el afán de remediar estas deficiencias aumentó de forma considerable y el Duque empeñará gran parte de sus posibilidades económicas en adquirir nuevos códices musicales y encargar que le confeccionen otros, de modo que sus cantores y músicos tengan a su disposición un amplio repertorio de música escrita. A lo largo de dos décadas la consistencia numérica de la biblioteca se ha más que duplicado y ello es testigo de una vida no solo dedicada al gobierno, sino más bien al estudio y a la realización del sueño de igualar la legendaria biblioteca de sus antepasados. El inventario que hace fray Juan de San Miguel en 1546 permite perfilar un

mapa del repertorio musical relacionado con la corte virreinal de esa época y apuntar hipótesis sobre los músicos que podrían tener alguna relación con la corte virreinal (Capítulo 4.6). A la fecha el Cancionero de Gandía (Manuscrito M1166/M1967 de la Biblioteca de Catalunya) resulta el único códice musical que con cierto grado de certidumbre se puede atribuir a la iniciativa y al mecenazgo del Duque. En cambio, actualmente quedan muchas dudas sobre el origen del Cancionero de Uppsala y su probable promotor. Destaca sobre los demás la presencia en Valencia del músico y escritor Luis Milán cuyo gusto italianizante y toda una serie de conocimientos sobre la corte napolitano-aragonesa le ponen en fácil sintonía con la corte del Duque, al amparo de la cual desarrolla buena parte de su carrera. Menos cierto, aunque probable, el vínculo con la corte virreinal del compositor Mateo Flecha que en sus *Ensaladas* parece inspirarse en episodios y aspectos de la cultura valenciana. El Capítulo 4 se cierra con una pequeña digresión sobre los problemas político-sociales, ya estructurales y endémicos, que sumían a la ciudad de Valencia al final del Primer Virreinato, añadiendo referencias hacia la situación política italiana.

4.1. Política del Primer Virreinato (1526-1536)

Le gustara o no, y a pesar de su ausentismo político del que muchos le acusaban, el Duque no podía abstenerse de llevar a cabo algunos urgentes asuntos político-administrativos que afectaban a la ciudad de Valencia, aunque solo fuera porque tenía que justificar su mandato. Tan pronto como asumió el cargo de Virrey, tuvo que enfrentarse a los siguientes asuntos que fueron las principales preocupaciones del Virreinato: 1) castigo de los rebeldes agermanados; 2) desarme de los moriscos; 3) defensa de la costa frente al bandolerismo berberisco-norteafricano y a los movimientos de los moriscos; 4) puesta en vigor de una normativa destinada a la moralización de costumbres.⁴⁸¹ Estuvo asesorado por la Cancillería Real y la Real Audiencia –que, aunque tuvieran carácter consultivo, eran

⁴⁸¹ La defensa de la costa adquiere importancia primaria en la vida del reino en 1527. No se puede olvidar que ya en 1526 la evolución negativa del caso espinoso relativo a los bautismos forzados había dado lugar a disturbios y revueltas sangrientas (sobre todo en la Sierra de Espadán). Pinilla Pérez de Tudela, Ciscar Pallares, Pardo Molero, Martí Ferrando, García Garcel han dibujado en sus trabajos las líneas maestras de toda esta compleja situación interna. No podemos aquí profundizar los asuntos endémicos que atormentaban el nuevo gobierno virreinal. Baste recordar que no se habían aún resuelto los efectos de la peste del 1523 y que en 1530 ocurrió una nueva plaga que causó diariamente la muerte de ciento cincuenta personas. En 1532 la peste causó estragos horribles en los pueblos cercanos a Valencia. Además, durante todo el Primer Virreinato la peste no se extinguió, e incluso algunos años tras la muerte del Duque, en 1557, volvió a aparecer despoblando muchas villas y lugares del reino. Véase Amparo Magenti, *El Duque de Calabria*. Tesis Doctoral, Valencia, Facultat de Geografia i Història, 1971, p. 93.

imprescindibles para poder actuar– y personajes destacados como Jerónimo de Cabanillas (que el Duque había conocido unos años atrás en la Corte Imperial), Lluís Carros, y el último aunque efímero de su carceleros, Figuerola. No obstante, un papel decisivo lo desempeña el borgoñón Jerónimo de Ycis, fiel secretario ya durante el cautiverio de Játiva.⁴⁸²

En cuanto al primer asunto, el castigo de los rebeldes agermanados, el Duque tiene cierta autonomía. Concede el perdón total y general a las Germanías el 12 de septiembre de 1528, aunque cuando se trata de aplicar la pena de lesa majestad, siendo el Virrey un mero ejecutor de órdenes, la decisión en última instancia corresponde al Emperador⁴⁸³ Por lo que concierne el segundo asunto, que está íntimamente ligado a las Germanías, Fernando sigue las directrices reales, es decir, desarma a los moriscos, establece unas bases jurídicas y religiosas para los nuevos convertidos y emana fueros.⁴⁸⁴

Solo en cuanto a las prerrogativas que abarcan la defensa del reino y la protección de las costumbres el Duque no se encuentra mediatizado por el soberano, teniendo así una apariencia de poder y de decisión.⁴⁸⁵ En primer lugar, tuvo que enfrentarse a las continuas amenazas que los piratas berberiscos dirigían contra el Virreinato y a la inquietud de la población morisca local, que era abundante y, según informaba el Duque al Emperador, de poco fiar.⁴⁸⁶ El Duque entra en acción en 1529 creando fortificaciones en Peñíscola y una “Junta de defensa” de la costa contra los habituales ataques de piratas y contra los ataques franceses. Además, se preocupa del rescate de cautivos, ayudando, facilitando y colaborando con los municipios, cuyos habitantes estaban sufriendo ese infortunio.⁴⁸⁷ Mientras tanto,

⁴⁸² Véase Arxiu Nacional de Catalunya (Sant Cugat de Vallès, Barcelona), fondo Palau-Requesens (Marquesado de Cenete), Leg. 128 “Correspondencias”. Se trata de un informe “secreto” sin destinatario, posiblemente escrito por mano de la misma Marquesa poco después el óbito del Duque. Se anota que Ycis se “enseñoreaba” del Duque. Además, se añade que cuando el Duque, Ycis y un notario se juntaban en un despacho, el Duque, sin mayores comprobaciones y en la máxima fidelidad daba por buenas las cuentas que había hecho su secretario, formalizando la correspondiente acta formal ante el notario (lamentablemente no puedo citar a la letra este documento ya que lo perdí durante un viaje desafortunado).

⁴⁸³ Pinilla Pérez de Tuleda, *El virreinato conjunto de doña Germana de Foix y don Fernando de Aragón*, p. 147 y sgs.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 310 y sgs.

⁴⁸⁵ De efecto el Virrey tuvo que limitarse a acciones de mera disuasión. Nunca podría levantar un ejército que asustara a los moriscos y que, además, habría resultado difícil de pagar. Véase Pardo Molero, *La defensa del Imperio*, p. 207.

⁴⁸⁶ Guido D’Agostino, *Ferrando d’Aragona. Duca di Calabria e Vicerè di Valenza* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2015), p. 119 y sgs.

⁴⁸⁷ Pinilla Pérez de Tuleda, *Valencia y Dona Germana*, p. 64. A pesar de todas estas iniciativas, el Duque aparece a los ojos de algunos detractores con falta de discernimiento, desorientado y poco reactivo. Véase Pardo Molero, *La defensa del Imperio*, p. 236, p. 249 y sgs. Sin embargo, desde mediados de 1528 hasta mediados de 1529 el Virrey presidió, representando el Emperador, las cortes en Monzón y en Valencia. Además, se ausenta de Valencia en mayo de 1533 para acompañar la corte del Emperador cuando éste regresó a Madrid desde Monzón, donde se celebran las Cortes de los tres reinos de la Corona de Aragón. En junio de 1535 se embarca en Barcelona formando parte de la expedición de Carlos V contra Barbarroja.

intenta activar un canal de comunicación con la reina Isabel, esposa de Carlos V, con el fin de recuperar credibilidad y refutar críticas y difamaciones de los que lo consideraban desacoplado y poco capaz y sobre todo más dedicado a los placeres que los deberes.⁴⁸⁸ Sus detractores lo acusaban de pasar una buena parte de su tiempo en Liria (precisamente en la masía denominada la Garrofera, cuyos restos aún subsisten), entre fiestas y cacerías.⁴⁸⁹ Solo en 1532 consideraría una propuesta de su almirante Bazán de añadirse a la flota imperial para una expedición contra los berberiscos norteafricanos.⁴⁹⁰

De hecho, la defensa de la costa representaba el asunto decisivo al que, a pesar de la hostilidad de las facciones de los Centelles y de los Borjas, los estamentos concedían mayor importancia.⁴⁹¹ Obviamente ésta no era una cuestión secundaria, si bien es cierto que era parte de los problemas prioritarios aún sin resolver que atormentaban Carlos V, que en 1533 había convocado las Cortes (desde Génova) para reunir y enviar contra Hayreddín Barbarroja una poderosa flota de galeras y de navíos de carga puesta bajo el mando de Andrea Doria.⁴⁹² Era un momento muy importante, pues el entusiasmo que el emperador iba despertando por la “cruzada” contra Barbarroja coincidía con un proyecto de reforzamiento de su poder hacia una moderna monarquía absolutista.⁴⁹³ En 1535 los Jurados valencianos

⁴⁸⁸ Pardo Molero, *La defensa del Imperio*, p. 236 y sgs.

⁴⁸⁹ Se enorgullece el Duque de esta finca de recreo pues consideraba que la había hecho crecer “a fuerza de brazos”. Véase José Martí Ferrando, “La Biblioteca Real llega a Valencia: don Fernando de Aragón, duque de Calabria”, en *San Miguel de los Reyes: de Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana* (Valencia: Universitat de Valencia, 2000), p. 51. Véase también Pardo Molero, *La defensa del Imperio*, p. 249 y sgs., p. 267 y sgs.

⁴⁹⁰ Pardo Molero, *La defensa del Imperio*, p. 302.

⁴⁹¹ De todas formas, sus guarniciones defensivas, especialmente aquellas en las cercanías de Benidorm y de Peñíscola, no estuvieron concluidas hasta bien entrado el año 1539 y el Duque tuvo problemas para conseguir el dinero (alrededor de setecientas libras) que necesitaba para llevar a cabo las obras. En el verano de 1536 se queja de una sustancial falta de recursos que le permitirían armar un ejército regular, asimismo le provocó una explosión de ira el hecho de que no tenía ni siquiera el dinero para pagar “pedazos de tela”, insignias y banderas. Véase Pardo Molero, *La defensa del Imperio*, pp. 315-316.

⁴⁹² Martí Mestre (ed.), *El Libre de Antiquitats*, vol. 1, p. 143. El 1 de mayo de 1530, 15 galeras del príncipe Andrea Doria entran en el puerto de Barcelona: “En aquest dia entraran & foren junctas en la present plage las XV galeras del príncipe mossenyor Andria Doria que venia ab ellas y per no esser avisada la Ciutat no respongue”. Véase *Manual de novells arditos vulgarment appellat Dietaru del Antich Consell Barceloní. Publicat per acort y á despesas del Excm. Ajuntament Constitucional*, eds. Frederich Schwartz y Luna y Francisco Carreras y Candi (Barcelona: Imprenta de'n Henrich, 1892), vol. 4, p. 26.

⁴⁹³ Un dietario municipal valenciano anota estos sucesos con detalles. Véase Salvador Carreres Zacarés, *Libre de memories de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de Valencia* [1308-1644], (Valencia: Acció Bibliogràfica Valenciana 1935), vol. 2, pp. 824-825: “En aquest any Sa Magrstat vingue a Barcelona y feu una gran armada de moltes naus y carraques y pus de noranta galeres, ab tota veritat, sens moltes altres fustes com verganins, cavalleres y llauts en numero de 300 veles, entre le quals hi havia trenta caravelles que lo Rey de Portugal havia enviat al Emperador ab son germa lo infant Don Henrich que es volgue trovar en aquella guerra per ser valeros cavaller”. De manera absurda el monarca había presentado la acción contra Barbarroja como una autentica cruzada e iba afirmando que la empresa la capitaneaba el mismo Cristo y que él no era más que su portaestandarte. En esta ocasión la ciudad de Valencia, por intermediación del Duque, había decidido prestar al rey once mil libras. Véase Valencia, AMV, Lletres

Lluís Crespí de Valldaura, Juan Batiste de Pont y Joan Albert, con el mandato de hacer arreglos concretos para la próxima guerra, marcharon a Barcelona, donde las autoridades municipales les dieron una bienvenida muy respetuosa haciendo lo posible para que su estancia pudiese ser lo más agradable.⁴⁹⁴ Al día después de su llegada (el 5 de mayo de 1535) los barceloneses prepararán en honor de los embajadores valencianos un suntuoso banquete para demostrar los lazos de unión y la confederación entre las dos ciudades.⁴⁹⁵

Está presente en Barcelona también el Duque –alojado en la casa de Juan Ángel Puig, regente de la Tesorería de Su Majestad– para participar en una serie de ceremonias religiosas y actos oficiales, entre los cuales el más importante es la asignación por parte del Emperador de encargos militares a sus colaboradores. Al Duque se le asigna el encargo de proteger el lado derecho de la flota imperial. En cuanto al lado izquierdo el Emperador confía en comandantes militares más destacados como Pere Hermangol, Miquel Setanti, Guillem Ramon Dessoler y Joan Coll.⁴⁹⁶ Es la primera vez que el Duque sale de las fronteras españolas después de desembarcar como prisionero. También es la primera vez que toma parte en operaciones militares de cierta importancia.

Missives, g. 3-48, f. 10r. Citado por Pardo Molero, *La defensa del Imperio*, p. 299. Véase también Jaume Vicens Vives, *Coyuntura económica y reformismo burgués* (Barcelona: Ariel 1968), p. 116.

⁴⁹⁴ *Manual de novells ardits*, vol. 4, p. 26: “En aquest dia los honorables consellers essent certificats per un verguer dels jurats y embaxadors de Valencià qui era vingut primer ab letra patent dels jurats que havian de entrar en la present Ciutat lo dia present se ajustaran per lo depres dinar a cavall en lo pati de la present casa ensemps ab lo honorable regent la vegaria y consols de la lotja de la mar y molts altres cavallers ciutedans y mercaders per exir a rehebre aquells y stant preparats pera exir los dits jurats y embaxadors enviaran a pregar los dits consellers que per esser malalt y mal despost hu dels dits jurats no volguessen exir a rehebrels per que no volien receptio y que regraciaran als dits consellers la bona voluntat y honra los volien fer. E axi de fet se desaplegaran y sen anaren a lurs casas, & los dits jurats y embaxadors quant fonch vespre entraran en la present Ciutat y anaren a descavalcar en las casas de la vidua Sanet Justa que es en lo carrer de Muncada de la present Ciutat, la qual posada per part de la Ciutat los es stada apparellada, y per lo loguer de la qual paga la Ciutat entre lo loguer y per VIII lits que done per la gent dels dits jurats y embaxadors a raho LX per mes, e comença lo loguer lo dit dia”. Véase también Carreres Zacarés, *Libre de memories de diversos sucesos*, p. 824.

⁴⁹⁵ *Ibidem* p. 27: “[...] lo que per part de la Ciutat se les apparellat y es lo seguent co es X antorxas & XII de velas que apportaven dos homens a peu, après venian dues barras de pollastras que apportaven quattres homens ab XXIII perells de pollastres, après venia una barra que apportaven dos homens ab XII perells de gallinas, après venia altra barra que apportaven dos homens ab VI perells de capons y dos perells de ochas perque los altres quatre perells restants a compliment de VI perells anaven ab una sarria sobre una somera, après venian quatre homens ab un moltó quiscu al coll & après venian dos homens ab dos cabrits quiscu al coll, après venia la vedella la qual apportava una cavalcadura, après dos matxos carregats quiscu ab un sach de dues quarteres farina de bon forment de la terra, après venian quatre matxos carregats de un sach de III quintars de civada y ordi ço es la mitat de ordi y laltra mitat de civada, y après venian tres matxos carregats de tres carreguas de vi ço es II carregas de vi blanch & una carrega de vi claret”.

⁴⁹⁶ Véase *Manual de novells ardits*, p. 31: “Sa Magestat [...] havia enviat a dir lo die precedent al conseller en cap que havia determinat de aportar bordo y que no volie ni hagues al talem sino VIII ço es quatre de la part squerra per los quatre consellers y los restants quatre per sa Magestat per lo Illustrissim Infant de Portugal, Illustre duch don Ferrando de Calabria y per al illustre duch de Cardona, dits consellers haguts alguns colloquis de prohombres sobre qui de ells consellers restaria fonch determinat que sa Magestat mateixa ho determinas per que ells no sen podian avenir, y axi fonch per sa Magestat determinat que restas lo conseller terç ciuteda attes que ni havia dos de ciutedans y axi anaren sots lorde següent [...]”.

El ejército del Emperador bajo el mando de Andrea Doria salió del puerto de Barcelona el 30 de mayo (15 de junio, según Summonte) para juntarse en Cerdeña con la armada italiana y española.⁴⁹⁷ Se trataba de un ejército de unos treinta y dos mil hombres. Sin embargo, el Duque no se coordina con los demás de manera adecuada. Su flota zarpa de Barcelona tarde y nadie sabe por qué, pero lo más obvio es que durante estos acontecimientos su ejército salió malparado: al parecer, el Virrey valenciano en las fases más delicadas de la ofensiva militar, no supo evitar la confusión y no se enteró bien de lo que pasaba, especialmente en ocasión del asedio del puerto de Mahón (1535) por la flota otomana.⁴⁹⁸

La ciudad ya había sido destruida y saqueada pero el Duque, influido por las primeras noticias, creía que Barbarroja seguía asediando Mahón con toda su flota y que los de la tierra se defendían muy bien. Le parecía que faltaba solo un poco de viento para lanzarse al socorro de Mahón, esperando coger al corsario entre dos fuegos; parecía seguro de que su viejo enemigo Barbarroja estaba a punto de sucumbir.⁴⁹⁹

A pesar de la incompetencia del Duque en coordinar sus iniciativas militares, Carlos V logrará derrotar al ejército de Barbarroja tomando Túnez en el mes de julio de 1535. Pero aún no queda claro a los historiadores donde se hallaba el Duque en estas fases conclusivas de la guerra. Tenemos una carta escrita el 25 julio de 1535 por el Emperador al Duque para notificarle la derrota del Barbarroja y la toma de Túnez. En la misma misiva el Emperador comenta al Duque detalles –acerca la sed que había pasado su ejército durante la batalla, así como acerca la liberación de los prisioneros– que atestiguarían la ausencia del Duque que, como veremos en su momento (Capítulo 5.3) se limitó a conmemorar y celebrar estos hechos a través de una farsa cortesana compuesta por Luis Milán (“Farsa de las galeras”).⁵⁰⁰

En cualquier caso, más allá del debate histórico acerca la presencia o ausencia del Duque en estas hazañas, la plaga de las incursiones de Barbarroja estaba lejos de ser solucionada o solventada y de hecho el Mediterráneo seguía siendo un lugar peligroso. Así

⁴⁹⁷ Giovanni Antonio Summonte, *Dell'Historia della citta, e regno di Napoli, ove si descrivono le vite, et i fatti del Re Cattolico, e dell'Imperador Carlo V* (Napoli: Antonio Bulifon, 1675), t. 4, p. 321 y sgs. Véase también los varios trabajos recogidos en “La Corona d’Aragona e il Mediterraneo: aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1516)”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 119 (2001). Se trata de los actos del “Convegno Internazionale di Studi” (Napoli, 11-13 enero de 2001) integralmente dedicado a la época de Carlos V.

⁴⁹⁸ Josep Juan Vidal, “La defensa del reino de Mallorca en la época de Carlos V (1535-1358)”, en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, ed. José Martínez Millán (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), vol. 1, pp. 541-590.

⁴⁹⁹ De esta manera expresa su optimismo: “placerá a Dios nuestro Señor que desta hecha habrá fin Bargarolja y sus maldades”. Véase Pardo Molero, *La defensa del Imperio*, p. 299 y sgs.

⁵⁰⁰ Cuanto a la misiva del emperador véase AHN, R/12804[3]. Citada por López Alemany, *Ilusión áulica*, p. 157. En cuanto a la farsa celebrativa de la guerra de Túnez véase *El Cortesano*, pp. 176-206.

que el Emperador el 18 de octubre de 1541 ya está listo para zarpar con sus naves desde las Baleares para tomar Argel a los turcos y cerrar definitivamente la guerra.

Como es sabido, la expedición acabó con una derrota rotunda del ejército cristiano atribuida por el propio Emperador y sus partidarios a la climatología adversa e incluso a un desfavorable designio divino.⁵⁰¹ Solo nos queda marcar el papel otra vez marginal que tuvo el Duque en esta ocasión. Desde que se conoció la salida de Carlos V hasta la llegada de la noticia del fracaso de la expedición imperial, Fernando no se movió de Valencia ni tampoco tuvo un protagonismo importante en esas circunstancias: los informes sobre el desarrollo de la guerra le llegan de los jurados de Alicante que en una carta enviada al Virrey el 7 noviembre de 1541 le informan de que “la fortuna fue tanta que se perdieron quatorze galeras, las doze de Andrea Doria y una de Espanya de las dos de don Enrique, y otra de la Religion y muchos navios pequeños y hartas naos”.⁵⁰²

Por supuesto el Duque no tenía actitudes militares y nadie hubiera esperado de él lo que por lo general se suele atribuir a los grandes condotieros del Renacimiento.⁵⁰³ Como apunta Pardo Molero, a pesar de su largo gobierno, las cosas en Valencia parecían estar como al principio: los corsarios a la puerta del reino, los moriscos deseando abandonar el reino y el pueblo cristiano inquieto ante la ofensiva islámica. Y si bien es cierto que el Duque durante su camino político había asumido sus obligaciones de defensa, a pesar de sus pobres y limitados recursos, no lo es menos que el Virrey no culminó prácticamente ninguno de esos proyectos. Y si se compara eso con sus propósitos, la sensación de fracaso es todavía mayor.⁵⁰⁴

⁵⁰¹ Pardo Molero, *La defensa del Imperio*, p. 337.

⁵⁰² *Ibidem*, pp. 338-339.

⁵⁰³ Hay que tener en cuenta de que en esta época ya se habían mutados los códigos éticos del caballero-aristócrata. Cada vez más se hacía masiva la presencia de mercenarios en los campos de batallas, y paralelamente la antigua nobleza, que había perdido su actitud y su monopolio militar, iba buscando un rescate a través de prácticas compensatorias (torneos y simulaciones militares de gran pompa). Esta mutación genética de la aristocracia está bien reflejada en *El Cortesano* de Luis Milán y no solo. Para una detallada reconstrucción histórica de esta tendencia véanse: Duccio Balestracci, *La festa in armi: giostre, tornei e giochi del Medioevo* (Bari: Laterza, 2001), p. 306; Franco Cardini, “Il guerriero e il cavaliere”, en *L'uomo medioevale*, ed. Jacques Le Goff (Roma: Laterza, 1987), pp. 83-123.

⁵⁰⁴ Pardo Molero, *La defensa del Imperio*, p. 407.

4.2. Acondicionamiento de un espacio preferencial para la diversión y la música: el Palacio del Real

Aunque, como ya adelantábamos en Capítulo 3, Germana ya había establecido en Valencia una corte, tan solo gracias al matrimonio con el Duque ésta alcanzaría su mayor realce.⁵⁰⁵ Los dos, nombrados Virreyes con carácter vitalicio (“simul et in solidum”) el 31

⁵⁰⁵ José Martí Ferrando, “La corte virreinal en el reinado del emperador”, *Estudis: Revista de historia moderna*, 26 (2000), pp. 95-112:97. Aunque el matrimonio le salió bien al Duque que ya a la edad de 38 años tenía mala salud y probablemente sufría de gota y de próstata, los cronistas y diplomáticos de la época no dejaron de criticar a Germana señalada como una “corpulenta vieja”, “poco hermosa y algo coja”, hasta el punto de ridiculizarla incluso durante su luna de miel a través de anécdotas horripilantemente cómicas, si bien trágicas. El bufón de corte Francesillo cuenta que asustada por un terremoto saltó de la cama y del golpe hundió dos entresuelos matando con su “mole inmensa de carne”, un botiller y dos cocineros que debajo dormían. Véanse Francesillo de Zúñiga, *Crónica de don Francesillo de Zúñiga, criado privado, bienquisto y predicador de D. Carlos V* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1855), t. 36, p. 41; Ríos Lloret, *Germana de Foix*, p. 92. Las circunstancias favorables para las bodas maduraron tras el fallecimiento en 1525 del segundo marido de Germana, el Marqués de Brandeburgo. Según diversos comentarios e insinuaciones de los publicistas, los esponsales fueron organizados porque Germana había vivido triste y agobiada sus dos matrimonios anteriores y, todavía guapa y demasiada pródiga, era deseosa de desquitarse con fiestas y saraos al lado de su nuevo esposo, tan pronto como fuera posible. Por su parte el Duque, siempre según insinuaciones de varios detractores, no tenía más que dos pasiones, la de no ocuparse de ningún negocio difícil y la de divertirse lo más posible. Por su parte, el cronista Sigüenza –quizás amoldándose a la tópica del *amor de lohn* seguida por los trovadores provenzales y por tantos autores de libros de caballería en aquel entonces– anota que el matrimonio del Duque con Germana de Foix, que el emperador Carlos V tanto había facilitado, fue la consecuencia de un “enamoramiento de oídas”. Véase *Fray José de Sigüenza. Historia de la Orden de San Jerónimo*, vol. 2, p. 127: “desde niña Germana había deseado de casar con el Duque y vino a cumplírsele el deseo, cuando ya faltaban las esperanzas”. También don Félix, el personaje que en el *Claribalte* de Fernández de Oviedo se identificaría con el Duque, se enamora de oídas: “[...] antes que don Félix la viesse, la amava y le dio este desseo ocasión de no querer otra y de procurar de ir a verla”. Véase Gonzalo Fernández de Oviedo, *Claribalte* (Valencia, Juan Viñao, 1519), ed. Alberto de Río Noguerras (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001), f. 71v. Al parecer, el sentimiento amoroso entre los dos no tardaría mucho en hacer acto de presencia. El Duque durante todo su periodo de asidua frecuentación de la corte española, en calidad de prisionero excelente, tendría la ocasión de conocer a Germana y trabar lazos estrechos con ella. Véase Carlos Sarthou Carreres, *El Castillo de Játiva y sus históricos prisioneros* (Valencia: La Semana Gráfica, 1946), p. 97. Quizás ambos se quedaron prendados por sus respectivas historias personales. O quizás, se quedaron presos en la red del amor decidiendo entregarse, tras unas entrevistas concertadas. Pero, como anotan los historiadores más fiables, lo más importante de esta unión bajo el aspecto político era que Germana era considerada estéril, o al menos no había tenido hijos todavía, y ello habría sellado la extinción de la dinastía legítima de los aragoneses de Nápoles. Véase *Francesco Guicciardini. Storia d'Italia*, XV, cap. 1. Al desposarse con Germana, el Rey Católico había estipulado dejarle en herencia el reino de Nápoles, pero luego (el único hijo de Germana no vivió sino unas cuantas horas) lo destinó en cambio a su hija Juana la Loca. Según la visión crítica presentada por el enciclopedista Pierre Bayle en el siglo XVIII, el matrimonio de Germana con el Duque se resolvió en una pérdida de rango para Germana, no obstante la solemne etiqueta con que las bodas se celebraron. Véase Pierre Bayle, *Réponse aux questions d'un provincial*, en *Oeuvres diverses* (La Haya: Compagnie des Librairies, 1737), vol. 3, pp. 683-688. En conclusión, vale la pena mencionar el juicio de Juan Dantisco, diplomático polaco presente en la corte española, que expresa una opinión bastante cínica sobre este matrimonio: “El Ilmo. Sr. Duque de Calabria vive en Valencia con aquella mole de carne, la señora reina Germana, y se dice que se dedica a la caza más que a la esposa. Cuentan que él había dicho que se había casado para vivir con ella, no a su lado. Igualmente, otros recuerdan que había decidido casarse con ella, porque recibe de ella ocho mil ducados y por su cargo, ya que es Virrey de Valencia, tiene seis mil ducados y se dice recientemente se le han añadido cinco mil ducados en calidad de príncipe desterrado. Es una buena provisión para él. Colocará a una de sus hermanas con la Emperatriz, la otra la mantendrá a su lado hasta que se case. Así va el mundo”. Véase *Carta de Juan Dantisco a la reina Bona Sforza* (6 mayo 1527, Valladolid), en *Españoles y polacos en la corte de Carlos V. Cartas del embajador Juan Dantisco*, eds. Antonio Fontán y

de agosto de 1526 y animados por una firme voluntad de vivir, se dieron recíproco apoyo para levantar en Valencia una corte fastuosa inspirada en las mejores cortes italianas.⁵⁰⁶ La etiqueta y el ceremonial de esa corte paulatinamente se modelarán sobre los de la corte real y por ello el Duque y la “reina” encontrarán la satisfacción compensatoria de un mundo de realeza y poder político que ambos cónyuges habían perdido. A lo sumo, como afirma Ríos Lloret, el encargo virreinal era para los dos “el último recurso que les quedaba para soñar una posición perdida”.⁵⁰⁷

La primera iniciativa de los Virreyes fue el cambio de residencia que pasó del palacio arzobispal al Palacio del Real, situado en la actual calle del General Elio en un sitio conocido aún hoy en día como el Llano de Real, en la misma línea que ocupa la empalizada que cierra los Jardines de los Viveros.⁵⁰⁸

Jerzy Axer (Madrid: Alianza Editorial, 1994) p. 197. Véanse también Carla Perugini, “Germaine de Foix (1488-1538). Tra ideali cortigiani e crisi della storia”, en *Le Signore dei Signori della Storia*, ed. Annamaria Laserra (Milano: Franco Angeli, 2013), p. 131 y sgs.; Ríos Lloret, *Germana de Foix*, p. 90.

⁵⁰⁶ Véase Martín de Viciana, *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia*, f. 34. A lo largo del siglo XVI ocuparon este mismo encargo: Germana de Foix (1507-1520); Don Diego Hurtado de Mendoza, Conde de Mérito (1520-1523); Germana de Foix y el Marqués de Brandeburgo (1523-1525); Fernando de Aragón, Duque de Calabria y Germana de Foix (1526-1536); Fernando de Aragón, Duque de Calabria (1536-1550); Juan Lorenzo de Villarrasa, regente de la Lugartenencia (1550-1553); Bernardino de Cárdenas y Pacheco, Duque de Maqueda (1553-1558). Véase también Pinilla Pérez de Tudela, *El virreinato conjunto de doña Germana de Foix y don Fernando de Aragón*, p. 62 y sgs.

⁵⁰⁷ Rosa Elena Ríos Lloret, *Germana de Foix: Una mujer, una reina, una corte* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003), p. 154.

⁵⁰⁸ Lluís Fullana Mira, *Historia de San Miguel de los Reyes* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012), edición digital a partir de *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 109 (1936), pp. 151-262:190: “Desde que llegó a Valencia en 1526 con su esposa la reina doña Germana, hasta su muerte, ocupó siempre el Palacio del Real; y de tal modo tuvo organizada su vida en este Palacio, que fácilmente podía comprenderse la calidad del Príncipe que lo habitaba”. Véanse también Teodoro Llorente, *Valencia: Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia* (Valencia: Albatros Ediciones, 1889), vol. 2, pp. 30-33; Martí Ferrando, “La corte virreinal en el reinado del emperador”, p. 97. El Palacio del Real sirvió también como residencia real durante las estancias de los soberanos en Valencia. Durante su primera visita a Valencia en mayo de 1528 –que duró diecisiete días– el Emperador Carlos V se aposentó en el palacio. Lo mismo ocurrió durante la segunda visita del Emperador en diciembre de 1541 cuando llegó a Valencia acompañado por su hijo Felipe II. Después de la muerte del Duque siguió siendo alojamiento de los Virreyes. Seguramente ya Alfonso el Magnánimo había mostrado su interés por el Palacio del Real, impulsando importantes obras de reforma, especialmente en los apartamentos próximos a la Torre de los Ángeles, y contando para ellas con destacados arquitectos y artistas como Miguel Navarro. Véase Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, *El Real de Valencia (1238-1810): historia arquitectónica de un palacio desaparecido* (València: Institució Alfons el Magnànim, 2012), p. 137. Sobre el palacio, además: Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, “La reforma del Real Vell de Valencia en época de Alfonso el magnánimo. Recuerdo del Palacio desde Sicilia”, *Lexicon: Storie e Architettura in Sicilia*, 8 (2009), pp. 7-22; Ferran Esquilache Martí, “Ciudad y Reino”, en *Claves del siglo de oro valenciano*, ed. Rafael Narbona Vizcaíno (Valencia: Ajuntament de Valencia, 2015), pp. 113-115; Luis Arciniega García, “Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Austrias”, *Ars longa: cuadernos de arte*, 14-15 (2005-2006), pp. 129-164.



Figura.4.1 Valencia. Palacio del Real, ruinas arqueológicas

El palacio fue demolido en 1810 durante la guerra con los franceses y como se puede notar ahora permanecen solo las ruinas.⁵⁰⁹ De toda manera no fue solo este evento belicoso el que afectó al desconocimiento de la arquitectura del palacio. De hecho en Valencia rara vez el palacio ha despertado interés, tanto que aún hoy en día continua planteando muchas incógnitas por la dificultad de cotejar una documentación copiosa,⁵¹⁰ excepción hecha por los jardines, especialmente alabados por visitantes extranjeros de esa época y lugar donde se situaba la Fuente del Deseo en cuyos caños, según lo que relata Luis Milán en su *El Cortesano*, aplicaban sus labios damas y galanes para cumplir un rito simbólico que, como más adelante podríamos notar, tenía una función destacada dentro los códigos cortesanos aragoneses y dentro de la dialéctica fuego-agua con toda su carga simbólico (véase Capítulo 6.2). Además, como veremos, en este espacio se celebraba la Fiesta de Mayo, uno de los

⁵⁰⁹ En particular, la demolición del palacio fue argumentada por la necesidad de evitar el atrincheramiento de las tropas francesas frente a la ciudad. Véase Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, “La reforma del Real Vell de Valencia”, p. 7.

⁵¹⁰ Mercedes Gómez Ferrer Lozano y Joaquín Bérchez, “El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas”, *Reales Sitios*, 158 (2003), pp. 33-47.

momentos en que la música se combinaba con el teatro hasta desempeñar un significativo papel simbólico-ideológico.⁵¹¹

El Palacio del Real, que deberíamos imaginar con una fachada principal compuesta por un pórtico abierto formado por siete arcos sobre el que se alzaba un primer piso con doce balcones, otro segundo con otros balcones, la buhardilla y dos torres cuadradas colocadas a sus extremos que completaban este primer cuerpo (véase Figura 4.2), no solo servía de morada para los Virreyes, sino que era centro del gobierno del reino y del divertimento cortesano. Debemos imaginar que todas las diversiones de la nobleza valenciana, tan bien descritas en la crónica de Luis Milán, se desarrollaban en este ambiente arquitectónico que no es tanto el que habían descrito viajeros como Jerónimo Münzer (1494) y Antoine de Lalaing (1501) –quienes, si por una parte apreciaban los hermosos y variados jardines del Real, por otra señalaban el aspecto aún medieval del Real–, sino más bien el que había deseado el Duque con su gusto italiano y su esmerada formación clásica.⁵¹²

Figura 4.2. Grabado del Palacio del Real en 1755. Valencia. Biblioteca Nicolau Primitiu.

⁵¹¹ Véase Pilar de Insausti, *Los jardines del Real de Valencia: origen y plenitud* (Valencia: Ajuntament de Valencia, 1993).

⁵¹² Münzer, “Viaje por España”, pp. 32-119; Lalaing, *Voyajes*.

Los Virreyes pensarían gestionar las zonas residenciales del edificio según un criterio público y privado. La parte pública debería tener tanto la función de asentamiento de la corte virreinal como de fastuoso espacio para la diversión cortesana. No tenemos documentos que lo testifiquen, pero es fácil imaginar que el Duque trató de acondicionar estos aposentos del Real para prepararlos como espacios para representaciones teatrales, convites, saraos y actuaciones de la capilla musical.

Según las informaciones que proporciona Gómez Ferrer en el periodo virreinal destacaría la construcción de una gran sala para la que se convocaron a “mestres de arquitectura”, lo que supondría la sustitución, prácticamente por vez primera en Valencia, del tradicional estilo gótico (en particular de las ventanas) por un estilo arquitectónico y decorativo renacentista, más cercano al gusto del Duque.⁵¹³ Se trata probablemente de la sala principal del palacio donde se desarrollaban los eventos más sobresalientes narrados por Luis Milán en *El Cortesano*. Sin duda en este espacio el Duque formuló las diez leyes del amor que debían garantizar la paz social y la atenuación de los conflictos dentro de las parejas valencianas (véase Capítulo 5.2).⁵¹⁴

Podemos solamente intuir de forma aproximada la distribución concreta de los espacios privados. Seguramente comprendía los dormitorios privados de los Virreyes y las estancias para sus mayordomos y pajes. Podemos suponer que algunos espacios privados fueran acondicionados en los años siguientes para ser destinados a la Biblioteca del Duque que, como veremos más adelante, cada año iba aumentando su número de volúmenes.

Bajo el aspecto musical dos son los apartados del Real que interesan: la capilla y las cámaras interiores. La capilla, bastante espaciosa, era de una sola nave y tenía tres altares: la capilla mayor, dedicada a la Virgen y a los ángeles; y dos más pequeñas dedicadas a la Santísima Penitencia de Cristo, a San Jacobo Apóstol y a Santa Catalina.⁵¹⁵ Las salas interiores tenían la misma función de las dos “camere dei musici” de los reyes aragoneses de Nápoles –situadas en el Castillo Capuano y en el Castillo Nuevo– es decir la de entretener al Duque y su mujer representando piezas de teatro religioso y alegórico y tocando música profana improvisada y acompañada con instrumentos de baja e íntima sonoridad como la vihuela (véase Capítulo 1).⁵¹⁶

⁵¹³ Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices* (Valencia: Albatros, 1998), pp. 208-243.

⁵¹⁴ Vicent Josep Escartí (ed.), *Lluís del Milà. El Cortesano*. Estudi introductori i text (València: Biblioteca d'Autors Valencians, 2010), p. 348 y sgs.

⁵¹⁵ Llorente, *Valencia: Sus monumentos y artes*, vol. 2, p. 14.

⁵¹⁶ *Lluís del Milà. El Cortesano, passim*.

4.3. Organización sistemática de una corte renacentista y el nuevo aire cultural en la Valencia de los Virreyes

En torno al Palacio del Real, el Duque y Germana establecieron una etiqueta impensable hasta estos momentos y, como si se tratase de recuperar el tiempo perdido, trataron de rodearse de todo tipo de lujo y cultura multiplicando sobre todo las fiestas. En cierto modo se cristalizaban sus sueños ya que, aunque no tenían un reino, sí tenían a cambio la riqueza y la dignidad necesarias para satisfacer sus gustos más refinados.⁵¹⁷

Pese a que no podemos contar con nóminas que se refieren a los años veinte, podemos suponer que ya en esa época la corte virreinal se componía de muchas personas con sus salarios anuales, sin contar con otras “gracias y mercedes”, anuales o temporales, que los Virreyes concedían a distintas personas con las cuantiosas limosnas que distribuían entre santuarios y obras pías.⁵¹⁸ Resulta ser abrumadora la presencia en esta corte de un considerable número de italianos que posiblemente, como ya anotaba Vicente Castañeda, trasladaron a tierras valencianas las costumbres de sus estados natales y sobre todo favorecieron un proceso de asimilación y de amalgama cultural que alcanzará su ápice numérico cuando el Duque, muerta su madre (1533), hará venir a Valencia a su hermanas, Julia y Isabel, que trajeron consigo todos sus criados.⁵¹⁹

⁵¹⁷ Ya en la época del rey Jaume I el Real constituía el lugar más apropiado para pasar largas temporadas de descanso. Alfonso el Magnánimo dispuso importantes mejoras en la fábrica, los huertos y la capilla del Real donde situó la magistratura del Maestre Racional, con todos sus oficiales vinculados con la gestión económica, y un archivo real. Véase Lluís Fullana Mira, “El Palau del Real”, *Revista Cultura Valenciana*, 7 (1938), pp. 33-35; Félix María Ferraz y Penelas, *El Maestre Racional y la Hacienda Foral valenciana*. Tesis Doctoral, Valencia, 1913, p. 6. Véase también Ferrer Lozano-Joaquín Bérchez, “El Real de Valencia”, pp. 33-47. Como anota Ríos Lloret, los entretenimientos cortesanos primaron en la residencia virreinal sobre cualquier otro tipo de actividades y se daban fiestas al estilo del renacimiento italiano con lujo desbordante en trajes y oropeles, joyas, banquetes, bailes, cacerías y fiestas de amor. A menudo el Duque exigía comer en vajilla de oro, él que durante tanto tiempo de cautiverio en Játiva la había usado de barro. No hay duda de que el Duque tenía el deseo de recuperar el esplendor experimentado durante su infancia en Nápoles y que durante diez años de prisión le había sido negado. Véase Ríos Lloret, *Germana de Foix*, p. 198 y sgs. Véase también Castañeda y Alcover, “Don Fernando de Aragón”, p. 271.

⁵¹⁸ Las nóminas que se refieren a los años a caballo entre los cuarenta y los cincuenta, y que analizaremos más adelante, dan cuenta de un número pletórico de personas, más de doscientas personas. En el amplio abanico de encargos y competencias que el Duque necesitaba, aparte de los cantores y músicos a quienes dedicaremos por supuesto un discurso por separado, figuran: un obispo personal, servidores de altar, oficiales de diversos oficios, un secretario, escribanos, comendadores, ayudantes de los anteriores, un cirujano, un físico, un barbero, maestros de esgrima, un sastre, un armero, cazadores, monteros, mozos de mulas, camareros y criados, cocineros, guardias, etcétera. Véanse Fullana Mira, *Historia de San Miguel de los Reyes*, p. 191; Sarthou Carreres, *El Castillo de Játiva*, p. 107; Arciniega, *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*, vol. 2, p. 173.

⁵¹⁹ Las infantas con su cuantiosa comitiva napolitana llegaron a Valencia el 23 de junio de 1535 (véase Capítulo 1). Este traslado motivó también algunas reformas del Real necesarias para preparar nuevos aposentos, que incluían las habitaciones de las infantas y la construcción de una escalera para que pudieran

Merece subrayarse la presencia permanente en el Palacio del Real de un obispo que atiende a las necesidades espirituales de los cortesanos y de bufones que amenizan los festejos y banquetes.⁵²⁰ Leyendo cuidadosamente la crónica de Milán nos enteramos de que el obispo y los bufones contribuían a mitigar los conflictos entre los varios personajes de la corte facilitando un ambiente distendido que conjugaría el ideal cortesano de la nobleza valenciana del primer tercio del siglo XVI con los gustos de la cultura italiana para las tertulias literarias, la música, el gusto por la burla y la facecia.

Siempre desde la crónica de Luis Milán se nota que la corte estaba conformada por dos estratos: el encargado de suministrar la diversión (músicos, escritores, criados, bufones) y el de los receptores de la diversión. Estos últimos pertenecían básicamente al estamento nobiliario y los oficiales reales de elevado rango, también vinculados a las principales familias nobiliarias.⁵²¹ Cabe recordar que éste era el estamento que había salido triunfante del conflicto agermanado y si la corte del Duque tenía éxito era, entre otros motivos, porque había una élite social capaz de seguir el juego cortesano.⁵²²

Inspirándose en el proyecto de amalgama cultural de Carlos V y en su pretendido europeísmo, los Virreyes favorecerán un fuerte movimiento renacentista convirtiendo así la corte valenciana en un verdadero centro literario además de musical, donde se reflejaban los gustos y las apetencias festivas de los grupos más selectos de la sociedad.⁵²³ Este florecimiento cultural, literario-musical y arquitectónico está garantizado por el número de hombres de cultura, escritores que tienen relación con los Virreyes, quienes no ahorraron

bajar directamente a los huertos y a los jardines de los Viveros. Véase Gómez-Ferrer Lozano, *El Real de Valencia*, p. 142.

⁵²⁰ En el acto de entierro del Duque en 1550 ofició el mismo obispo que por tantos años había servido en su Capilla. Véase Fullana Mira, *Historia de San Miguel de los Reyes*, p. 190.

⁵²¹ Martí Ferrando, "La corte virreinal en el reinado del emperador", p. 100.

⁵²² La relación entre estos grupos nobles no es siempre fácil, estallando en ocasiones abiertamente los antagonismos que entre ellos mismos se generan: rivalidades por conseguir oficios y dignidades, pleitos que se arrastran con el paso de los años, litigios por señoríos, cuestiones de honor, conflictos seculares entre dinastías rivales y que resuelven, en ocasiones, al margen de la legalidad foral. Este sistema nobiliario estaría en equilibrio con el Duque hasta la convocatoria del Parlamento de Alzira de 1544, en el que se trató sobre un subsidio para la defensa de Valencia de los ataques turcos. Desde entonces en adelante sería contestada su autoridad por gran parte del estamento nobiliario y no pocas fueron las dificultades para hacerla sentir en el seno del estamento eclesiástico. Véase José Martí Ferrando, *El poder sobre el territorio. Valencia, 1536-1550* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2000), p. 297 y sgs.

⁵²³ En este sentido la corte valenciana aparece como un caso raro en una realidad española donde humanistas y músicos al principio del siglo XVI nunca lograron mantener una relación estrecha y duradera con el poder. Véanse Francisco Pons Fuster, *Erasmistas, mecenas, y humanistas en la cultura valenciana en la primera mitad del siglo XVI* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2003), p. 294; Gonzalo Badenes Masó, *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana* (Valencia: Levante, El Mercantil Valenciano, 1992) p. 102. Además, el Duque intenta recrear una forma de mecenazgo a la manera italiana. El gran número de cortesanos de origen italiano que rodean a los dos Virreyes y que ya hemos señalado más arriba (las hermanas y los sirvientes del Duque, las damas de compañía de la misma reina, etcétera) constituye tan solo uno de los indicios de la estrecha conexión con Italia.

recursos en proteger a escritores, médicos, religiosos e intelectuales como Nicolas Biesio, el neo-nominalista Juan de Celaya, el religioso dominico Francisco Mexià, Baltasar de Romaní, o el teólogo Balthasar Sorìò.⁵²⁴ Juan Justiniano dedicaría en 1528 a Germana su traducción en castellano de la obra de Juan Luis Vives *De institutione feminae christianae*, la más difundida en España durante siglo XVI, pues conoció siete ediciones.⁵²⁵ Relacionado con el Duque está también el catedrático Juan Ángel González que le dedica su versión de la comedia *Eunuchum* del Publio Terencio. Hay constancia de que Juan Ángel González hizo interpretar la comedia ante los Virreyes y las altas magistraturas del Reino (“Nam omnes huc ordines: magistratusque omnes convenere. Sed insuper serenissimus Calabria; dux huius provincia eminentissimus praeses”), precedida de un *Coloquio* en que por boca de sus protagonistas justificaba el Saco de Roma –defendiendo la política belicista de Carlos V como una lucha para erradicar a los tiranos– y alardeaba a los nuevos profesores que se habían incorporado a la Universidad de Valencia, pues a ellos les competía parte del mérito del auge renovado de los estudios de humanidades; pero ellos, anota González, por sí solos, poco hubieran podido hacer de no contar con la ayuda del Duque y del rector de la Universidad.⁵²⁶ Es más: en la parte final del *Coloquio* González hace un panegírico del Duque entretejido de referencias clásicas. El Virrey aparece como el hombre equitativo que purificará la ciudad de monstruos, arruinará a los malvados y administrará la justicia según la voluntad de César (“Casare qui a nostro scepra secundus habes: / Justitiam in scepro [...] / Legibus ut cives emendes: moribus ornes. / [...] At terras per te nostras Astrea revisat”). Se

⁵²⁴ Todas las noticias biográficas y bibliográficas que siguen son sacadas de Vicente Ximeno, *Escritores del Reyno de Valencia, cronológicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la Christiana Conquista de la misma Ciudad, hasta el de MDCCXLVII* (Valencia: Joseph Estevan Dolz, 1747-49), vol. 1. Nicolas Biesio fue un agudísimo poeta, gran filósofo y nada menos medico (p. 118). Juan de Celaya dedicará al Duque su *Commentaria in tertium volumen sententiarum* publicado por el editor Juan Gofredo en 1530 (p. 108). El religioso dominico Francisco Mexià, de quien se dirá que “non fuit nostris temporibus homo in humanis disciplinis cultior” (p. 154), es uno de los más destacados letrados de la época. Baltasar de Romaní tradujo en castellano poemas de Ausiàs March dirigiéndolas al Duque. Véase *Las Obras del famosísimo Filosofo, y Poeta Mossen Osias Marco, Cavallero Cavenciano, de nacion Catalàn, traducidas por Don Balthasar de Romanì, y divididas en quatro Canticas; es a saber, Cantica de amor, Cantica moral, Cantica de muerte, y Cantica spiritual. Dirigidas al Excelentissimo Señor Duque de Calabria* (Valencia: Juan Navarro, 1539) p. 87.

⁵²⁵ Ximeno, *Escritores del Reyno de Valencia*, p. 95; Miguel Navarro Sorní, “La iglesia en el paso del Renacimiento a la Edad Moderna: la época de las reformas”, en *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*, eds. Rosa Elena Ríos Lloret y Susana Vilaplana Sanchis (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2006), p. 114; Antonio Gil Ambrona, *Historia de la violencia contra las mujeres. Misoginia y conflicto matrimonial en España* (Madrid: Cátedra, 2008), pp. 183-184 y p. 192.

⁵²⁶ Juan Ángel González, *Perlepidum Colloquium in agendum Publj Terentij Latinissimam Eunichum publice recitatum; et Serenissimo Calabriae Duci D. Ferdinando ad Aragonia dicatum feliciter legite* [1527]. Véase también *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Antonio Fontán*, eds. José María Maestre y Joaquín Pascual Barea (Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos, 2002), vol. 3.1, p. 132.

trata de una anticipación de lo que será el papel del Duque en varios pasajes de *El Cortesano* de Luis Milán (véase Capítulo 5.1.2).

Los Virreyes sostuvieron intercambio epistolar con Luis Vives y sufragaron la primera edición de Ausiàs March y la confección del código *Panthalia* de Juan Bautista Anyés del que hablaremos a continuación.⁵²⁷ Además de albergar en su corte a numerosos artistas, extendieron su protección a los erasmistas valencianos, incluso a los que se encontraban acosados por la Inquisición. Como ejemplo puede citarse el caso de bachiller Juan de Molina, apodado despectivamente en *El Cortesano* de Luis Milán “batxíller Cigala” por su verbosidad y expuesto a las mordaces bufonadas de Gilot y del “canonge Ester”, pues era defensor del estado matrimonial como ley natural y de las bondades de las mujeres contra los vicios de los maridos.

4.4. Música y literatura: la *Égloga in Nativitate Christi*

4.4.1. Juan Bautista Anyés y su homenaje dramático-musical a los Virreyes

Detengámonos un momento en el año 1527. Ya había pasado casi un año desde que los dos Virreyes habían empuñado las riendas del gobierno y se habían instalado en el Palacio del Real iniciando una vida social muy activa, animada por la presencia en la corte de notables hombres de cultura. Además, habían despertado ya muchas expectativas proponiéndose como grandes promotores y patronos de las letras clásicas, de la Universidad de Valencia y aún más, como mecenas de los músicos. Por supuesto, las metas alcanzadas y las no aún llevadas a cabo sino proyectadas requerían ser celebradas de la mejor manera. Tanto es así que los Virreyes confiaron en el “glorioso blasón de España”, es decir el teólogo y humanista Juan Bautista Anyés (Valencia, 1480-1553), un personaje que desde el principio mantuvo una estrecha relación con la corte virreinal de la cual probablemente fue uno de los primeros paniaguados.⁵²⁸

⁵²⁷ Helena Rausell Guillot, *Letras y fe: Erasmo en la Valencia del Renacimiento* (València: Institució Alfons el Magnànim, 2001), p. 79.

⁵²⁸ Así se confiesa en el prólogo de su *Égloga in Nativitate Christi* de la que hablaremos más adelante: “clientem / Totum se dicat ultimum perennem”, v. 32s. A pesar de que Anyés, tras haber servido a la corte valenciana, se trasladaría a la corte del Conde de Oliva, siempre tuvo una actitud respetuosa hacia los Virreyes y en particular hacia la segunda mujer del Duque, Mencía de Mendoza. Véase *Apología in defensionem virorum illustrium equestrium, bonorumque civium Valentinarum in civilem Valentini populi seditionem, Quam vulgo Germaniam olim appellarunt. Secunda Apología In laudem Illustris Magnanimique Rhoderici Zeneti quondam Marchionis, inque laudem omnium Equitum Valentinarum. Tertia Apología. In venatores pro avibus [...] Valentice, per Joannem Baldovinum et Joannem Mey, socios, Natione Germanos*. Valencia, 5 de febrero de 1543.

Durante su formación Anyés había sido influido por humanistas y comediógrafos italianos como Antonio Geraldini (1449-1488) y el senense Francesco Patrizi (1413-1492).⁵²⁹ Probablemente fue propio el hecho de que Anyés estaba muy atraído por la cultura italiana que impulsó al Duque a encargarle la escritura de una pieza dramática intitulada *Égloga in Nativitate Christi*.⁵³⁰

El género bucólico había encontrado un largo consenso dentro de los festejos promovidos en Nápoles durante período aragonés. En abril de 1468 el rey Alfonso II de Aragón (1448-1495), tío del Duque, había encargado cuatro églogas al senense Jacopo Fiorino de Boninsegni y desde entonces se había desencadenado una verdadera epidemia bucólica en Nápoles y en muchas otras cortes italianas.⁵³¹ Bajo el reinado de Federico de Aragón (1451-1504), padre del Duque y último rey aragonés de Nápoles, el género égloga, junto a otros géneros como la farsa, se había convertido en un poderoso medio de propaganda política (véase capítulo 1). En Nápoles, durante los primeros años del gobierno virreinal, la representación de la *Égloga de Torino* dentro de los aposentos napolitanos de la princesa Eleonora Piccolomini, había reunido a toda la nobleza napolitana-valenciana aún atada al pasado aragonés. Asistieron a esta representación también Isabel de Aragón (1470-1524) y su hija Bona Sforza (1494-1557) que representaban el principal enlace entre la corte del Duque en exilio y el mundo de los disidentes italianos y españoles.⁵³² Ambas eran unas

⁵²⁹ Hay bastantes dudas sobre el origen de Juan Bautista Anyés (1480-1553). ¿Nació en Valencia o en Italia? Su patronímico (de Agnesi, latinizado en Agnesius) nos hace suponer una ascendencia genovesa. Nos consta que le gustaba alardearse de la ascendencia italiana, aunque no podemos saber si tal cosa era real o si, por el contrario, se trataba de una búsqueda ficticia, en boga dentro los círculos humanistas de aquel entonces, de una genealogía transalpina y aún mejor italiana. Véase Arturo Llin Cháfe, *Juan Bautista Agnesio, apóstol de la Valencia renacentista* (Valencia: R. Alcañiz, 1992), p. 18. A pesar de que Anyés había estudiado filosofía y teología y por ello había dedicado mucho tiempo a composiciones piadosas y a textos para la liturgia y para el oficio divino, su producción mayoritaria fue la prosística y, más aún, neolatina y erudita, en que siguió los modelos del humanista italiano Antonio Geraldini que residió en España entre 1457-1488 y que inspiró a Anyés no solo el cultivo de la égloga y del hexámetro, sino sobre todo la idea de reunir las verdades cristianas en un extenso poema en el que cupiera su *Égloga*. Véanse Ximeno, *Escritores del Reyno de Valencia*, p. 113; Juan Alonso Asenjo “Optimates laetificare: la *Égloga in Nativitate Christi* de Joan Baptista Anyés o Agnesio”, *Criticón*, 66-67 (1996), pp. 307-368; Josep Lluís Sirera, *Historia de la literatura valenciana* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1995), pp. 225-227; Wilfred F. Mustard, *The Eclogues of Antonio Giraldini* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1924), p. 13.

⁵³⁰ A partir de ahora citaré la siguiente edición de la pieza: *Égloga in Nativitate Christi Excellentissimo Principi Domino Ferdinando Calabriae Serenissime que Auguste Aragonum Germana dicta* (Valencia: Juan Jofré, 20 diciembre de 1527). Esta obra que forma parte de un volumen ficticio y está encuadrada en tercer lugar. Se conserva un ejemplar completo seguido de acotaciones (en 6 hojas), en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura R-27032-3. En esta edición aparece, bajo el escudo del Duque de Calabria, un poema en dísticos dedicado a Doña Jerónima Eixarch. Puede ser que la ocasión concreta para la impresión fuera satisfacer la sed devocional de esa monja. Véase Ximeno, *Escritores del Reyno de Valencia*, p. 113.

⁵³¹ Maria Corti, *Metodi e fantasmi* (Milano, Feltrinelli, 1977), p. 288.

⁵³² Achille Dina, “Isabella d’Aragona, Duchessa di Milano e Bari”, *Archivio Storico Lombardo*, 1 (1921), pp. 269-457; Cecilia Nocilli, *Coreografare l’identità. La danza alla corte aragonese di Napoli* (Torino: UTET, 2011), p. 8.

apasionadas del género de la égloga, tanto que tenían a su servicio a un cierto Colantonio Carmignano, con el encargo tanto de tesorero como de escritor de églogas.⁵³³

La representación de la *Égloga in Nativitate Christi* de Anyés tuvo lugar probablemente en la noche de Navidad de 1527. Presidían la representación los Virreyes y un grupo selecto de humanistas e intelectuales que rodeaban a la corte y que estaban involucrados con el mundo culto de la Universidad de Valencia.⁵³⁴ Anyés plasma su pieza acercándose por un lado a las pautas dramatúrgicas de las representaciones de Navidad (más aún a los dramas asuncionistas valencianos de los cuales hablábamos en el Capítulo 1) que tenían lugar no solo en la Catedral de Valencia sino en otros lugares del ámbito cultural catalán, por otro inspirándose a la *Égloga de Torino* presente en la crónica-novela *Cuestión de Amor*.⁵³⁵ Al igual de cómo ocurría en la *Égloga de Torino*, el marco escenográfico de la pieza de Anyés es muy sencillo y parece apropiado para un área o sala del Palacio del Real. El movimiento es prácticamente inexistente, pues se reduce a pocos gestos.⁵³⁶ Igualmente reducido es el número de escenas (cuatro, más el prólogo). En esencia, cuatro pastores observan extraños fenómenos celestes que indican que algo raro va a suceder; luego se preguntan la razón del extraño pero agradable resplandor dorado difundido hasta el horizonte y finalmente se dan cuenta de que ha nacido el Niño y que la Edad de Oro ha llegado: exultantes se aprestan a ir a visitarlo.

⁵³³ Colantonio Carmigliano, *Ecloga recitata in advento de la Illustrissima S. Isabella de Capua Principessa de Molfeta in lo stato de la Illustrissima S. Giulia Ursina Principessa de Besignano* (Bari, 1535).

⁵³⁴ Alonso Asenjo, "Optimates laetificare", p. 344.

⁵³⁵ Henri Merimée, *El arte dramático en Valencia* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1985), vol. 1, pp. 248-270; Josep Lluís Sirera, "El teatro en la corte de los Duques de Calabria", en *Teatro y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano* (València: Institució Alfons el Magnànim, 1984), vol. 2, pp. 259-279.

⁵³⁶ El argumento-prólogo es el siguiente: *Egloga personanda Valentiae / coram Excellentissimo Inclytissimoque Principe domino / Ferdinando Calabrie ubi pastores tres Eracritus, / id est amor supernus, Theopistus, id est dei fides, et Phylelpes, id est spem custodiens, edocti deductique a sene / pastore Nommennus, id est a veteri lege, pastorum principem christum carne indutum pruni (proni) adorant et mysticis donant muneribus*. En la primera parte encontramos el pastor Teopisto que duerme bajo un olmo y otro pastor Filelpes que duerme bajo unos sauces: "Lenta salida inter recubanti lumina dudum / Occiderant alte dulci mibi mersa sopore" (vv. 43-44). Este escenario remite a la *Égloga de Torino*, en la que el protagonista aparece también "acostado debaxo de un pino que allí hazen traer". Para la segunda parte podemos imaginar un "establo de belén" a uno de los lados del tablado o escenario, hacia el que se dirigen los pastores y cerrado mediante un telón de fondo, que podía representar un bosque o motivos silvestres.

4.4.2. El papel central de la música en la *Égloga in Nativitate Christi*

Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en la *Égloga de Torino*, en que la música se caracteriza como un elemento incidental, en la *Égloga* de Aynés la presencia del canto y de la música es importante y cumple un papel estructural.⁵³⁷ No es, pues, un simple aditamento que se justifique como ornato de la acción dramática, una manera de intermediar los cambios de escena o algo semejante a un recurso para agilizar la trama, como ocurría en muchas comedias de procedencia italiana y española. En realidad, la música aparece desde principio al final de la *Égloga*. Cantos angélicos son los que, al comienzo, alertan y ponen a los pastores en movimiento (“Altisonis resonat passim nemus omne camenis”, v. 37). Cuando se acercan a la cabaña, los pastores expresan su alegría cantando a coro (“¿Siste, Eracritte, gradunt modulos non auribus hauris?” v. 138 y sgs.). Cuando se encuentran en la cabaña del niño sin poder contener su gozo, prorrumpen de nuevo en cantos con los que celebran al niño y a la madre. Y durante el desarrollo de la égloga la aportación de la música se acentúa cada vez más, confirmando a la acción mayor variedad y movimiento.

La música comparece así en los intervalos que marcan el final del prólogo-argumento y el comienzo de la primera parte, y el final de ésta y el comienzo de la segunda.⁵³⁸ Ritmos se reclaman, al final, de todas las criaturas, celestes y terrenales, coincidiendo con el despertar de la naturaleza a la aurora: “Plaudite celigen e mortales, plaudite palmis” (v. 195). La música encuadra prácticamente dos tercios de la segunda parte del espectáculo (59 vv. de los 94), constituyendo su parte central: antes se recitan 20 versos; después, 18.⁵³⁹

Los pastores cantan, bailan y tocan instrumentos (flautas, chirimías, lira, arpa, nablas, cítaras y trompetas), aunque Aynés no indica en sus acotaciones ninguna modalidad de

⁵³⁷ En esta égloga los pastores se encuentran bajo un árbol tañendo. Véanse Alfonso Colella, “Musica profana a Napoli agli inizi del Cinquecento: i villancicos della Cuestión de amor (Valencia, 1513)”, *Recercare*, 28 (2016), pp. 5-41; Leonard W. Grant, *Neo-Latine Literature and the Pastoral* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1965), 1965, p. 258: “[...] semi-dramatic pastoral and pastoral masque, sometimes performed al fresco to the Accompaniment of music”. A la inversa la música tiene un papel igualmente importante en las églogas y farsas de Juan de la Encina, Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz. Véase Alvaro Torrente, “La música en el teatro medieval y renacentista”, coord. Javier Huerta Calvo, en *Historia del teatro español. De la Edad Media a los Siglo de Oro* (España: Editorial Gredos, 2003) vol. 1, pp. 269-302; Maximiano Trapero, “La música en el antiguo teatro de Navidad”, *Revista de musicología*, 10 (1987), pp. 415-458.

⁵³⁸ El autor otorga gran relieve a esta división, que posiblemente estaba también marcada por otros signos escénicos, como el movimiento de los pastores y la aparición del portal de Belén.

⁵³⁹ La música comparece en la entrada en escena, durante la acción, al anuncio del Ángel, durante el camino a Belén y la Adoración y Ofrecimiento al Niño. Se recurre con mucha frecuencia al canto, al baile o a ambos a la vez. Como anota Asenjo (p. 332) si se buscan los versos en que suena la música y/o la danza (prescindiendo del estribillo cantado a coro y de las acotaciones), resultan los siguientes: vv. 27-28, 37, 47, 59, 72, 87-90, 135, 138-144, 172, 178-80. Son 22 versos (más del 10% del total).

ejecución.⁵⁴⁰ Pero ¿de qué tipo de música se trata, como se interpretaba y quien es el organizador del espectáculo?

En cuanto a la primera pregunta poco sabemos. Puesto que la música nunca se publicó en el cuerpo de la *Égloga*, ni tampoco por separado en otro tipo de registro, no es descabellado asumir que fue dejada al libre albedrío de la compañía de teatro que en el momento de la representación se basaría en la improvisación, o utilizaría un repertorio escrito. En cuanto a la segunda pregunta, podemos avanzar algunas hipótesis. En cinco veces (vv. 134, 164, 171, 177 y 1-94) Aynés intercala en el texto sus comentarios didácticos matizando la tipología de ejecución musical que los actores tenían que seguir para cantar estribillos corales: “Dicite Laetitia, pasto: hic versus crebro ponitur intercalaris ab omnibus pariter concinendus concentu armonico”. En mi opinión, es indicativo el uso de las palabras latinas *concentu* y *armonico*. Se trata de una terminología que de acuerdo con el léxico musical en latín de la época se refiere al canto acordado, armonioso y dulce, que resulta de diversas voces concertadas. Pero sería imprudente creer que Aynés quiera referirse a un tipo de interpretación musical polifónica basada sobre la praxis del contrapunto concertado a cuatro voces, una forma ya compleja de contrapunto improvisado, pues implicaba que los cantores fueran diestros en realizar imitaciones entre las voces tomando como sujeto el *cantus firmus* o una de las voces improvisadas.⁵⁴¹ De hecho tendríamos que tener en cuenta que entonces solo los mejores músicos y cantores de capillas catedralicias podían dominar técnicas complejas de contrapunto improvisado. Por lo tanto, manteniendo aún con certeza que se trata de una interpretación polifónica –y ello lo sugiere el hecho de que los pastores son 4, un número estándar para formar un coro a cuatro partes: tenor, bajo, contralto y tiple–

⁵⁴⁰ “Exulta, pues, Eracrito, alégrate. Que tu flauta exhale suaves ritmos de alegría”, v. 60: “Teopisto. Mi flauta te cantará de regalo suaves versos”, v. 73: “Teopisto. Y yo, si me pongo a tocar mi buen caramillo y a rasgar las lastimeras cuerdas de la lira, daré la mejor acogida a cualquier huésped”, v. 87: “Filelpes. Oigo un arpa”. “Eracrito. Con sus tintineos los aires llenan los sistros y retumban en el cielo los tambores que tocan”. “Filelpes. Con nabras y cítaras resuenan los montes como con el sonido de trompetas”.

⁵⁴¹ Véase *Diccionario de Autoridades* (Madrid: Gredos, 1990), entrada “concento”. Véase también el uso literario que hacen de esta palabra Petrarca y Ariosto (Francesco Petrarca, *Canzoniere*, CXXII, 9-10: “amor, senno, valor, pietate, e doglia / facean piangendo un più dolce concento”; Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, c. XIV, 134: “Aspro concento, orribile armonia / D’alte querele, d’ululi e di strida”). Respecto a las técnicas del contrapunto más utilizadas en esta época véase Giuseppe Fiorentino, “*Con ayuda de Nuestro Señor: teaching improvised Counterpoint in sixteenth-Century Spain*”, en *New Perspectives on Early Music in Spain. Iberian Early Music Studies I*, eds. Tess Knighton-Emilio Ros-Fábregas (Kassel: Reichenberger, 2015), pp. 356-379; ID., “*Contrapunto and fabordón. Practices of extempore polyphony in Renaissance Spain*”, en *Studies in Historical Improvisation: from ‘Cantare super Librum’ to Partimenti*, ed. Massimiliano Guido (Farnham: Ashgate, 2017), pp. 72-89; Margaret Bent, “Res facta and Cantare super librum,” *Journal of the American Musicological Society* 36 (1983), pp. 371-391.

más probable sería suponer que en este contexto los actores se limitarían a utilizar algunas formas sencillas semi-improvisadas basadas en fórmulas parecidas al fabordón.⁵⁴²

No sabemos quién fue el organizador del espectáculo de la *Égloga* de Anyés. Es que no existía en aquel entonces el “oficio” de organizador / director de escena (al menos alguien con ese nombre). Probablemente se trataba de una persona versátil y flexible, un especialista en montaje de espectáculos en vivo, capaz de montar escenarios y alinear los diversos segmentos de la representación, después de haberlo consultado, si hubiese sido oportuno, con el autor. Por otra parte, ya leyendo *El Cortesano* de Milán nos damos cuenta de que quién organizaba y gestionaba las obras dramáticas que se representaban en la corte se basaba en rudimentarios recursos teatrales y lejos de ser un experto –en el sentido moderno del término– debía ser un comediógrafo polifacético, capaz de montar piezas dramáticas a partir de su conocimiento del arte del diálogo y de una concepción integral del arte que le permitiría interpolar de manera efectiva elementos teatrales, canto y música. Con todo lo dicho, no es de extrañar que el organizador de la égloga de Anyés sea el *choragus*, es decir, aquella persona habitualmente encargada en dirigir a los actores durante los espectáculos que se desarrollaban dentro del Palacio del Real.⁵⁴³

En conclusión, convendría añadir unas pocas palabras sobre el prólogo-argumento de la égloga en que Anyés aprovecha el mito de Deucalion y su esposa Pirra para establecer un paralelismo alegórico con el Duque y su “augusta esposa” Germana de Foix: así como Deucalion y su esposa, Pirra (“Victor Deucalion pia sui que cum consorte”) se libraron del diluvio y arribaron al Parnaso, dando vida allí a una nueva humanidad, el Duque y Germana acababan de inaugurar una nueva Edad de Oro en calidad de mecenas y protectores de las artes y las letras (“collis hic est biceps ametiis / virtutum simul et domus sororum”, vv. 7-8). La identificación de la situación social que presiden los Virreyes con la Edad de Oro sigue

⁵⁴² Giuseppe Fiorentino, “Folia”. *El origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita*, (Kassel, Reichenberger, 2012), pp. 228-236.

⁵⁴³ En el *Perlepidum Colloquium* de Juan Ángel González –pieza teatral que como adelantábamos Juan Ángel González hizo interpretar en el mismo año de la *Égloga* de Anyés (1527) ante los Virreyes y las altas magistraturas del Reino– se menciona la figura del *choragus* que así dice de sí mismo: “Ne quisquam ignoret: sacri mihi cura theatri est: / qui personarum duco: reduco gregem”. Véase también Juan Oleza Simó, “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI” en *Teatro y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984), pp. 9-43:20-21. En su trabajo sobre la *Égloga* de Anyés, Asenjo va más allá de lo probable llegando a plantear la hipótesis de que el organizador o *choragus* fuera el mismo maestro de la capilla del Duque y los actores podrían haber sido los cantores de la misma capilla, descritos como quienes “omnes pariter concinendus concentu armonico”. Véase Alonso Asenjo “Optimates laetificare”, p. 347. Una profundización sobre la figura del *choragus* se encuentra en el siguiente trabajo: Roger Savage y Matteo Sansone, “Il Corago and the Staging of Early Opera: Four Chapters from an Anonymous Treatise circa 1630”, *Early Music*, 17 (1989), pp. 494-511.

a través de la alusión a la figura mitológica de Astrea: como entonces, Astrea, diosa-símbolo de la justicia y de la solidaridad, está entre los humanos de Valencia, que es su morada (“Astroea domus est”), pues el Duque es otro Minos que gobierna templando la justicia con la benignidad. En el prólogo está también implícita la comparación del Duque con Eneas: si Eneas llevó a Italia el vigor troyano, el Duque trae –pues también se le asocia con la figura de Deucalión– el renacimiento italiano a España (véase el atributo “pius” y el verbo “adpultit” del v. 12).

Creo que Anyés con su égloga quiso no solo celebrar el misterio del Nacimiento sino también homenajear y halagar a los Virreyes y sobre todo al Duque que en aquel entonces iba cada vez más incrementando su protagonismo en la gestión de la política valenciana dejando, como veremos más adelante, en segundo plano a Germana. Es más: encargando esta pieza a Anyés e incluso financiando la primera edición, que por si fuera poco fue publicada con el escudo aragonés en la portada, el Duque cumplió su primer acto de mecenazgo integral.⁵⁴⁴

⁵⁴⁴ En la portada de la *Égloga* (me refiero a la primera edición de Juan Jofré, de 1527) destaca el blasón nobiliario aragonés que junto a la dedicatoria identifica a su mecenas, el Duque. Atendiendo a lo que afirma Pérez Priego, el éxito es una condición necesaria para la impresión de una obra dramática en la primera parte del siglo XVI. Por lo tanto, no hay dudas que la pieza tuvo mucho éxito o ningún editor la habría impreso. Véase Miguel Ángel Pérez Priego, “Algunas consideraciones sobre la transmisión de la obra dramática en la primera mitad del siglo XVI”, en *XI Jornadas del Teatro del Siglo de Oro* (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 19 de marzo de 1994), pp. 107-119. Además, no debe pasarse por alto la sofisticación literaria de esta égloga (escrita en un latín rico, selecto y artificioso), así como su posterior incorporación en la obra maestra de Anyés *Panthalia*. Todo ello demuestra una voluntad de perennidad.

Figura 4.2. Portada de la *Égloga in Nativitate Christi*, Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R-27032-3

4.5. Una gran empresa cultural: la recuperación de la biblioteca napolitano-aragonesa

En cuanto la ciudad de Valencia logró recuperar el pulso ordinario que había perdido a raíz de las guerras de las Germanías (1519-1523), Germana de Foix empezaría cada vez más a apartarse del gobierno. Quien empuñará las riendas del gobierno será Fernando de Aragón, Duque de Calabria, como lo refleja el hecho de que a partir de finales de 1526 los documentos oficiales lleven su firma y que toda la correspondencia real vaya dirigida a él, mientras que durante el Virreinato con su segundo marido, el Marqués de Brandeburgo, era Germana la encargada de estas funciones.⁵⁴⁵

Al principio de su gobierno virreinal (1526) el Duque cumple sus tareas con calma, pese a que la ciudad levantina se encontrara en una situación de incertidumbre, debatiéndose entre temores y un cierto malestar. Permanecía la pesada herencia del conflicto con los moriscos, la plaga del corsarismo y las enrevesadas costumbres políticas de la nobleza del país, asuntos que se impondrán en forma siempre más grave. De hecho, las primeras semanas que siguen a su entrada en la capital transcurren tan plácidas que, a finales de año, el Duque apenas encuentra de qué informar al Rey, dado “lo poco que se me ha ofrecido”.⁵⁴⁶

Los Reyes Católicos habían dado forma a la figura del Virrey para compensar su absentismo que paulatinamente iba a ser siempre más permanente.⁵⁴⁷ Los Virreyes contaban con atribuciones y prerrogativas jurídicas, legislativas y militares: podían castigar delitos, emitir salvoconductos, imponer treguas entre nobles o ciudadanos, ejercer una especial protección sobre viudas y huérfanos, nombrar oficiales y notarios y convocar y clausurar Cortes y Parlamentos, además de conceder beneficios y títulos de nobleza. Sin embargo, con la llegada al poder de Carlos V llegaremos a una descalificación de la figura del Virrey dentro un orden impuesto por el Emperador orientado a favorecer el centro frente la periferia y a reducir todas las formas de contrapoder.⁵⁴⁸ En un contexto en el que la monarquía

⁵⁴⁵ Regina Pinilla Pérez de Tudela, *Valencia y Doña Germana. Castigos de agermaniados y problemas religiosos* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1994), p. 57.

⁵⁴⁶ AGS, Estado, Aragón 267, f. 141, *El Duque de Calabria al rey*. Valencia, 22 de diciembre de 1526. Citado por Pardo Molero, *La defensa del Imperio*, p. 205.

⁵⁴⁷ En esta época la solución virreinal era la medida perfecta para poner al frente de los territorios un delegado del monarca revestido de todas las propiedades de la majestad soberana, en el cual los súbditos de las diversas comunidades reconocieran a la persona del rey, incluso llegando a confundirla con él. Por lo que se refiere a los orígenes del virreinato véase Ernest Belenguer Cebrià, “De virreinos indios a virreinos mediterráneos. Una comparación contrastada”, en *El gobierno de un mundo. Virreinos y audiencias en la América hispánica*, ed. Feliciano Barrios Pintado (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha), pp. 319-339. Véase también Regina Pinilla, *Valencia y Doña Germana*, p. 19 y sgs.

⁵⁴⁸ En su famoso trabajo Perry Anderson explica el papel fundamental de la jurisprudencia en la construcción del “Estado absolutista” en la Península Ibérica y en Europa. Véase Perry Anderson, *El Estado Absolutista* (México: Editorial Siglo XXI, 1980), pp. 9-54. Siempre en lo tocante al asunto del desarrollo del

hispanica está sometida a un proceso de centralización cada vez más fuerte, se estrecha tanto el margen de maniobra política de los Virreyes como su autonomía político-administrativa. Además, tenemos que recordar que los dos Virreyes de Valencia, Fernando de Aragón y Germana de Foix, eran duques sin señorío sobre un territorio ducal.⁵⁴⁹

A la luz de lo que hemos comentado no debe sorprender la imagen transmitida por la tradición de un Duque alejado de los campos de batalla y en cambio un excepcional bibliófilo y melómano entusiasta, rodeado de libros y poco menos que ajeno a la vorágine del mundo exterior. Juan Luis Vives en su obra dialogada, *Exercitatio linguae latinae* (1538), escenifica en el diálogo 22 (titulado “Las leyes del juego”) a tres amigos, Borja, Centelles y Cavanilles que salen a la calle y van paseando por la ciudad de Valencia.⁵⁵⁰ Entran en las escuelas y en la Universidad, acuden al mercado, al final se acercan a la casa del Duque. Uno de los dialogantes (Centelles) propone ir a ver al Duque en su palacio, pero Cavanilles rechaza la idea para no distraer al Duque de su estudio diario.⁵⁵¹

Por su parte, la imagen casi fotográfica del Duque que nos brinda Claude de Bronseval (s. XVI), secretario y compañero de viaje del abad cisterciense Edmé de Saulieu (abad de Claraaval), durante el trascurso de su visita de cortesía a los Virreyes valencianos en el mes de mayo de 1532, es la de un varón extraordinariamente amante de la literatura sagrada y rodeado de más de doscientos volúmenes que entonces formaban parte de su prestigiosa biblioteca.⁵⁵² Una de las pinceladas biográficas de fray José de Sigüenza (1544-

Estado absolutista y a su inmenso sistema de centralización administrativa, véase; Eric J. Hobsbawm, “The General Crisis of the European Economy in the 17th Century”, *Past and Present*, 5 (1954), pp. 33-53; ID., “Discussion of H. R. Trevor-Roper: ‘The General Crisis of the Seventeenth Century’”, *Past and Present*, 18 (1960), pp. 8-42.

⁵⁴⁹ Regina Pinilla señala que los Virreyes valencianos, más que reinar, virreinaban. Véase Regina Pinilla Pérez de Tudela, *El virreinato conjunto de doña Germana de Foix y don Fernando de Aragón (1526-1536): fin de una revuelta y principio de un conflicto*. Tesis Doctoral. Valencia, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 1982, p. 62 y sgs.; ID., “Germana de Foix, una Virreina per a València”, en *Germana de Foix i la societat cortesana del seutemps*, eds. Rosa Elena Ríos Lloret y Susana Vilaplana Sanchis (València: Biblioteca Valenciana, 2006), p. 61; ID., *Valencia y Dona Germana*, p. 19 y sgs. Véanse también Josefina Mateu Ibars, *Los Virreyes de Valencia* (Valencia; Ayuntamiento, 1963); Manuel Rivero Rodríguez y José Luis Ibáñez Sierra, “Gobernadores y Virreyes”, en *Enciclopedia de Historia de España*, dir. Miguel Artola Gallego, vol. 6 (1988), pp. 1177-1208.

⁵⁵⁰ Publicada en Basilea en 1538 y conocida comúnmente por *Diálogos escolares* en su traducción al castellano. Por los realistas trozos de vida diaria que intercala podríamos considerar esta obra como verdadero documento histórico y costumbrista.

⁵⁵¹ Juan Luis Vives, *Linguae Latinae exercitatio. Libellus valde doctus et elegans, nunc que primum in lucem ditus* (París: apud Ioannem Foucher & Vivantium Gaultherot, 1540), p. 112: “[...] qua ibimus? Hacne per D. Stephani, an illac ad portam Regalem, et visemus in Regia Ferdinandum Ducem Calabriae? [Cavanilles] ne forte optimi principis interellemus studia sapientiae”.

⁵⁵² Véase Francisco Calero-Daniel Sala (eds.). *Claude de Bronseval. Viaje por la Valencia del siglo XVI* (València: Ajuntament de València, 1993), pp. 59-60: “El día 25 a las dos de la tarde, Monseñor se acercó al Virrey, en su Palacio del Real junto a los cinco puentes fuera de la ciudad. El Virrey, que estaba entonces en su estudio, lo recibió con cortesía. Había allí más de doscientos volúmenes, pues era extraordinariamente amante de la literatura sagrada”.

1606) hace hincapié en la afición que el Duque tenía por su biblioteca llena de libros ricamente encuadernados y muy antiguos.⁵⁵³ Por no hablar de las ricas anotaciones sobre esta biblioteca que se reflejan en los relatos de viajeros como Joseph Townsend (1786-1787), Karl Wihlhelm von Humboldt (1799-1800), Alexandre Laborde (1800-1805) o Joaquín Lorenzo Villanueva (1757-1837).⁵⁵⁴ Joseph Townsend y Alexandre Laborde se quedaron cautivados al mirar aquellos que por ellos representaban el mayor tesoro de esta biblioteca, es decir los manuscritos del Duque, entre los cuales Townsend destacaba una hermosa copia de Tito Livio en cinco volúmenes.⁵⁵⁵ A Karl Wihlhelm von Humboldt, una decena de años después, le cautivaron las iluminaciones de Quintiliano, Virgilio y Dante y el manuscrito del *Roman de la rose*.⁵⁵⁶ De hecho, el amor del Duque por los libros, en el que se aunaban no solo inclinaciones personales sino más bien una inveterada y brillante tradición familiar heredada e iniciada por su bisabuelo Alfonso V el Magnánimo, hizo que su vida, al menos durante los últimos años de la misma, gravitase en torno a la biblioteca que paulatinamente había reunido en el Palacio del Real y que sería trasladada al monasterio de San Miguel de los Reyes después de su muerte.⁵⁵⁷

Una de las operaciones culturales más trascendental del Duque recién llegado al poder es la recuperación de la biblioteca napolitano-aragonesa que, más allá de caracterizarse como un importante atributo del poder, serviría como evocación de un linaje real y lugar de formación de los hombres de cultura que rodeaban su corte y que contaban con escasas

⁵⁵³ Biblioteca de El Escorial (BE), Códice &.II.22, f. 224. Los códices reunidos por el Duque tienen una cronología que va del siglo XII al XVI, aunque la Biblioteca Napolitana se formó durante el siglo XV. Como veremos más adelante, el Duque continuó incrementándola durante su estancia en Valencia con otros códices decorados en estilo románico, gótico, humanístico y renacentista. La encuadernación que el Virrey encargó para todos sus manuscritos permaneció intacta, lo que supone una fuente de estudio única para las técnicas de encuadernación de la época. Predomina la piel y, en cuanto a la decoración, se aprecia una clara influencia mudéjar. Véase José Alcina Franch, "La encuadernación napolitana en la segunda mitad del siglo XV", *Revista Bibliográfica y Documental*, 2 (1948), pp. 391-409.

⁵⁵⁴ Luis Arciniega García, *El monasterio de San Miguel de los Reyes* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001), vol. 1, pp. 26-27 y la bibliografía allí reproducida. Vale la pena destacar las obras de Joaquín Lorenzo Villanueva y Alexandre de Laborde, no solo por su carácter documental sino también por la impronta literaria y la forma de ver y describir el paisaje. Véanse Joaquín Lorenzo Villanueva, *Viaje literario a las iglesias de España* (Madrid: Imprenta Real, 1804), vol. 2, pp. 125-142; Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne / par Alexandre de Laborde, et une société de gens de lettres et d'artistes de Madrid* (Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820).

⁵⁵⁵ José García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal* (Madrid: Aguilar, 1952-1962), vol. 3, t. 3, pp. 1643-1644; Arciniega García, *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, vol. 2, p. 26.

⁵⁵⁶ Karl Wilhelm von Humboldt, *Diario de Viaje a España 1799-1800* (Madrid: Cátedra, 1998), p. 233; Arciniega García, *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, vol. 2, p. 26.

⁵⁵⁷ Tras la exclaustración de las órdenes religiosas (1833-1840), una parte de la colección del Duque pasó a la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia (situada hoy en día en el edificio de La Nau, Calle Universitat) donde se conserva junto a otros manuscritos, incunables e impresos publicados entre los siglos XVI al XX.

posibilidades de montar una biblioteca.⁵⁵⁸ Se trata de aquella parte de la biblioteca que se salvó de los robos de los franceses y de las pretensiones de los acreedores que habían mortificado a Isabel del Balzo especialmente durante su exilio francés. Así que tan pronto como logró estabilizar su situación político-administrativa, el Duque solicitó a su madre que le remitiese los bienes patrimoniales que le correspondían y por lo tanto todos los libros que ésta aún guardaba en Ferrara.⁵⁵⁹ Encargará, luego, a su ayuda de cámara Girolamo Furnari la tarea de trasladar los libros desde Ferrara a Valencia.⁵⁶⁰ El 4 enero de 1528 buena parte de la biblioteca llega a Valencia y lo que aún quedaba en Ferrara de la real colección sería trasladado a la ciudad levantina por las infantas, Isabel y Julia, tras el fallecimiento de la madre.⁵⁶¹

⁵⁵⁸ Así reza el arranque de la copia del 1739 del inventario de los bienes del Duque, autorizado por Sebastián Camacho, notario en 29 de octubre de 1550: “E primerament, essent en lo Reyal Palacio de la present ciutat de Valencia construhit fora los murs de aquella ha hon lo dit Excellentissimo Senyor Duch havitaba, dins lo retret de la libreria de sa Excellencia que es lo loch ha hon sa Excellencia mes residia [...]”. Véase Valencia, Archivo del Reino de Valencia (ARV), Varios, Caja 83. Citada por Miguel Falomir Faus, “El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico”, *Ars Longa*, 5 (Valencia: Departamento de la Historia del Arte de la Universidad de Valencia, 1994), pp. 121-124, especialmente p. 122.

⁵⁵⁹ Paolo Cherchi y Teresa De Robertis, “Un inventario della biblioteca aragonesa”, *Italia medievale e umanistica*, 33 (1990), pp. 109-347: 113.

⁵⁶⁰ No conocemos fecha de nacimiento y de muerte de “Don Girolamo Furnari”. Lo cierto es que fue uno de los criados de más confianza de Isabel del Balzo, la madre del Duque. Desempeñó tareas de gran importancia ante el Papa, el emperador y los “Principi grandi d’Europa”. Véase Filadelfo Mugnos, *Teatro genealogico delle famiglie nobili titolate feudatarie ed antiche nobili del fedelissimo regno di Sicilia viventi ed estinte* (Palermo: Pietro Coppola, 1647), p. 366: “Fiori [Girolamo Furnari] tra i più chiari Cavalieri del suo tempo, ed avendosi impegnato a’ servizio de la Regina donna Isabella di Napoli fu promosso da quella ne’ primi carichi de la sua Real Corte, ed in molte Ambasciarie al sommo Pontefice, Imperatore, Regi di Spagna, e Francia, ed à molt’altri Principi d’Italia”. Tenemos una carta en la que Isabel recomienda Furnari al duque de Ferrara, su nieto, para que le conceda la ciudadanía en Ferrara así que sus herederos sigan disfrutando algunas posesiones: “Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor fratello per gl’infiniti oblighi teniamo à don Girolamo Furnari nostro antico creato, per i fedelissimi servigi hà prestato à questa nostra real casa i giorni passati, in parte della sua remunerazione, gli fecimo gratia di queste terre e possessioni nostre, teniamo nel dominio di V.E ed intendendo, che per goder lui, e suoi heredi [...] tre Terre è necessario farse Cittadino di Ferrara, Modena, e Nocio, supplichiamo quanto più strettamente possemo l’Eccellenza vostra si degna al prefato don Gilolamo, e Francesco Furnari suo nipote, e legitimo herede habitarli nel numero di suoi heredi, acciò possino godere dette possessioni con quelle franchezze, che noi da prima, e li rangoni godiamo, ch’altrimenti la gratia fatta fora imperfetta, la quale cosa riceveremo à gratia singularissima, come che fosse causa nostra propria, e né imponerà l’Eccellenza sua obliigo infinito, alla quale né raccomandiamo: ultimo Novembre 1540. La Reyna Isabella Portro Secr.” (ibidem). También el Duque siempre estará agradecido a Girolamo Furnari por su cuidadoso trabajo de catalogación. En tres cartas (noviembre 1540, febrero 1541, noviembre 1541) inéditas que el Duque envía en los años cuarenta del siglo XVI a su sobrino, Ercole II d’Este, le informa de que ha concedido a Furnari unas propiedades en el condado estense, anteriormente propiedad de su hermana Julia. El Duque en las mismas recomienda a su ayuda de cámara por “li fedelissimi servitii che ha fatto a questa real casa li giorni passati” y pide a su sobrino que conceda a su servidor la ciudadanía en Ferrara de manera que sus legítimos herederos puedan heredar sin ningún tipo de problema legal. Véase Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense – Cancelleria Estero – Carteggio con Principi Esteri, Napoli, b. 1247/3.

⁵⁶¹ Cherchi-De Robertis, “Un inventario della biblioteca aragonesa”, p. 114. Cabría recordar que poco antes de la liberación del Duque, el 4 de julio de 1523, Isabella del Balzo vendió más de 100 de los libros restantes de la biblioteca real napolitana al humanista y coleccionista Celio Calcagnini (1479-1541). Quien tenía el encargo de custodiar esta parte de la biblioteca napolitano-aragonesa, Federico del Tuffo, aducía por concepto de la venta el hecho de que la mayor parte de los libros que se vendieron estaban en malas condiciones

4.5.1. La biblioteca musical

Girolamo Furnari en su inventario de bienes patrimoniales del Duque, entre los que se encuentran los volúmenes de la biblioteca, apunta 306 títulos.⁵⁶² Es un patrimonio enorme de libros que llegan al área valenciana, cuyo análisis sorprende por la inmensidad de los conocimientos humanísticos incorporados en esa biblioteca, sobre todo teniendo en cuenta la casi nula presencia de obras de pinturas y de esculturas entre los bienes patrimoniales inventariados.⁵⁶³ Por otra parte, como atestiguan los respectivos inventarios de bienes confeccionados tras el fallecimiento del Duque y de Germana, ambos limitaban sus pertenencias en el sector de las artes figurativas a alguna imagen devocional y a unos pocos retratos de sus más directos antepasados.⁵⁶⁴

debido a daños causados por el agua cuando fueron transportados de Ischia a Marsella y luego de Marsella a Ferrara. Véase Santiago López-Ríos, “A New Inventory of the Royal Aragonese Library of Naples”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65 (2002), pp. 201-243: 239-240: “Tucti li predicti centi trenta dui volumi de libri son stati venducti al predicto micer Celio Calcagnino per lo predicto precio de lire cento cinquanta, de acordo, per causa che la maior parte de dicti libri erano guasti per causa se bagnarno quando forno portati da Ischa in Marcerglia et de Marciglia in Ferrara et ancora a multi erano cadutte le lettere per la lore antiquita. De le quale lire cento cinquanta lo dicto Federico del Tuffo se ne fara introito et ne dara conto. Et per che de tale ordine et venditione el dicto Federico non & mandato alcuno de Vostra Maesta piazza ad quella signarli lo presente memoriale, lo quale li sia sufficiente cautella a lo rendere de soi conti”.

⁵⁶² Valencia, Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, MS 947, f. 1, *Inventario de robbe de la guardarrobe del Ilmo Sre D. Ferrante de Aragona Duca de Calabria, la quale per ordine de la Serma. Sra. Regina Ysabella matre del predetto Ilmo. Sre., e per ordine del preditto Ilmo Sre., ordinando al Magco. M. Hieronimo Furnari, creato della sua S. lo quale lo have mandato da Valencia alla preditta Sra. Regina con ordine e instructione, la quale robbe se comenzano a consignar in Ferrara a me Cola preditto con interventione e per mano del Magco. M. Rinaldo Ottavante, fiorentino, scrivano de razione de casa della preditta Sra. Regina, la quale robbe erano in potere del Magco. M. Federico de Tufo, guardarobba maggiore, incomenzando al primo de ottobre 1527*. Fue en 1983 cuando la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia consiguió comprar del mercado clandestino el inventario descriptivo confeccionado por Girolamo Furnari en 1527 y conservado durante mucho tiempo por el abogado valenciano Isidoro Fourrat. Véase María Cruz Cabeza Sánchez-Albornoz, *La Biblioteca Universitaria de Valencia* (Valencia: Universitat de València, 2000), p. 73. Hoy en día el trabajo histórico-filológico más detallado y exhaustivo sobre este inventario es el de Paolo Cherchi y Teresa De Robertis. Véase Cherchi-De Robertis, “Un inventario della biblioteca aragonese”, pp. 109-347.

⁵⁶³ Lo confirman Luis de Milán y Juan Fernández de Heredia que, como veremos más adelante, fueron asiduos frecuentadores de su corte. En particular, Luis Milán silencia cualquier interés por la pintura que solo aparece mencionada un par de veces en *El Cortesano*. En la primera nos cuenta los avatares de un retrato femenino y los esfuerzos de hicieron él y Fernández de Heredia por poseerlo (II Jornada). La segunda alusión sugiere la participación de pintores en la confección de escenografías para las obras de teatro que se representaban en Palacio del Real (VI Jornada).

⁵⁶⁴ Una copia de estos inventarios se conservan en AHN de Madrid: 1) *Historia de la fundación del monasterio Bernardo de San Bernardo en Valencia e institución en su lugar del de San Miguel de los Reyes, con el testamento del duque de Calabria e inventario de libros y alhajas que dejó él y su esposa Germana de Foix* (Colección Códices y Cartularios, Códice L.493); *Inventario de las alhajas que dejó la reina Germana de Foix, hecho por el duque de Calabria en el palacio de Valencia* (Colección Códices y Cartularios, Códice L.526). Véase también Falomir Faus, “El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza”, pp. 121-124.

Igualmente, pese a la conocida afición del Duque por la música que según Fernández de Oviedo constituía una importante mella en las finanzas del Virreinato, resulta bastante reducida y escasa en el inventario confeccionado por Girolamo Furnari la cantidad de volúmenes musicales.⁵⁶⁵ Contamos con solo cuatro libros de música en el inventario confeccionado por Girolamo Furnari (1527):⁵⁶⁶

- 1) “Elogium seu instrutio Fortunati Ferrariensis in arte musices Iohannis Temptioris, de volume de foglio comune, scripto de littera formata in carta bergamena. Miniato nella prima fazata de uno casamento con la imagine de David sonando la baldosa et con la imagine de lo auctore et altre imagine et con le arme aragonie Reale. Comenza de littere maiuscule formate Optimis moribus ac plerique ingenuis artibus ornatissimo, et in fine santa etiam facta nostra es antitonatis eras. Coperto de coiro rosso stampato de gruppi de oro, senza chiudende. Signato Tintoris primo; notato alo imballaturo a ff. 100, partita terza”
- 2) “[...] Uno libro de canto figurato de foglio comune scripto et notato in carta bergamena al comenzamento. Salve Regina, et in fine sicut erat tacet coperto de veltro vecchio negro con chiudende de ottone [...]”.
- 3) “[...] un altro libro de canto figurato de volume de foglio comune scripto et notato, canzoni et mottetti alla francese in carta bergamena. Comenza [...]”.
- 4) “[...] uno libro de canto figurato de messe de foglio regale scripto et notato su carta bombacina. Comenza, seguitur tabula ipsius libri, et in fine contra sermone blando coperto de coiro rosso con 4 chiudende [...]”

Esta colección de códices musicales, que para colmo son de propiedad de las hermanas del Duque –de hecho, a continuación de la descripción figura la leyenda “de las Infantas”– representaría una parte muy pequeña de la sección de música original de la biblioteca de la corte aragonesa de Nápoles, cuyo ambiente cultural, según autores como Tammaro De Marinis, Allan Atlas y Gianluca D’Agostino, podría estar relacionado con códices de polifonía de gran valor e importancia, como los siguientes: El Escorial, Biblioteca y Archivo de Música del Real Monasterio de San Lorenzo, MS IV. a. 24; New Haven, Beinecke Library for Rare Books and Manuscripts, MS 91 (Mellon Chansonier); Montecassino, Biblioteca del Convento, MS 871 (Cancionero Musical de Montecassino); Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, MS 431 (Cancionero Musical de Perugia); Sevilla, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular y Colombina, MS 5.1.43; Napoli, Biblioteca Nazionale, MS VI E 40.⁵⁶⁷ Además, en la biblioteca musical del Duque no aparece libro alguno de Franchinus Gaffurius que, actuó como destacado teórico y compositor en la corte

⁵⁶⁵ Véase *Gonzalo Fernández de Oviedo. Batallas y Quinquagenas*, p. 138.

⁵⁶⁶ Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, MS 947. *Inventario de robbe de la guardarrobe del Ilmo Sre D. Ferrante de Aragona Duca de Calabria* [...], “Musica”, ff. 111r-112v.

⁵⁶⁷ De Marinis, *La Biblioteca napoletana dei re d’Aragona*; Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*; Gianluca. D’Agostino, “Più glie delectano canzone veneciane che francese. Echi di poesia italiana alla corte napoletana di Alfonso ilMagnanimo”, *Musica Disciplina*, 49 (1995), pp. 47-77.

napolitana entre 1478 y 1480 (véase Capítulo 1.3). En cambio, como apunta Gómez Muntané, no deja de ser curioso que la biblioteca de don Rodrigo de Mendoza, el padre de la segunda mujer del Duque, hubiese dos tratados de Gaffurius: el *Musices practicabilis libellum* (1480) y el *Practica musicae* (1496).⁵⁶⁸

Sin embargo, con tiempo el afán de remediar estas deficiencias aumentó de forma considerable y el Duque empeñará gran parte de sus posibilidades económicas para adquirir nuevos códices musicales y encargar que le confeccionen otros, de modo que sus cantores y músicos tengan a disposición un amplio repertorio de música escrita. Así que más o menos veinte años después (en 1546), cuando el Duque manda a fray Juan de San Miguel que redacte el inventario de los bienes que quiere donar al Monasterio de San Miguel de los Reyes, la lista de libros musicales se hallará enriquecida con nuevas adquisiciones tanto que resultarán un cuantioso número de libros y manuscritos de canto llano y de polifonía dentro de los cuales figuran misas, motetes polifónicos, himnos y *Magnificat*. Forman parte de la lista de composiciones sacras para la misa y los oficios de las horas, 2 volúmenes que recogen obras de Josquin Desprez (1450-1521) y un manuscrito que recoge piezas de Francisco de Peñalosa (1470-1528).⁵⁶⁹

A. “Libros de canto llano”

- | | |
|------|---|
| I. | “Dos libros de canto llano, de emprenta de antiphonas encuadernado en cartones cubiertos el uno de cuero azul y el otro de cuero verde. Estan en el choro”. |
| II. | “Un libro Dominical y otro Sanctoral de canto llano de emprenta, de pergamino encuadernados en carton, de cuero leonado. Estan en el choro”. |
| III. | “Un dominical de canto llano viejo encuadernado en carton cubierto de cuero leonado. Esta en el choro”. |
| IV. | “Un libro que tiene el oficio de S. Miguel en canto llano, y otras cosas de canto de órgano de mano, en pergamino, encuadernado en carton y cuero negro. Esta en casa con los libros de canto de organo”. |
| V. | “Tres libros de passiones valencianos”. |
| VI. | “Dos libros de lamentaciones Toledanos. Estan en casa dos passioneros toledanos y otro Çaragoçano en papel y otro valenciano”. |
| VII. | “Un libro de canto llano en folio grande cubierto de cuero leonado. Esta en casa”. |
-

⁵⁶⁸ Véase Gómez Muntané, “San Miguel de los Reyes”, p. 102. Véase también Francisco Javier Sánchez Cantón, *La Biblioteca del Marqués de Cenete iniciada por el cardenal Mendoza [1470-1523]*, (Madrid: S. Aguirre, 1942), n. 230 y 231.

⁵⁶⁹ De la trascendencia de la biblioteca musical del Duque da idea el hecho de que Felipe II, siendo príncipe, solicitará copias de algunos de sus libros, copias que debería de realizar el “puntador” del Duque Pompeo de Rossi, más tarde copista de la Capilla Real de Felipe II. Véase la carta (la comentaremos más adelante) que el Duque envía al emperador Felipe II el 15 septiembre de 1548. Véase AGS, Secc. Gierra y Marina, Leg. 34, 42. Véase también José Martí Ferrando, *Poder y sociedad durante el virreinato del Duque de Calabria (1536-1550)*. Tesis Doctoral. Valencia, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia, 1993, p. 71.

B. “Libros de canto de órgano”

I.	“Dos libros de canto de órgano cubiertos de terciopelo negro muy viejo. Estan en casa”.
II.	“Un libro de canto de organo viejo, cubiertas las tablas de cuero leonado”.
III.	“Nueve piezas de libros de diversos motetes en un pliego o atadura. [Vinieron a casa segun se cree]”.
IV.	“Una caxa cubierta de cuero negro por de dentro aforrada de raso carmesí dentro de la qual estaban quatro libretes pequeños pintados en pergamino, y cubiertos de terciopelo negro con sus cintas, que llevaban quando su Excellencia yva a caca. Esta en casa”.
V.	“Un libro de canto de órgano de la capilla, enquadernado en tablas cubiertas de cuero verde muy viejo con algunaos hojas deshechas, es de Magnificat e hymnos. Esta en casa”.
VI.	“Un libro de las 15 misas de Jusquin de forma grande, enquadernado en tablas cubiertas de cuero negro. Esta en casa”.
VII.	“Dos libros de canto de organo de missas hechos en Barcelona enquadernados en cartones cubiertos de cuero leonado. Estan en casa”.
VIII.	“Un libro grande de las completas, enquadernado en cartones negros. Esta en casa”.
IX.	“Un libro de los tonos nuevo enquadernado en tablas cubiertas de cuero leonado. Esta en casa”.
X.	[<i>Un libro de motetes enquadernado en tablas cubiertas de cuero leonado. Esta en casa</i>]. ⁵⁷⁰
XI.	“Otro libro de las salves y motetes, viejo, enquadernado en cartones y en cuero verde. Esta en casa”.
XII.	Un libro de missas, enquadernado en tablas, cubierto de cuero verde. Esta en casa”.
XIII.	“Un libro muy grande de motetes, cubiertas las tablas de cuero verde. Esta en casa”.
XIV.	“El libro de las 20 missas de Jusquin, enquadernado en cartones y cuero leonado. Esta en casa”.
XV.	“Un libro grande de missas cubiertas las tablas de cuero vermejo. Esta en casa”.
XVI.	“Otro libro grande de missas enquadernado en tablas cubiertas de cuero vermejo. Esta en casa”.
XVII.	“Un libro de Peñalosa cubierto de carton y cuero leonado. Esta en casa”.

Tabla 4.1. Libros de música que el Duque dona al Monasterio de San Miguel de los Reyes en 1546.⁵⁷¹

Por si fuera poco, fray Juan de San Miguel señala que además de “todos estos libros que vinieron al mon[asterio]” deben añadirse “otros más q[ue] no están aquí sentados así cancioneros como de otras cosas y no se ha vendido sino solo uno casi viejo de las 15 misas de Jusquin por quatro coronas y media por[que] quedava otro”.⁵⁷² ¿Cuáles son los “cancioneros” que el fray encargado del inventario prefiere no inventariar?

Moll Roqueta no tuvo ninguna razón para plantearse esta pregunta pues utilizando el Códice L.223 (*olim* 147), que se encontraba manchado y en estado de deterioro, no pudo leer

⁵⁷⁰ Este libro de motetes está listado solo en otro código madrileño que lleva el mismo título, pero con diferente signatura. Véase Madrid, AHN, *Libro de la fundación, donación y rentas del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes de Valencia*, Colección Códices y Cartularios, Códice L.223, f. 56r. Se trata del código que utilizó Moll Roqueta para redactar sus listas de músicos y libros de música pertenecientes a la capilla valenciana. Este código hoy día se puede consultar *on line*, aunque su estado de deterioro no permite una consulta eficaz.

⁵⁷¹ Véase Madrid, AHN, *Libro de la fundación, donación y rentas del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes de Valencia*, Colección Códices y Cartularios, Códice L.515, ff. 51r-52v. He consultado y transcrito personalmente el apartado del Código al que nos referimos para evitar incongruencias y aproximaciones que en el paso del tiempo han ido acumulándose.

⁵⁷² Madrid, AHN, *Libro de la fundación, donación y rentas del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes de Valencia*, Colección Códices y Cartularios, Códice L.515, f. 52v.

la frase a la que nos referimos (“no están aquí sentados así cancioneros como de otras cosas”).⁵⁷³ Otros musicólogos que se ocuparon de ese asunto, como por ejemplo Gómez Muntané y Ros-Fábregas, por tomar la fuente de Moll Roqueta, omiten igualmente la frase.⁵⁷⁴ Recientemente Vicente Delgado volvió sobre la cuestión afirmando que esta frase hubiera podido soportar la hipótesis de Gómez Muntané sobre el origen del Cancionero de Gandía (Biblioteca de Catalunya, Manuscrito M1166/M1967) en la corte valenciana.⁵⁷⁵

De todas maneras, tras la muerte del Duque casi todos estos libros pasaron al monasterio de San Miguel de los Reyes, según indica el autor del inventario al anotar después de cada libro “está en casa” o, en el caso de algún libro de canto llano, “está en el choro”. Solo de las “Nueve piezas de libros de diversos motetes en un pliego o atadura”, que figuran en la entrada III, se dice que “Vinieron a casa segun se cree”, pero parece que ya no se conservaban, o al menos no se localizaron a la hora de redactar el inventario.⁵⁷⁶

Como se puede ver el inventario está organizado en dos apartados.⁵⁷⁷ En el primero (“Libros de canto llano”) son listados 2 antifonarios, 2 dominicales, 1 santoral, 1 libro “que tiene el oficio de S. Miguel”, 3 pasionarios y 2 libros de lamentaciones. Vale la pena subrayar

⁵⁷³ Moll Roqueta, “Notas para la historia musical”, pp. 134-135.

⁵⁷⁴ Gómez Muntané, “San Miguel de los Reyes”, pp. 91-111; Emilio Ros-Fábregas, “Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI”, *Pliegos de Bibliofilia*, 15 (2001), pp. 37-62.

⁵⁷⁵ Alfonso de Vicente Delgado, *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo. Siglos XVI-XIX*. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, 2010.

⁵⁷⁶ Nadie sabe con seguridad cuál haya sido el destino final de estos libros o dónde fue a parar una buena parte de estos códices. Posiblemente una parte muy pequeña debió permanecer en la biblioteca de San Miguel de los Reyes hasta que en 1836 Juan Álvarez Mendizábal decretó la desamortización de los bienes eclesiásticos. Nos consta que una parte pequeña (10 libros, entre ellos la mayoría era de origen italiano y trataban asuntos del reino de Nápoles) fue vendida por los procuradores del Duque a Antonio Picimino para saldar algunas deudas. Véase Valencia, ARV, Real Audiencia, Parte 2, Letra A, exp. 88. Documento citado por Arciniega García, *El Monasterio de San Miguel*, vol. 1, p. 71. Otra parte (100 volúmenes) llegaron a manos del coleccionista y hombre de cultura Gonzalo Pérez como pagos a servicios prestados al Duque. A su muerte en 1566 Felipe II reclamó este fondo para el monasterio de El Escorial. Nos lo dice el hijo de Gonzalo Pérez, Antonio Pérez escribiendo a un amigo suyo. Véase Guillermo Antolín Parajes, *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial* (Madrid: Imprenta Helénica, 1910), vol. 1, pp. XII-XIII: “[...] en lo que desea saber de la librería de Gonzalo Pérez, mi señor padre; librería, señor, célebre y rara de libros antiquísimos, latinos y griegos; singular librería, porque una parte de ella fue la del duque de Calabria, que murió en Valencia, que la dejó en su testamento a mi padre”. Algunos volúmenes también pasaron a la biblioteca de Mencía de Mendoza, segunda mujer del Duque. Seguramente un libro de horas cuya portada lleva las armas de Nápoles. Véase Juana Hidalgo Ogáyar, “Libros de horas de doña Mencía de Mendoza”, *Archivo Español de Arte*, 278 (1997), pp. 177-183. La parte restante de este patrimonio posiblemente está dispersa o perdida. Bernadette Nelson ha intentado reconstruir el destino de una parte de este patrimonio sugiriendo que algunos libros del Duque fueron llevados o a la Capilla Real o a la Catedral de Tarazona, debido al traslado a estas instituciones respectivamente del copista Pompeo Rossi y del maestro de capilla Pedro de Pastrana. Véase Bernadette Nelson, “Pie Memorie”, *The Musical Times*, 136 (1995), pp. 338-344; ID., “The court of Don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c.1526–c.1550: music, letters and the meeting of cultures”, *Early Music*, 32 (2004), pp. 194-224: 213.

⁵⁷⁷ Según Gómez Muntané, además de los libros que se encuentran listados en el inventario, el Duque poseía otros.

que la presencia de un libro específico para el culto de San Miguel confirma la devoción profesada a este arcángel, de cuya orden el Duque era maestro en su calidad de príncipe de Nápoles y heredero al trono.⁵⁷⁸ Es más: la presencia de 3 pasionarios y 2 libros de lamentaciones de variado origen (toledano, aragonés y valenciano) nos lleva a pensar que el repertorio interpretado por la capilla musical valenciana, aunque no se alejara mucho de la liturgia católica pre-tridentina estándar, incluía durante las celebraciones de la Semana Santa una serie de modificaciones respecto a lo establecido por la tradición romana.⁵⁷⁹ Por último, la ubicación de la mayoría de estos cantorales en el coro (“Estan en el choro”, “esta en el choro”, etcétera) parece indicar que fueron utilizados durante la liturgia por los monjes del monasterio.

Al parecer, la segunda sección (“Libros de cantos de órgano”) representaba la parte más importante de toda la colección. Fray Juan de San Miguel señala que los libros de este apartado eran “exquisitos y buenos” tanto por la calidad de las piezas musicales (“de grandes cumplimientos”), como por la encuadernación, la iluminación y la fina elaboración de los libros, hasta tal punto que a él le parecen “ser cosa de Rey”.⁵⁸⁰ Solo en tres ocasiones Fray Juan de San Miguel proporciona el título preciso o el apellido de los músicos que compusieron las piezas que él iba desglosando, dejándonos caer en la tentación de tratar de identificar tal o cual libro de los que aparecen en su inventario con otros que se conservan en distintos archivos y bibliotecas de la geografía no solo española sino europea. En muchos casos, historiadores y musicólogos han utilizado todas las fuentes disponibles (archivísticas, literarias con toda una bibliografía de apoyo anexa) para reconstruir una constelación, a veces imaginativa, otras veces sentada en evidencias concretas, de música y repertorios que se habría originado en la corte del Duque.⁵⁸¹ En los Capítulos 4.6 y 4.7 examinaremos algunos ejemplos significativos.

⁵⁷⁸ No se olvide que el traspaso del monasterio cisterciense de San Bernardo a la orden de los frailes jerónimos, tras la aprobación del papa en 1544, tuvo lugar bajo la advocación del Arcángel San Miguel, protector de la Orden del Armiño “[...] cuya cabeza eran los Reyes de Nápoles”. Véase Madrid, AHN, Colección Códices y Cartularios, Códice L.493, f. 13v, *Historia de la fundación del monasterio Bernardo de San Bernardo en Valencia e institución en su lugar del de San Miguel de los Reyes, con el testamento del duque de Calabria e inventario de libros y alhajas que dejó él y su esposa Germana de Foix*.

⁵⁷⁹ A este propósito véase también Bernadette Nelson, “A choirbook for the chapel of Fernando de Aragón, Duke of Calabria. The sacred repertories in Barcellona M 1166/1967”, en *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca.1250-ca.1550)*, eds. Maricarmen Gómez Muntané y Màrius Bernardó (Lleida: Institut d’Estudis Llerdencs, 2001), pp. 219-252: 231.

⁵⁸⁰ “Esta librería de cantos de órgano es muy hermosa así en las obras per exquisitas y buenas como en los libros que son de grandes cumplimientos y grandes en marcas y encuadernación, iluminación y punto que cierto parecen ser cosa de Rey”. Véase Madrid, AHN, Colección Códices y Cartularios, Códice L.515, f. 52v, *Libro de la fundación, donación y rentas del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes de Valencia*.

⁵⁸¹ Véase por ejemplo Nelson, “The court of don Fernando de Aragón”, pp. 194-222.

4.5.2 El otro apartado del inventario de fray Juan: la biblioteca privada del Duque

En un segundo apartado de su inventario, fray Juan de San Miguel recoge también una cuantiosa lista de libros de mano como de molde de la biblioteca humanística-religiosa del Duque al final de su gestión política (1546).⁵⁸² Esta compilación encabezada con el título “Libros de Estudios del Excelentísimo S. Duque de Calabria” permite averiguar que a lo largo de dos décadas la consistencia numérica de la biblioteca se ha más que duplicado y ello es testigo de una vida no solo dedicada al gobierno, sino más bien al estudio y a la realización del sueño de igualar la legendaria biblioteca de sus antepasados. Con respecto al año 1527, resultan 795 libros-códices que contribuyen a aumentar el número de los volúmenes procedentes de Ferrara en 1535 (16 manuscritos de Isabel del Balzo y muchos otros libros impresos pertenecientes a las hermanas del Duque “de las infantas”) y de los 235 códices miniados que el Duque se había traído consigo durante su prisión en Játiva.⁵⁸³

La temática de estos 795 manuscritos, que hoy en día podríamos enmarcar dentro del área de las ciencias humanas, está dividida en 6 apartados. El primer apartado de 318 títulos corresponde a libros de carácter religioso (Biblias, comentarios, sermones, Libros de cánones, etcétera).⁵⁸⁴ Un segundo apartado (libros 319-359) contiene una importante cantidad de obras literarias latinas de poetas como Catulo, Horacio, Virgilio, Ovidio, Tibulo, Propertio, Persio, Marcial, Jovenal, Lucano y versos macarrónicos: un poco más reducida es la presencia de comediógrafos (Plauto, Terencio), de novelistas (se señala el *Asno de oro* de Apuleyo) y composiciones latinas modernas; de autores griegos, se registran unos *Epigrammata Graeca*, posiblemente en su idioma original, la versión latina de la *Ilíada* de Lorenzo Valla y otra también latina de Luciano. El tercer apartado “Libros de Historia y Oratoria” (360-489) enumera obras de historia y de oratoria (Tito Livio, César, Salustio, Svetonio, Quinto Curcio, Valerio Máximo, Eutropio, Cicerón, Quintiliano). En el cuarto apartado “Escriptores de Histórias y Crónacas en látin y en vulgar” (490-583) se

⁵⁸² Véase *Libro de la fundación, donación y rentas del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes de Valencia*. AHN, Colección Códices y Cartularios, Códice L.515, ff. 52v-62v.

⁵⁸³ Véase Sarthou Carreres, *El Castillo de Játiva*, pp. 99-100: ID., Los famosos códigos miniados del Duque de Calabria”, *La Esfera: ilustración mundial*, 736 (11 de febrero de 1928), pp. 23-24. Cabe recordar que faltan 138 ejemplares que Isabel del Balzo había vendido, para poner remedio a sus dificultades económicas, al cardenal Georges d’Amboise. Véase Vecce, “Bernardino Dardano”, p. 563. Véase también Ferran Muñoz, “Humanisme i Epicureisme en la cort virreginal valenciana” en *Germana de Foix. Una mujer, una reina, una corte*, ed. Rosa Elena Ríos Lloret (València: Biblioteca Valenciana, 2003), p. 199.

⁵⁸⁴ Véase AHN, Colección Códices y Cartularios, Códice L.515, ff. 52v-56v, *Libro de la fundación, donación y rentas del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes de Valencia*.

entremezclan autores antiguos griegos y latinos (Tucídides, Dioniso de Halicarnaso, Diodoro Sículo, Estrabón, Flavio Josefo, Apiano, Pomponio Mela, Solino, Justino, Eusebio, Orosio) con la *Crónica de los Reyes Católicos* de Nebrija y obras de Marineo Sículo e historiadores de Indias. En el quinto apartado “Libros de Gramática, Lógica, Philosophia, Astrología, Música, Geometría, Geographia, Medicina etcétera y otras escrituras in omnilingua” (584-634) se agrupan, entre otros textos, las *Elegancias* de Lorenzo Valla, las *Regulae grammaticae* de Guarino, el *Vocabulario* de Nebrija. El sexto y último apartado (635-795) incluye “Libros vulgares y en diversas lenguas y diversas materias” con obras de Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Apuleyo, Juan de Mena, Séneca, Luis Vives, Sallustio, Xenfonte, *Rime* de la Marquesa de Pescara y varios libros de caballería.

Se nota claramente que fray Juan de San Miguel –que en este caso realiza la función de bibliotecario-compiler encargado por el Duque de organizar el inventario– no siempre utiliza criterios homogéneos a la hora de clasificar los libros que manejaba. Esta falta de homogeneidad, más allá de indicar una escasa cultura clásica del compilador, posiblemente refleja la que era la distribución que los ejemplares tenían en la propia biblioteca. Por ejemplo, en el mismo apartado (apartado 3) incluye a Platón, Lucrecio, Séneca y Plinio, y a estos se agregan los nombres de Petrarca, Boccaccio, Pietro Bembo, Filelfo, Nicolás Peroto, Leonardo Aretino, Francisco Barbaro, Lorenzo Valla, Giovanni Pontano y Poggio Bracciolini, e incluso la *Ciropedia* de Jenofonte, Plutarco y Diógenes Laercio. En todos los apartados encontramos el mismo desorden organizativo.

A pesar de una catalogación efectuada con poca competencia, no pasa desapercibida la presencia de una gran variedad de libros que cubren una vasta aérea del conocimiento humano, demostrando con ello una vinculación del Duque con una concepción enciclopédica del saber que ya fue una prerrogativa de sus antepasados aragoneses y que llevó Juan Luis Vives a calificar el Duque como el “varón doctísimo”.

Lo que llama la atención en ese inventario de 1546 es el aumento de obras en latín y vernáculo italiano, abarcando un espectro muy amplio de literatura clásica y humanista, que va desde Plutarco, Plinio, Séneca hasta Petrarca. Además, notamos la presencia de una rica sección de obras de Ovidio. En este momento el Duque posee varias ediciones de las *Metamorfosis* de Ovidio, que en la Edad Media se conocía como “la Biblia de los gentiles” para todo lo relacionado con la mitología antigua. Es más: debido a la presencia de dos ediciones del famoso manual mitológico *Genealogie Deorum Gentilium* parece que en la corte valenciana el influjo ovidiano se materializa a través de la mediación de Giovanni Boccaccio. El Duque guarda dos códices (uno en latín y el otro en lengua vernácula) de esta

obra que, junto al *Decameron* del mismo autor, goza de una gran aceptación tanto en Valencia como en el resto de España (véase Tabla 4.2).⁵⁸⁵

Tabla 4.2. Libros de Ovidio y de Boccaccio en posesión del Duque en 1546⁵⁸⁶

314. Un Ovidio de Ponto, cubierto de pergamino

315. Ovidius, en 8º, cubierto de cuero verde.

316. Ovidio de Methamorphoseos, en 8º, cubierto de cuero verde.

317. Otro tal, cubierto de cuero leonado. De las Infantas

318. Ovidius de arte amandi et remedio amoris, cubierto de cuero leonado. De las Infantas

319. Otro Ovidio de Methamorphoseos, cubierto de cuero blanco

320. Otro Ovidio moralizado. De las Infantas.

321. Otro tal, cubierto de cuero leonado, pequeño. De las Infantas.

*571. Bocacius de Genealogía, de mano, en pergamino, cubierto de cuero leonado;

572. El mismo escrito en toscan, de mano, en pergamino, cubierto de cuero leonado” (p. 59)

Al parecer, hasta el final de su Virreinato el patrimonio de volúmenes estará en alza y probablemente la biblioteca valenciana, como puede entreverse en la constante adquisición de volúmenes, llegará a ser la más rica en fondos antiguos de toda la península, con excepción de la Biblioteca Colombina en Sevilla formada por otro grande bibliófilo de la época, Hernando Colón (1488-1539) y sin tener en cuenta, por el momento, la monumental biblioteca que la segunda mujer del Duque, Mencía de Mendoza, llevará a Valencia ampliando y enriqueciendo con nuevas y ricas adquisiciones la de Fernando una vez que la Marquesa se convirtiera en la nueva duquesa de Calabria (véase Capítulo 7.2.2).⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ Esperanza Macarena Gómez Sanchez, *Boccaccio en España: la traducción castellana de Genealogie deorum por Martín de Ávila. Edición crítica. Introducción, estudio y notas mitológicas*. Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filología, 1994, p. 28.

⁵⁸⁶ Para confeccionar esta lista se ha utilizado el inventario publicado por Escudero de la Peña. Véase José María Escudero de la Peña (ed.), *Inventario de los libros de don Fernando de Aragón Duque de Calabria* (pp. 33-34 y p. 59) ya que con asterisco indica el único libro aún conservado en la Biblioteca Histórica Universitaria de Valencia.

⁵⁸⁷ Gil Fernández, *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista*, p. 43. De todas formas, la biblioteca del Duque no es la única biblioteca existente en el área valenciana. Juan de Borja, duque de Gandía, tenía una biblioteca de más de 280 obras. Véase José Luis Pastor Zapata, “La biblioteca de don Juan de Borja. Tercer duque de Gandía (1543)”, *Archivum Historicum S. I.* 61 (1992) pp. 275-308. Vale la pena señalar que en aquella época el precio de los libros era prohibitivo. Según las estadísticas de Berger, un hombre de cultura no podía tener en su biblioteca particular más que 2 o 7 volúmenes. Además, los más

4.6. Músicos y repertorios vinculados al catálogo de fray Juan de San Miguel

En la lista de “Libros de canto de órgano” redactada por Fray Juan (véase Capítulo 4.5.1) aparecen (entrada IV) “cuatro libretes pequeños [...] que llevaban quando su Excellencia yva a caca”: Por cómo están descritos hacen pensar en los típicos cuadernitos apaisados del Renacimiento que recogían por separado las diversas partes de una composición (bajo, tenor, contralto y tiple). No hay duda de que esta corta, aunque precisa, descripción que hace el autor del inventario encaja muy bien con las escenas de la cacería descritas en la I Jornada de *El Cortesano* de Luis Milán, allí donde intervienen los cantores del Duque entonando el refrán de un villancico profano basado en el Salmo 42-43 (“*sicut cervus ad fontem aquarum /viene el ciervo del marido /que su mujer le ha herido*”).⁵⁸⁸ Esta pieza que los cantores del Duque solían entonar no ha sobrevivido en fuentes musicales, aunque podría tener alguna relación con el motete *Sicut cervus* atribuido a Pedro de Pastrana, el primer maestro de la capilla virreinal, que se recoge en el Manuscrito 2/3 del Archivo de la Catedral de Tarazona.⁵⁸⁹

Con toda probabilidad las “15 misas de Josquin” (entrada VI) son las que están recogidas en el *Liber quindecim missarum* publicado por el impresor Andrea Antico en Roma en 1516.⁵⁹⁰ De los dos libros de Missas “hechos en Barcelona” (entrada VII), uno, según Gómez Muntané, podría ser el llamado Cancionero Musical de Barcelona (Biblioteca de Catalunya, M454), aunque no tenemos evidencias documentales sólidas que comprueben esta hipótesis.⁵⁹¹ Siempre según Gómez Muntané, la descripción de los dos libros de

puedientes y cultos apenas podían permitirse adquirir algunos manuales de gramática y un puñado de obras de Cicerón, Ovidio, Séneca, Terencio y Plinio, o de Salustio, Tácito y César. Véase Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento* (València: Alfons el Magnànim, 1987), p. 381.

⁵⁸⁸ Véase Vicent Josep Escartí (ed.), *Lluís del Milá. El Cortesano* (Valencia: Biblioteca d'Autors Valencians, 2010), p. 82.

⁵⁸⁹ En cuanto al Manuscrito 2/3 del Archivo de la Catedral de Tarazona, hablamos de uno de los manuscritos de música religiosa más importantes de la generación coetánea a Josquin Desprez. Cuenta con 118 obras religiosas en latín (himnos, aleluyas y lamentaciones), a 3 y 4 voces. De los veintidós compositores que contribuyeron a esta colección, la gran mayoría han realizado su labor en la Península Ibérica, concentrándose más de dos tercios del total en tres figuras principales: Francisco de Peñalosa, Pedro Escobar y Alonso de Alba. Pedro de Pastrana está presente en esta colección con las siguientes piezas: *Et esultavi*, *Lamentación*, *Sicut cervus*, *In te Domine speravi*, *Miserere mei Deus*, *Tibi soli peccavi*, *Pater dimitte illis*, *Benedicamus*. Véase Eva T. Esteve Roldán, “Manuscrito Musical 2-3 de la Catedral de Tarazona. Estudio historiográfico”, *Nassare*, 22 (2006), pp. 131-172.

⁵⁹⁰ Véase Nelson, “The court of Fernando de Aragón”, p. 202.

⁵⁹¹ El Cancionero Musical de Barcelona (Manuscrito M454 de la Biblioteca de Catalunya) incluye repertorio tanto sacro (misas, himnos, motetes, etcétera) como profano. Según Ros-Fábregas determinadas circunstancias apuntan a que fue confeccionado en Barcelona y no fue destinado a la corte del Duque. Véase Emilio Ros-Fábregas, *The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454: study and edition in the*

polifonía que aparecen en las entradas XV y XVI encajaría bien con “un libro de cubiertas coloradas de quince missas de diversos auctores” que aparece en un inventario de la Catedral de Tarazona.⁵⁹² Por su parte Moll Roqueta sugiere que los libros de misas que figuran en las entradas XIV-XVI contenían una copia de la *Missa Ferdinandus Dux Calabriae* de Jacquet, de la que hablábamos anteriormente (véase Capítulo 2.3).⁵⁹³ Siempre Gómez Muntané supone que el último libro de los inventariados (entrada XVII “libro de Peñalosa”) coincide con el Manuscrito 2/3 del Archivo de la Catedral de Tarazona.⁵⁹⁴

Es particularmente importante señalar la identificación sugerida por Gómez Muntané del “libro de tonos” (entrada IX) con el Cancionero de Gandía (Manuscrito M1166/M1967 de la Biblioteca de Catalunya) que hoy en día resulta el único códice musical que con cierto grado de certidumbre se puede atribuir a la iniciativa y al mecenazgo del Duque.⁵⁹⁵ Según Gómez Muntané este manuscrito no solo fue propiedad del Duque, sino que “fue escrito en su casa, o al menos por alguien directamente vinculado a ella”, para ser finalmente llevado a Gandía tras la muerte del Duque y de la marquesa Mencía de Mendoza.⁵⁹⁶ Por otro lado, Nelson anota que este libro de tonos podría consistir en una serie de salmos realizados a 4 partes según la técnica conocida comúnmente como fabordón.⁵⁹⁷

El Cancionero de Gandía recoge 61 composiciones musicales religiosas (salmos, villancicos, motetes, himnos y misas) tanto de compositores españoles (Cristóbal de

context of the Iberian and continental manuscript traditions. Tesis Doctoral. New York, UMI, 1992, pp. 115-116. Véase también Emilio Ros-Fábregas, “Manuscripts of Polyphony from the Time of Isabel and Ferdinand” en *Companion to music in the age of the Catholic Monarchs*, ed. Tess Knighton (Leiden-Boston: Brill, 2017), pp. 404-468, en particular pp. 445-446.

⁵⁹² Gómez Muntané, “San Miguel de los Reyes”, p. 104. Véase también Pedro Calahorra Martínez, “Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona I. Inventarios”, *Nassare*, 8 (1992), pp. 35-36.

⁵⁹³ Moll Roqueta, “Notas para la historia musical”, pp. 134-135.

⁵⁹⁴ Gómez Muntané, “San Miguel de los Reyes”, p. 104. Por su parte, Ros-Fábregas rechaza esta atribución basándose en los inventarios de Tarazona de 1570 y 1591 cuya descripción (libros con “cubiertas blancas”) discrepa de la dada en el inventario del Duque (“Un libro de Peñalosa cubierto de carton y cuero leonado”). Véase Emilio Ros-Fábregas, “Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI”, *Pliegos de Bibliofilia*, 17 (2002), p. 17-54:18; ID., *The Manuscript Barcelona*, pp. 446-451.

⁵⁹⁵ Véase Marcarmen Gómez Muntané (ed.), *Bartomeu Carceres (...1546...)*. *Opera Omnia*, (Barcelona: Biblioteca de Catalunya; 1995), p. 55.

⁵⁹⁶ Véanse Gómez Muntané (ed.), *Bartomeu Carceres*, p. 55; ID., “San Miguel de los Reyes”, p. 110; Nelson, “A Choirbook for the Chapel of Fernando de Aragón”, p. 231. En otro artículo (Nelson, “The court of Fernando”, p. 202) Nelson afirma que este libro de tonos podría identificarse con el Manuscrito del Escorial IV.a.24 que con el tiempo pasa a formar parte integrante de la colección de libros musicales pertenecientes a Don Diego Hurtado de Mendoza, uno de los herederos de Mencía de Mendoza, la segunda esposa del Duque (en seguito en 1575 fue donado a la Biblioteca del Escorial). Véase también Martha K. Hanen, “The Chansonnier El Escorial 4.a.24. Commentary, *Musical Studies*”, 35 (1983), p. 2. Sobre la tradición escrita de fabordón en la Península Ibérica véase Sergi Zauner, *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del renacimiento* (ca.1480-1626): *fórmulas y fabordón elaborado en el marco del oficio divino*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2014. Véase también Nelson, “A Choirbook for the Chapel of Fernando de Aragón”, p. 231.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

Morales, Juan Ginés Pérez, Pedro de Pastrana, Juan de Cepa y Bartolomeu Cárceres), como de compositores italianos y franco-flamencos que entonces actuaban en el área del Norte de Italia (Costanzo Festa, Noel Bauldeweyn y Philippe Verdelot). Entre ellos destacan los nombres de Pedro de Pastana, Juan de Cepa y Bartolomeu Cárceres quienes, en base a los documentos que tenemos y aunque a vario título, formaron parte de la capilla valenciana.

Las trayectorias biográficas de Pedro de Pastrana (1480-1559) y Juan de Cepa (¿1554?) se cruzan y se excluyen mutuamente. El primero fue adscrito al servicio de la capilla valenciana en calidad de maestro de capilla, pero no conocemos la duración precisa de su servicio.⁵⁹⁸ Según fuentes jerónimas y dominicanas debió ejercer el cargo desde 1529 hasta el año 1546 cuando, a raíz de una desavenencia con el Duque, fue sustituido por el clérigo de la diócesis de Ciudad Rodrigo Juan de Cepa que ejerció el cargo de maestro de capilla seguramente hasta el año 1554, año en que falleció la segunda esposa del Duque.⁵⁹⁹ Limitada es la presencia de los dos maestros de capilla en el Cancionero de Gandía. Ambos están representados con una sola pieza cada uno. Pedro Pastana figura como compositor de un *Magnificat* [Núm. 34]; Juan de Cepa como compositor de un villancico (“Soleta y verge estich” [Núm. 45]), presente también en el Cancionero de Uppsala (“Soleta yo so açi” [Núm. 37]), escrito a cuatro manos con Bartolomeu Cárceres.

En cambio, el compositor más representado en el Cancionero de Gandía es Bartolomeu Cárceres. Romeu Figueras en su artículo publicado en los años cincuenta del siglo pasado afirmaba que hay motivos suficientes para considerarle valenciano y relacionarlo con la corte del Duque.⁶⁰⁰ Sin embargo, el filólogo se basaba en especulaciones personales sin aportar suficientes pruebas, salvo referirse a algunas evidencias circunstanciales que otorgaban solo una presunta prueba de la presencia de Cárceres en Valencia. Por ejemplo, debido al hecho de que Cárceres había compuesto una ensalada de unos 300 versos, *La Trulla*, además del hecho de que esta composición tiene cierta similitud

⁵⁹⁸ Una bula papal del 13 de agosto de 1529 nombra a Pedro de Pastrana, clérigo de la diócesis de Toledo, abad de la abadía de San Bernardo mediante intercesión del propio Duque. Véase AHN, Clero, carpeta 3.337, n. 1.

⁵⁹⁹ Referiremos sobre el desacuerdo entre Pastrana y la corte más adelante (Capítulo 7.3). Aquí baste anotar que Pastrana, por razones que aún se desconocen, no quería que el Duque transformara el monasterio cisterciense de San Bernat de Rascanya, sito en las afueras de Valencia, en un monasterio jerónimo destinado a ser panteón suyo y de sus parientes aragoneses. Al final el compositor tuvo que ceder, incluso obligado por una bula de papa Paolo III de octubre 1545 que concedía el traspaso del monasterio a la orden de los jerónimos. Véanse *Fray José de Sigüenza. Historia de la Orden de San Jerónimo*, vol. 2, pp. 141-142; Romeu Figueras, “Mateo Flecha el Viejo, pp. 58-59. En cuanto a Juan de Cepa vale la pena anotar que su relación con la corte nunca se deterioró y los Virreyes confiaron mucho en él. En varias ocasiones los Virreyes le retuvieron de irse a servicio en otra capilla y por lo que sabemos fue el último maestro de capilla valenciana hasta que esta se dispersó. Véase Moll Roqueta, “Notas para la historia musical”, p. 128.

⁶⁰⁰ Romeu Figueras, “Mateo Flecha el Viejo, pp. 87-88.

estilística y léxica con las *Ensaladas* de Mateo Flecha, cabe deducir que ambos estaban relacionados con la corte valenciana. Y aún: las coincidencias temáticas presentes en las ensaladas de los dos (por ejemplo, el tema navideño o la devoción ante la Virgen) sería prueba de sus relaciones con la corte durante el mismo período. Personalmente considero que casi la totalidad de las ensaladas que conocemos, tratando del tema navideño, podrían encajar con varios contextos religiosos culturales de área catalana y no solo con Valencia. Sin embargo, mención especial merecen algunas ensaladas de Mateo Flecha, de las cuales hablaremos en el Capítulo 7.3.2.

Moll Roqueta consiguió relacionar a Cárceres con la corte virreinal a partir de evidencias directas. Transcribiendo un códice madrileño donde figuran las primeras nóminas de la capilla Virreinal (tercer tercio del año 1546) el estudioso se sorprende de que el nombre de Cárceres aparezca no tanto como cantor o instrumentista, sino en calidad de “pautador de los libros”, que indicaría una formación y un perfil profesional inferior.⁶⁰¹ Quizás una discapacidad física le impedía ser cantor obligándolo a aceptar un puesto secundario, supone Moll Roqueta.

En el Cancionero de Gandía el nombre de Cárceres figura como compositor de una docena de piezas a uso litúrgico y 5 villancicos en lengua vernácula (“Remedio del primer padre”, [Núm. 40], “Nunca tal cosa se vió”, [Núm. 41], “Falalalanlera”, [Núm. 44], “Soleta y verge estich”, [Núm. 60], “Toca Juan tu rabelejo”, [Núm. 61]).⁶⁰² No pueden dejar de llamar la atención algunas piezas. En primer lugar, los introitos para una *Missa de desponsatione beatae Mariae* [Núm. 26^a], celebración religiosa que fue instituída en Italia a partir de 1517 y cuyo repertorio de canto llano fue publicado entre 1543 y 1544 por el tipógrafo Giunta en Venecia. Esta circunstancia podría ser un posible testigo de una relación del Duque y de uno de sus músicos más destacados con los círculos musicales venecianos. Según Nelson hay razones concretas que conectan esta misa con la ceremonia de conmemoración de la muerte de Germana de Foix. Luego los dos introitos anónimos de una Misa para la festividad de San Miguel Arcángel (“In festivitate Sancti Michaelis”, Introitus I/II, ¿Num. 59?) que figuran en uno de los fascículos del Manuscrito M1166/M1967.⁶⁰³ Quizá fue el propio Cárceres a copiar con esmero los dos Introitus. El trazo geométrico que el “pautador” emplea en esa ocasión –en aquella época, como apunta Gómez Muntané, era

⁶⁰¹ Moll Roqueta, “Notas para la historia musical”, p. 126 y pp. 127-128.

⁶⁰² Me refiero a numeración utilizada por Ros-Fábregas. Consulta on line <<https://hispanicpolyphony.eu/source/13220>>.

⁶⁰³ Véase Gómez Muntané, “San Miguel de los Reyes”, p. 109; ID., *Bartomeu Carceres (...1546...)*. *Opera Omnia*, p. 35.

característico sobre todo de la imprenta musical– nos deja pensar que a través de la escritura musical elaborada el músico quiere hacer un homenaje no solo al Arcángel sino también a los aragoneses quienes fueron sus máximos devotos. Finalmente, no menos importante es la presencia en el manuscrito de una versión polifónica del refrán del canto de la Sibila (“Al jorn del judici”, Num. 46), con el que el día de Navidad solía concluir el servicio de Maitines en la Catedral de Valencia.⁶⁰⁴

En cuanto a la presencia en el Manuscrito M1166-M1967 de piezas a cargo de compositores vinculados a círculos cortesanos del Noreste de Italia (Noel Bauldeweyn, Costanzo Festa, Philippe Verdelot), cabe señalar que, si bien esta circunstancia no es testigo en sí del hecho de que estos compositores tuvieron íntimas conexiones con la corte Virreinal, no obstante, confirma la hipótesis que sus obras eran conocidas o al menos gozaban de una cierta fama en España.

Siempre en el contexto de discurso orientado en vislumbrar vínculos entre la música valenciana y los ambientes musicales italianos vale la pena cotejar lo que va enumerando el fray Juan con lo que nos relata José de Sigüenza. Éste en su crónica hace hincapié en la trascendencia del año 1546, que representaría un hito por concepto del desplazamiento del centro de gravedad de la música y de las prácticas religiosas al monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes. Todo ello supuso un nuevo ímpetu y nuevas iniciativas por parte del Duque. Según Fray José de Sigüenza, justo en este año el Duque comenzó a montar una “librería de canto en su tiempo” para integrar la que ya tenía:

En lo que era menester para el culto d'vino andava siempre cuydoso, ansi para la sacristía como para el coro. Començóse a hazer una librería de canto en su tiempo; acabáronse algunos libros grandes, que son de lo muy bueno.⁶⁰⁵

¿A qué se refiere José de Sigüenza cuando habla de “libros grandes?” ¿Cuáles son las nuevas adquisiciones? Los datos que aportan Greta Olson y Bernadette Nelson en unos estudios específicos sobre el repertorio de pasiones que florecería en España durante la época de la contrarreforma, me llevan a pensar que entre los “libros grandes” que integrarían la biblioteca del Duque se encontraría una versión de la Pasión según San Mateo del compositor

⁶⁰⁴ Véase Gómez Muntané (ed.), *Bartomeu Carceres (...1546...)*. *Opera Omnia*, p. 41. Véase también Gómez Muntané, “San Miguel de los Reyes”, pp.106-107. Hay un estudio reciente de Ferran Escrivá Llorca que cambia totalmente la perspectiva poniendo en duda todo el modelo de Gómez Muntané y aduciendo argumentos que deberían probar la conexión del cancionero en cuestión con la familia Borja. Véase Ferran Escrivá Llorca, “Power, Erudition and Musical Patronage in the Sixteenth Century: The Borja Dynasty and the Dukedom of Gandia, en *New Perspectives on Early Music in Spain*, eds. Tess Knighton, Emilio Ros-Fábregas (Kassel: Reichenberger, 2015), pp. 176-187.

⁶⁰⁵ *Fray José de Sigüenza. Historia de la Orden de San Jerónimo*, vol. 2, p. 134.

flamenco italianizado Giovanni Nasco (¿1510?-1561) que había trabajado para la familia estense hasta el 1547, trasladándose después a Vicenza y luego a Verona.⁶⁰⁶ Podemos relacionar con la corte valenciana por lo menos dos copias manuscritas de esta obra: una se encuentra en la Real Biblioteca de Madrid y se trata de una reciente adquisición (Cantoral 113, *Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Mattheum*), y la otra en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (SL 1).⁶⁰⁷ El cuidado con el que el Duque guardaba esta obra está atestiguada por los *marginalia* que acompañan el manuscrito guardado en la Biblioteca de El Escorial: “Esta passio[n] entrego el duq[ue] de Calabria a la iglesia catedral de Valençia por cosa rara”.⁶⁰⁸

Vale la pena apuntar que las pasiones responsoriales que fueron compuestas en España a partir de los principios del siglo XVI llevaban sus específicas características no congruentes con respecto a la práctica litúrgica establecida. En su *Liber Notarum* Johannes Burkhard (1450-1506), “clericus cæremoniarum” en la corte papal de Alejandro VI Borja (1483-1506) nos da noticia de un molesto *more hispanico* de componer e interpretar pasiones que, alejándose del rito romano, estaba más bien orientado a fundamentar y incrementar un patetismo y una mística del sufrimiento a través de una diseminación de las palabras de Jesús y del Evangelista dentro del entramado polifónico (*vox Christi* y *vox Evangelisti*).⁶⁰⁹

⁶⁰⁶ Según lo que reza un acta notarial compilada en Vicenza el 15 marzo de 1547 Giovanni (Gian, Jan) Nasco fue un compositor flamenco: “Jo: Nascho flamengo de Nivella q. Henricii magistro capilla civitatis Tarvisii”. Véase *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (Torino: UTET, 1999), vol. 5, p. 327. No se puede excluir que Nasco no fuera otro que Maistre Jan, maestro de capilla estense. Véase también Alfred Einstein, *The Italian Madrigal* (Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1949), p. 307. Según el musicólogo belga Eugène van den Borren, Nasco habría actuado como maestro de capilla en Ferrara bajo el apellido de “Maistre Jhan” o “Jean Le Cocq”. Solo después, trasladándose en 1547 de Vicenza a Verona, consiguió el apellido de “Nasco”. Véase Charles-Jean-Eugène van den Borren, “Lecocq Jean”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), ed. Friedrich Blume (Kassel-Basel: Bärenreiter, 1955), vol. 8, coll. 448-450. Véase también Giuseppe Turrini, “Il maestro fiammingo Giovanni Nasco a Verona (1547-1551)”, *Note d'archivio per la storia musicale*, 14 (1937), pp. 180-225.

⁶⁰⁷ La Pasión de Nasco representa el patrón de toda una serie de pasiones que se encuentran en varios archivos o bibliotecas españolas. Para un estudio cuidado del contexto histórico-cultural relacionado con la confección de esta obra véase Greta Olson, “Mixing chant traditions. An Italian Passion in Spain” en *The Di Martinelli music collection / Musical life in collegiate churches in the Low Countries and Europe / Chant and polyphony, Yearbook of the Alamire-Foundation* (Leuven: Alamire, 2000), pp. 413-433. Sobre la dedicatoria véase Michael J. Noone, *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700* (Rochester: Rochester University Press, 1998), p. 194 y p. 227. Véase también Nelson, “A Choirbook for the Chapel of Fernando de Aragón”, p. 232 y sgs.

⁶⁰⁸ Véase Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (BE), SL 1. Véase también Nelson, “Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel”, p. 151.

⁶⁰⁹ Enrico Celani (ed.), *Johannis Burckardi. Liber Notarum ab anno MCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI* (Città di Castello: Scipione Lapi-Zanichelli, 1900-1975), vol. 32/2, pp.132-133. Véase también Fisher, Kurt von, “Passion”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie (London: MacMillan Publishers, 2001), vol. 19, pp. 200-211: “[...] The most important type of Iberian responsorial Passion, sometimes designated as **more hispano**, [énfasis mío] originated in the late 15th century and the early 16th. It was described in the diary of Johannes Burkhard, who was clericus caeremoniarum at the papal court of Alexander VI (himself a Spaniard) from 1483 to 1506. Burkhard reported that three Spaniards performed the Passion and, departing from the Roman rite, sang the Evangelist’s narrative words ‘Flevit amare’, ‘Emisit

[...] Passionem dixerunt tres hispani, quidam novus senex in voce evangeliste, alius, cantor capelle nostre in voce judei, et d. Raphael de Arena, diaconus capelle, in voce Christi; bene vociferati erant omnes, et si accentus et cantum capelle observassent simpliciter, cantassent optime; **sed ubi morem Hispaniarum miscebant nostro, male sonabat.**[énfasis mío] Verba “*flevit amare*”, “*emisit spiritum*”, contra sepulchrum cantaverunt omnes tribus vocibus suavissime; parati fuerunt paramentis violaceis. Alia observata sunt more solito. [1499, 24-28 marzo]⁶¹⁰

De todas formas, arreglándose al modelo de la de Nasco, la pasión que se interpretaba en la corte valenciana formaría parte de otra tipología, o subtipo, que podríamos dar en llamar *more aragonense*.⁶¹¹ Lo evidencia el análisis de unos fragmentos de la versión guardada en el Palacio Real de Madrid, la única que por el momento he podido consultar, donde en contraplano aparece la siguiente acotación: “Parece que fue dadiva del Duque de Calabria”.⁶¹² La característica distintiva de esta versión –que fue con toda probabilidad interpretada por la capilla valenciana– respecto a la versión original, afectaría a la omisión, de acuerdo con lo que sería el *more aragonense*, de la polifonía en correspondencia de las palabras de Jesús y de otros personajes, también en línea con la que era la praxis litúrgica valenciana: ⁶¹³

spiritum’ and ‘Contra sepulchrum’; he also mentioned certain of Christ’s words that were sung polyphonically. This practice is confirmed by a great number of Passions in 16th- and 17th-century manuscripts from Spain, Portugal, Mexico and Central and South America (ex.8). Three of the five Passions by Guerrero also show traces of the *more hispano* [...]”.

⁶¹⁰ Burchkard relata sobre este disgusto estético que se produjo entre del clero romano en otros pasajes de su crónica: “[...] passionem cantaverunt illi tres qui et dominica palmarum cantaverunt; bis cantarunt in tribus vocibus, simul in quatuor locis vide licet: *si ergo me quesiti; sinite hos abire; mulier, ecce filius tuus; tradidit spiritum et viderunt in quem transfixerunt* [p. 133]; “Hispanus ille qui dominica palmarum et veneris sanctam passionem sub voce evangeliste cantaverat, cantavit **Exultet jam more hispanico, ex notis evangeliste nostri, cum magno fastidio pape et omnium** [énfasis mío]”. [ibidem]

⁶¹¹ Aprovecho otro pasaje de la entrada de Fischer (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*) en que el estudioso habla de un quehacer aragonés en componer pasiones. Véase: “The third type of Iberian polyphonic Passion, from Aragon, was probably derived from an Italian model, Nasco’s through-composed *St Matthew Passion*, transmitted by Ferdinand of Aragon from Italy to the cathedral of Valencia before 1550 as a ‘cosa rara’ (Fischer, 1995). Nasco’s work was adapted to fit the liturgical use of Valencia, with the polyphonic words of Christ and other individuals omitted”.

⁶¹² Véase Real Biblioteca de Madrid, Cantoral 113 (*Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Mattheum*), f. 1v. La copia de la *Pasión según san Mateo* custodiada en esta biblioteca contiene variaciones puntuales en música y texto no solo respecto a la originaria Pasión de Giovanni Nasco sino también respecto a otras copias posteriores conservadas en fuentes españolas, algunas de ellas atribuidas tardíamente al compositor Juan Bautista Comes (1582-1643).

⁶¹³ Véase K.von Fischer, “Der Passionsgesang in einer evangelisch-liturgischen Karwochenordnung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts”, en *Telemanniana et alia musicologica: Festschrift G. Fleischhauer zum 65. Geburtstag*, ed. D. Gutknecht, H. Krones and F. Zschoch (Oschersleben: Zietzen, 1995), pp. 234–239.

Figura 4.1 Ejemplo de la vox Christi (*Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Mattheum*), Real Biblioteca de Madrid, Cantoral 113

Posiblemente fueron algunos miembros de la familia estense o quizás algunos amigos los que enviaron al Duque una copia de esta pasión. Incluso no se puede excluir que la hubiera recibido a manos de sus hermanas, Isabel y Julia, cuando se mudaron a Valencia en 1534.

4.7. Otros músicos y repertorios vinculados con la corte Virreinal: el Cancionero de Uppsala, las *Ensaladas* de Mateo Flecha y *El Maestro* de Luis Milán

El inventario de 1546 detalla solo una parte, aunque considerable, de los libros que poseía el Duque. Fray Juan nos proporciona una lista que tan solo se ciñe preferentemente a los libros de música litúrgica, que el Duque dona al Monasterio de San Miguel de los Reyes. Por lo tanto, es verosímil pensar que quedan fuera de su inventario tres libros de música profana que no solo se sitúan en la cúspide del patrimonio musical español y europeo sino también, de acuerdo con muchos estudios, se relacionarían de manera muy estrecha con la corte valenciana: El Cancionero de Uppsala, las *Ensaladas* de Mateo Flecha y *El Maestro* de Luis Milán.

Publicado en Venecia en 1556, el Cancionero de Uppsala, cuyo verdadero nombre es *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes* [...], consta de 54 villancicos anónimos (a 2, 3, 4, y 5 voces), excepto uno (“Dezilde al cavallero”, Núm. 49) atribuido al compositor flamenco Nicolas Gombert (1495-1560). El autor que lo recopiló, que sigue permaneciendo anónimo, debía ser un buen conocedor del repertorio de villancicos que circulaban en España en la época del emperador Carlos V. Una prueba de su gran popularidad estriba en que glosas, concordancias y referencias intertextuales de ellos aparecen en otros cancioneros poéticos y musicales, como el CMP, el Manuscrito M1166/M1967, el Cancionero Sevillano, el Cancionero de Elvas, el Cancionero Toledano, el *Cancionero General*.⁶¹⁴

Los villancicos recogidos en el Cancionero de Uppsala, a pesar de que fueron impresos por primera vez en 1556, debieron de ser muy conocidos y en boga ya a partir de los años treinta del siglo XVI. Como veremos en el Capítulo 5, *El Cortesano* de Luis Milán, que brinda una aproximación a las actividades musicales que se desarrollan en la corte virreinal, nos da cuenta de que los cortesanos se sabían de memoria y citaban algunos refranes de villancicos presentes en susodicho cancionero (“Y dezid Serranicas ¡he!”), “Desdeñado soy de amor”, “Si amores me [ha]n de matar”, “Yéndome y viniendo”, “Bella, de vos só enamorós”). Creo que ello podría ser una prueba concluyente de la transmisión fundamentalmente oral de todo este repertorio dentro de la corte valenciana (volveremos sobre este tema en el Capítulo 5).

Rafael Mitjana, que descubrió esta antología en la Biblioteca de la Universidad de Uppsala (Suecia) el año 1909, sugirió una procedencia romana.⁶¹⁵ Un célebre trabajo de

⁶¹⁴ Véase Gómez Muntané (ed.), *Cancionero de Uppsala*, vol. 1, p. 54 y sgs. El Cancionero Musical de Elvas (Elvas, Biblioteca Pública Hortensia, Ms 11793, [1530-45], edición facsímil a cargo de M.P. Ferreira (Lisbon: Instituto Português do Património Cultural, 1989) es un manuscrito que contiene música renacentista de finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Contiene 204 piezas de compositores españoles, franceses y franco-flamencos. Recoge 65 obras polifónicas a 3 voces a cargo de Juan del Encina, Pedro de Escobar y Pedro de Pastrana compuestas desde 1500 a 1570.

⁶¹⁵ Véase Rafael Mitjana (ed.), *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Uppsala* (Uppsala: Almqvist&Wiksell 1909), Introducción: “En mi opinion las obras que figuran en el Cancionero de Uppsala son debidas à los muchos y muy notables maestros españoles que residieron en Italia, sobre todo en la corte pontificia, durante la primera mitad de la décima sexta centuria. Entre ellos se cuentan nombres tan gloriosos como los de Juan de Enzina, Cristobal de Morales, Francisco Peñalosa, Bartolomé Escobedo, Pedro Ordoñez, Antonio Calasanz, y tantos otros que seria prolijo citar”. Jesús Bal transcribió en notación moderna todo este repertorio el año 1944. Véase Jesús Bal y Gay (ed.), *Cancionero de Uppsala*. Introducción notas y comentarios de Rafael Mitjana [Transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay con un estudio sobre el “villancico polifónico” de Isapel Pope] (México: El Colegio de México, 1944). El título original que se puede leer en la portada de la edición veneciana es el siguiente: *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cincobozes, agora nuevamente corregidos. Ay mas ocho tonos de canto llano, yocho tonos de canto de organo para que puedan aprovechar los que, acantar començaren* (Venetiis: apud Hieronymum Scotum, 1556). Desde ahí en adelante citaré a partir del facsímil de este único ejemplar existente reproducido en la edición más reciente de este Cancionero a cargo de Gómez Muntané. Véase

filólogo Romeu Figueras contextualizó y asoció todo este repertorio al entorno valenciano del Duque.⁶¹⁶ Gómez-Muntané, en línea con lo que ya sugería Romeu Figueras, argumenta que su repertorio “se acostumbra a relacionar con la corte de los duques de Calabria, y aunque la evidencia absoluta no exista, sí que existen pruebas suficientes para dar la hipótesis por válida”.⁶¹⁷

Sin embargo, actualmente quedan muchas dudas sobre el origen de ese cancionero y su probable promotor.⁶¹⁸ Personalmente considero que el hecho de que algunas piezas recogidas en él se hayan podido relacionar con compositores que rodearon a la corte valenciana, no es el único factor a tener en cuenta para establecer el contexto en el que el recopilador confeccionó esta sofisticada colección. Sin querer desmerecer el importante mecenazgo musical del Duque, hay motivos que hacen problemática la vinculación entre este cancionero y su iniciativa patronal y editorial. Las dudas que aún subsisten pueden ser desglosadas en los siguientes términos: a) la publicación apareció en Venecia por el editor Girolamo Scotto seis años después de la muerte del Duque (1550) y dicha colección no contiene ningún blasón nobiliario o dedicatoria que identifique a su compilador/autor o a su mecenas, tal como era habitual en publicaciones musicales de la época;⁶¹⁹ b) frente a 48 piezas en lengua castellana contenidas en ese cancionero, tan solo cuatro textos están escritos en catalán, la lengua que debería reflejar un contexto y un impulso valenciano de la colección de villancicos; c) la colección no recoge canciones italianas ni tampoco sonetos y madrigales que remitirían al entorno cultural del Duque; d) encontramos en esta colección solo un villancico (“Rey a quien reyes adoran”, Núm. 38) centrado en la festividad de la epifanía a la que los aragoneses como el Duque siempre estuvieron particularmente interesados.⁶²⁰

Maricarmen Gómez Muntané (ed.), *Cancionero de Uppsala*, 2 vols. [Edición y Facsímil], (Valencia, Generalitat Valenciana, 2003).

⁶¹⁶ Romeu Figueras, “Mateo Flecha el Viejo, p. 80 y sgs. En este trabajo Romeu Figueras propuso que se le denominara Cancionero del Duque de Calabria o Cançoner del Duc de Calàbria.

⁶¹⁷ Gómez Muntané (ed.), *El cancionero de Uppsala*, vol. 1. p. 30.

⁶¹⁸ Ros-Fábregas sugiere mirar en otras direcciones recuperando in parte la tesis de Mitjana relativa al origen italiano del cancionero de Uppsala. Véase Emilio Ros-Fábregas, “Cómo leer, cantar o grabar El Cancionero de Uppsala (1556): ¿de principio a fin?”, *Revista de musicología*, 35 (2012), pp. 43–68.

⁶¹⁹ Ros-Fábregas, “Cómo leer, cantar o grabar”, p. 45. Según Jesús Riosalido el hecho de que este volumen fue impreso en Venecia indicaría una vía de traslado hacia el Norte, sin pasar por España. Riosalido apunta que el itinerario lógico podría ser Venecia-Viena-Praga, pero no se apoya en contundentes evidencias históricas. De todas formas, resulta muy sugerente su hipótesis según la cual el libro pudo ser confiscado desde una biblioteca de Praga durante una segunda ocupación de la ciudad por el ejército sueco (1648) y entregado a la reina Cristina, amante de la cultura española. Véase Jesús Riosalido (ed.), *El Cancionero de Uppsala* [reproducción en facsímil], (Madrid: Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1983), p. 11.

⁶²⁰ Como adelantábamos, el Duque otorga mucha importancia a esta festividad, bajo la ilusión de ser un descendiente por vía materna del rey Baltasar. Vale la pena recordar que la madre del Duque llevaba en el escudo la estrella de los Reyes Mago. Véase Arciniega García, *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, vol. 1, p. 55.

Además, este villancico no alude al estema ni siquiera exalta la progenie napolitana. Visto así el repertorio del Cancionero de Uppsala se acercaría más al gusto de Germana de Foix o probablemente al de la segunda esposa del Duque, doña Mencía de Mendoza, que al del propio Duque.

Muchos estudios apuntan estrechos vínculos del compositor tarraconense Mateo Flecha “el Viejo” (1481-1553) con la corte valenciana o cuanto menos con la ciudad de Valencia. Hoy en día permanecen muchos huecos en la biografía de este compositor que no permiten fundamentar hipótesis contundentes. Recientes fuentes de archivo atestiguan su estancia en Valencia –como maestro de capilla de la Catedral– en dos períodos (de 1526-¿1531? y 1539-1541).⁶²¹ Pero tenemos que lidiar con una laguna cronológica que se produce entre el año 1533, cuando Flecha aparece en la documentación de la catedral de Sigüenza, y el año 1539, cuando Flecha volverá otra vez a Valencia, recuperando provisionalmente el puesto de maestro de capilla de la Catedral. A día de hoy no tenemos dato alguno que atestigüe documentalmente su vínculo con la corte Virreinal. De todas formas, Villanueva Serrano considera incuestionable no solo que Mateo Flecha tuvo contactos con los músicos del Duque, sino también que trabajara en algún momento para los Virreyes.⁶²²

Mateo Flecha es el máximo exponente de la ensalada, un género musical polifónico que lleva tal nombre por ser una mezcla de estilos, métricas, argumentos (religiosos y profanos) y lenguaje, entre el popular y el culto (el castellano, el catalán o el latín).⁶²³ Tenemos una sobrada documentación que demuestra tanto la estima que entonces se tenía por todo este repertorio como la difusión que alcanzó no solo en España. Los arreglos llevados a cabo por los vihuelistas a lo largo del tiempo son testimonios de una red de transmisión y recepción amplia y elaborada. Miguel de Fuellana incluye en su recopilación *Orphenica Lyra* (Sevilla 1554) sendos arreglos para voz y vihuela de tres ensaladas de Flecha. También Diego Pisador (*Libro de música*, 1552) y Enríquez de Valderrábano (*Silva*

⁶²¹ Véase Francesc Villanueva Serrano, “Mateo Flecha, el Viejo, en la Catedral de Valencia: sus dos períodos de magisterio de capilla (1526-¿1531? y 1539-1541) y su entorno musical”, *Anuario Musical*, 64 (2009), pp. 57-108.

⁶²² Villanueva Serrano, “Mateo Flecha, el Viejo”, p. 93 y p. 100.

⁶²³ Una reciente edición de las *Ensaladas* de Flecha es la de Maricarmen Gómez Muntané (ed.), *Mateo Flecha. Las Ensaladas* [Praga, 1581], 2 vols (Valencia: Institut Valencià de la Música, Generalitat Valenciana, 2008). Otras ediciones modernas de ensaladas musicales de Mateo Flecha pueden encontrarse en Higinio Anglés (ed.), *Mateo Flecha. Las Ensaladas* [Praga, 1581] (Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1954). Según Gómez Muntané, dentro de los varios compositores activos en el segundo tercio del siglo XV que escribieron ensaladas, Mateo Flecha es el autor que más que cualquier otro reinventó este género poético-musical (ibidem, vol. 1, p. 9). En lo tocante a la caracterización del género véase Romeu Figueras, “Mateo Flecha el Viejo, p. 46 y sgs.; Miguel Querol Gavalda, *Las ensaladas de Mateo Flecha el Viejo*, ca. 1481-1553. *Estudio histórico-técnico de este género musical* (Barcelona: CSIC, Delegación de Barcelona, 1980).

de sirenas, 1547) arreglaron obras suyas en sus compendios de música para vihuela. No menos importantes son las adaptaciones para vihuela de algunos villancicos de Flecha. Como apunta Gómez Muntané todos estos arreglos en cifra, pese a su notación idiosincrática, pueden ayudar a entender de qué forma circuló esta música, cómo se usaba y cómo se entendía.⁶²⁴

Gregori i Cifré apunta que la vinculación del género ensalada con la corte valenciana vendría de la mano del mismo Luis Milán que, como tuvo que huir hacia 1521 de Valencia a Portugal en circunstancias poco claras, de regreso a la corte valenciana llevaría una muestra variada del repertorio musical que se interpretaba en la corte lisboeta de Juan III de Portugal.⁶²⁵ Para Gregori i Cifré parece incluso lógico pensar que, en la mencionada muestra de repertorio lusitano, ocuparían un lugar destacado las ensaladas de Gil Vicente (1465-1536), ya que fueron éstas el principal modelo en que se inspiró Flecha. Apoyaría, solo en parte, esta hipótesis el hecho de que en *El Cortesano* los integrantes de la corte solían cantar cuatro versos de una canción “Donde estás que no te veo” [EC, 337] que comparece en una obra dramática del dramaturgo portugués Gil Vicente, si bien, en mi opinión, lo mencionado demostraría no tanto un contacto directo, sino un conocimiento por parte de Milán de la obra del portugués. Sin embargo, hay otros indicios, que abarcan los avatares editoriales de las ensaladas de Flecha, que podrían demostrar, aunque no de forma incuestionable, una posible relación entre Flecha y la corte valenciana.

Este repertorio ha llegado hasta nosotros principalmente gracias a la edición publicada en Praga en 1581 por su sobrino Mateo Flecha “el Joven”. La recopilación, que se conserva entre la Biblioteca del Orfeón Catalán y la Biblioteca de Catalunya, recoge ocho ensaladas, además de composiciones de otros autores como Pere Alberch Vila, Bartolomeu Cárceres, Chacón y Mateo Flecha el Joven.⁶²⁶

⁶²⁴ Maricarmen Gómez Muntané, John Griffiths, *Mateo Flecha (1481-1533?): Villancicos* (Valencia: Generalitat Valenciana, Subdirección de Musica CulturArts, 2013), p. 14.

⁶²⁵ Gregori i Cifré, “La música en la corte valenciana”, p. 314.

⁶²⁶ Los cuadernos correspondientes a las voces quinta y sexta, que afectan a tres ensaladas y a un madrigal, se han perdido, por lo que solo son recuperables las ensaladas escritas a cuatro voces. El tiple, alto y tenor se conservan en la Biblioteca del Orfeó Català y el del bajo en la Biblioteca de Catalunya.

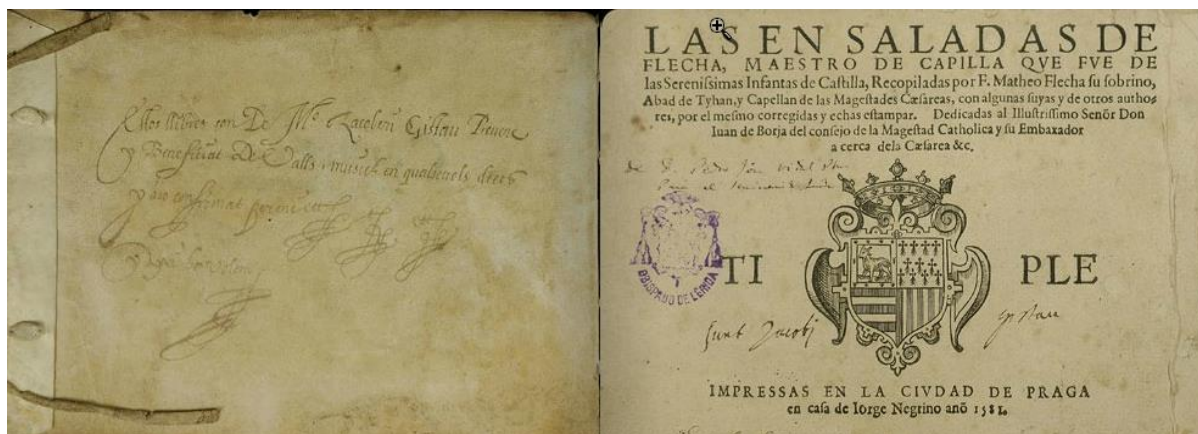


Figura 4.2. Único ejemplar, incompleto, del cuadernillo del Tiple de las ensaladas editadas en Praga (1581). Barcelona, Palau de la Música, Tesoros de la Biblioteca del Orfeo Català

Vale la pena apuntar que esa no fue la única ocasión en la que se imprimió la obra del maestro tarraconense. Ya unos años antes (1544), el famoso editor de Lyon, Jacques Moderne, había publicado una recopilación de *chansons* titulada *Difficile des chansons*, la primera de las cuales lleva como subtítulo “La Bataille en Spagnol”, y no es otra que *La Justa* de Flecha. Además, el mismo repertorio nos ha llegado también en dos manuscritos de finales de siglo XVI –realizados seguramente a partir de la edición de Jacques Moderne–, y otro procedente de la corte de los duques de Medinaceli. Y un cuarto que podría ser lo que figura en el listado de libros de música, aún poco conocido y tampoco estudiado, pertenecientes a Mencía de Mendoza y actualmente conservado en el Arxiu de San Cugat de Vallès (véase Capítulo 7.3).⁶²⁷ Personalmente considero que este cuarto manuscrito que poseía la Marquesa podría constituir el núcleo original desde el que proceden los demás. Volvaremos a este asunto en el Capítulo 7.3.2, donde el cotejo de aspectos musicales y histórico-religiosos podría arrojar una nueva luz sobre la relación entre algunas ensaladas de Flecha y el aire cultural y espiritual que van estableciéndose dentro de la corte virreinal.

Se le atribuye a Mateo Flecha la composición de no menos de una docena de ensaladas y, al parecer, propio durante su servicio en la Catedral de Valencia (1526-¿1531?) este género poético-musical consiguió su máxima popularidad y nivel artístico. El argumento de la mayoría de las ensaladas de Flecha tiene que ver con la Navidad y algunas de ellas fueron célebres ya en el siglo XVI como *La Justa*, *La Bomba* y *La Viuda*. Romeu Figueras juzga probable que “Flecha compusiera en Valencia sus ensaladas conocidas, o por

⁶²⁷ A.N.C/P-R (Z), Leg.122, doc. 8, *Minutas y apuntes para formar los asientos e inventarios de las ropas, muebles etc. de la Exma Sra Duquesa de Calabria, marquesa del Zenete* (1552-1553).

lo menos la casi totalidad de las mismas”. Ferran Muñoz, por su parte, establece conexiones valencianas, con diferente grado de novedad y consistencia, para la totalidad de las ensaladas conocidas de Mateo Flecha.⁶²⁸ El estudio integral de Gómez Muntané, rebaja a solo tres el número de estas obras probablemente relacionadas con la ciudad: *La Viuda*, *Los Chistes* y *La Negrina*, las dos últimas con mayor grado de incertidumbre.⁶²⁹ Personalmente considero que, salvo algunas ensaladas que podrían atestiguar una presencia de Flecha en Valencia e incluso una colaboración directa con los Virreyes (véase Capítulo 7.3.2), todas las demás, con todo lo que recogen en términos de refranes, citas, frases proverbiales o anécdotas y conexiones intertextuales (véase Capítulo 5.2), alegarían una coincidencia de sustrato cultural entre el mundo de la corte valenciana y la obra de este compositor que con su afán aglutinador destaca sobre los demás en reasumir e interiorizar diferentes aspectos de la historia, de la cultura y de las formas comunicativas de una amplia área geográfica hispana.

No es de extrañar que en el inventario de fray Juan de San Miguel no figure la obra maestra de Luis Milán (*Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*. Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536), uno de los más ilustres vihuelistas, compositores y escritores que rodeaban a la corte valenciana. Posiblemente este libro formaba parte de una cantidad indefinible de libros que el Duque tenía en su biblioteca privada y musical.

Poseemos aún pocos datos biográficos que puedan avalar aspectos primordiales de la vida de Luís Milán.⁶³⁰ Hasta hace poco se le identificaba con el noble y clérigo valenciano Lluís del Milà i Eixarch, nacido después de 1506 y fallecido en 1559 en la ciudad de Alzira, donde se encontraba huyendo de la peste.⁶³¹ Sin embargo, un estudio reciente llevado a cabo por Villanueva Serrano, plantea la necesidad de una revisión de la identificación del

⁶²⁸ Ferran Muñoz, *Mencía de Mendoza y la viuda de Mateo Flecha: las ensaladas de Flecha “El Viejo”, su relación con la Corte de Calabria y el erasmismo* (València: Institució Alfons el Magnànim, 2001), *passim*.

⁶²⁹ Véase Mateo Flecha, *Las Ensaladas* (Praga, 1581), pp. 77-78.

⁶³⁰ Tenemos escasas noticias dispersas en algunas fuentes literarias. Gaspar Gil Polo en su *Diana enamorada* (Valencia, 1564) subraya dos facetas importantes de Milán, la musical y la literaria, mediante el calificativo de “segundo Orfeo”. Joan Timoneda lo cita como músico en un “Romance metafórico” publicado en su *Rosa de amores*. Pere Agustí Morlà, a finales del siglo XVI, cita a Milán en el prólogo al lector de la “Epístula nuncipatoria suavissimo et humanissimo lectori” de su obra *Emporium* (Valencia, 1599), destacando su ingenio y agudeza. Para un resumen véase Esmeralda Sánchez Palacios, “Confluencia de géneros en *El Cortesano* de Luis Milán (Valencia, 1561), en *Posside Sapientiam*. Actas del VI Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (Jiso, 2016), eds. Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (Biblioteca Áurea Digital del Griso, 38) pp. 217-227:218.

⁶³¹ Esta identificación surgió y consiguió crédito en obras de autores pertenecientes a la nobleza valenciana de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, como el Marqués de Cruilles y el Barón Ruiz de Lihory. Apoyan esta tesis todos los trabajos basados en recientes investigaciones de archivo y llevados a cabo por Josep Escartí.

vihuelista y escritor con Lluís del Milà i Eixarch.⁶³² En cuanto a los desplazamientos y las estancias de Milán en otros contextos cortesanos europeos –lo que podría dar una medida de su capacidad de relacionarse con un mundo más amplio de músicos y aficionados– resultan todavía pocos contundentes algunas evidencias indirectas llevadas en el pasado por algunos estudiosos, como el tipo veneciano con que fue impreso *El Maestro* y el sistema napolitano de tablatura que el músico utiliza cuando pone en música sus composiciones, para justificar la estancia o el desplazamiento de Luis Milán en cualquier ciudad europea o en Italia.⁶³³ De todas formas, no hay duda de que en toda la obra de Luis Milán se encuentra un gusto italianizante y toda una serie de conocimientos sobre la corte aragonesa que lo pone en fácil sintonía con la corte del Duque, al amparo de la cual desarrolló buena parte de su carrera.

Los dos primeros libros de Luis Milán se remontan a los años 1535-1536: *Libro de motes de damas y caballeros* (Valencia, 1535) y *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro* (Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536). Destaca sobre todo *El Maestro* que es la primera fuente de música instrumental que se publicó a lo largo del siglo XVI en la Península Ibérica. La obra cuenta con 50 piezas para vihuela sola (40 fantasías, 4 tentos, 5 pavanas, 1 gallarda) y 22 canciones (villancicos, romances y sonetos en castellano, italiano y portugués) para canto y vihuela. Dentro del repertorio para vihuela sola destacan las 5 pavanas y la gallarda ya que imitan de una forma muy cercana modelos italianos. La

⁶³² A partir de un estudio del MS 2050 de la Biblioteca de Catalunya (*Proceso de coplas de burlas que pasaron entre don Luis del Milán, el músico, y don Joan Fernández*) y profundizando la información contenida en las rúbricas de los poemas Núm. 6 y Núm. 18 de esta versión más completa de la obra de Juan Fernández de Heredia, Villanueva Serrano ha demostrado que no existe evidencia documental alguna que otorgue a tal identificación ni siquiera indicios de veracidad. Lo que resultaría de su estudio es que existieron al menos 3 Luis Milán en la Valencia de la época, siendo el músico-escritor sobrino de Lluís del Milà i Llançol y primo de Lluís del Milà i Eixarch, hijo del anterior: “[...] Este hecho aclara el sentido de los textos de dichos poemas, así como otras circunstancias relacionadas con *El Cortesano*, conduciendo directamente a la necesidad de plantearse la revisión de la identificación del vihuelista y escritor con Lluís del Milà i Eixarch, su primo, la cual había sido ampliamente asumida en las últimas décadas”. Véase Francesc Villanueva Serrano, “Poemas inéditos del vihuelista y escritor Luis Milán y nuevas consideraciones sobre su identidad: el MS 2050 de la Biblioteca de Catalunya”, *Anuario Musical*, 66 (2011), pp. 61-118. Además, a día de hoy resultaría que también otros miembros de esa familia Milán tuvieron un vínculo con la corte virreinal. En una carta aún inédita dirigida a Mencía de Mendoza, Pedro de Milán, que en *El Cortesano* aparece como primo de Luis Milán [EC, 307], pide a la Marquesa que le dé mercedes como su criado y que lo ponga en la lista de los asalariados. Véase Arxiu Nacional de Catalunya (Sant Cugat de Vallès, Barcelona), fondo Palau-Requesens (Marquesado de Zenete), Leg. 128, doc. 10, “Carta a la Marquesa por don Pedro Milán”.

⁶³³ En cuanto a la hipótesis de una estancia italiana de Milán véase Vicent Josep Escartí, “Sobre la vida y las ideas de un cortesano renacentista: Luis Milán (¿1507?-1559)”, *eHumanista*, 18 (2011), pp. 248-266. La dedicatoria de *El Maestro* al rey Juan III de Portugal apuntaría que Milán pasó una temporada en Portugal. Sin embargo, no se ha podido averiguar ningún dato sobre la pensión de 7000 cruzados que según Soriano Fuentes recibió del rey portugués por la dedicatoria. Véase John Griffiths, “Milán, Luis”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000), vol. 7, p. 564.

pavana “La bella francescina”, por ejemplo, se inspira en uno de los temas más populares en Italia a lo largo del siglo XVI.⁶³⁴

Sin embargo, como ya han señalado John Griffiths y Gerardo Arriaga, sobre todo las canciones acompañadas con vihuela constituyen la parte más original de *El Maestro* ya que reflejan el intento de formalizar, a través de la escritura musical, una modalidad de interpretación (el canto acompañado) muy difundida en el mundo de los *improvisatori* que ya en la segunda mitad del XV actuaban en la cortes españolas e italianas, sobre todo la napolitana, que ya desde el periodo de Alfonso el Magnánimo se modelaba como una derivación política, cultural y musical de la hegemonía castellano-aragonesa.⁶³⁵

4.8. La capilla musical del Duque en el Primer Virreinato

En Valencia la gestión de las capillas de cantores y de ministriles con propósitos celebrativos y de representación política suele ser algo excepcional. Ruiz de Lihory afirma que los músicos de la capilla Virreinal estaban presentes tanto en las ceremonias religiosas como en las diversiones públicas que se sucedían en aquellos tiempos, pero no proporciona bastantes evidencias, tan solo algunas anotaciones del notario Sebastián Camacho que atestiguarían unas actuaciones de la capilla durante los años 1550, 1551, y 1552, que es un período posterior a la muerte del Duque.⁶³⁶

A juzgar por los informes de dos de las más acreditadas crónicas valencianas, el *Llibre de Antiquitats de la Seu de València* –escrito a lo largo de los siglos por los sacristanes de la Catedral de Valencia– y el *Dietari* del tendero genovés Jeroni Soria, la capilla valenciana pocas veces intervino en actos públicos, ni tampoco tuvo un decidido protagonismo político-propagandístico.⁶³⁷ A continuación se muestran todos los acontecimientos en los cuales la capilla de cantores y la de ministriles protagonizan y juegan un papel primordial a lo largo del Primer Virreinato.

⁶³⁴ Luis Milán, *El Maestro*, f. 6r. Para un estudio detenido sobre las específicas formas musicales de las pавanas de Milán véase Giuseppe Fiorentino, “La pavana ternaria de Luis Milán”, *Roseta: revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 0 (2007), pp. 36-43; ID., “Folía”, p. 104.

⁶³⁵ John Griffiths, “La música renacentista para instrumentos solistas y el gusto español”, *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 4 (1988), pp. 59-78; Gerardo Arriaga, “Reflexiones en torno a Luis Milán: Vida, obra, historiografía”, *Roseta: Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 0 (2007), pp. 6-35.

⁶³⁶ Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, p. XXV.

⁶³⁷ Joaquim Martí Mestre (ed.), *El libre de Antiquitats*; Jeroni Soria, *Dietari* [1520-1559], con un prólogo de Francisco de P. Momblanch Gonzálbez (Valencia: Acció Bibliogràfica Valenciana, 1960).

La primera data es de 1526 cuando el Duque y Germana de Foix hicieron su entrada solemne en Valencia (28 de noviembre de 1526) para tomar posesión del cargo virreinal; estaban entonces acompañados de una escolta en que no faltaban “grans tabals y trompetes y ministrés d’ells matexos”. Luego al entrar a la catedral los cantores entonaron “Te Deum laudamus, ab lo orgue”.⁶³⁸ Al año siguiente, en 1527, se celebró el nacimiento del príncipe Felipe, primogénito del emperador Carlos V. El evento paralizó tres días toda la actividad económica y administrativa. En la plaza del mercado el Consell ordenó las luminarias, bailes y representaciones callejeras, juegos de cañas y corridas de toros, incluso no faltaron actuaciones teatrales, comedias y devotas procesiones a la Virgen. También los Virreyes acudieron a la Catedral de Valencia para celebrar un acto de acción de gracias, allí fue entonado un “Te Deum” que contó con la participación de “los ministros, trompetas y tabals dels senyors vireys, y lo orgue, y los chantres de Seu y dels vireys”.⁶³⁹ Al día siguiente por el mismo motivo tuvo lugar una procesión a Nuestra Señora de Gracia, el Duque desfiló bajo palio precedido por sus timbaleros, trompetas y ministriles y en la que no faltaron los representantes de los gremios de la ciudad con sus sones y bailes.⁶⁴⁰ El Duque ordenó también fuegos artificiales en el Palacio del Real y salvas de artillería en el baluarte, mientras la nobleza mostró sus habilidades en encamisadas, juegos de cañas o justas.⁶⁴¹

Siempre durante el mes de mayo del año 1527 la capilla del Duque participa en dos acontecimientos extraordinarios en la catedral. El primero acaeció el día 19 con motivo de la fiesta promovida por los frailes dominicos para conmemorarla canonización de san Antonino, arzobispo de Florencia. En esta ocasión encontramos el Duque acompañado de sus ministriles, trompetas y atabales que tienen función de señalización de su autoridad. Después se celebró en la catedral una misa que fue cantada por “los chantres de la Seu, y los del dit virey in simul”.⁶⁴² Solo cinco días después, el día 24 de mayo, llegó a Valencia la noticia del nacimiento del príncipe Felipe, futuro rey Felipe II, que se había producido tres días antes. A las 9 de la noche del día 24 llegaron los Virreyes a la catedral para asistir al “Te Deum” por el feliz alumbramiento. El *Libre de Antiquitats* reseña que “digueren lo Te

⁶³⁸ *El libre de Antiquitats*, vol. 1, pp.115-116.

⁶³⁹ *El libre de Antiquitats*, vol. 1, p. 118.

⁶⁴⁰ *Ibidem*, p. 119.

⁶⁴¹ Rafael Narbona Vizcaíno, *Memorias de la Ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia* (València: Ajuntament de València, Delegación de Cultura, 2003), p. 102.

⁶⁴² *El libre de Antiquitats*, vol. 1, pp. 117-118: “Acabada la professó, los escolans de les parròquies arrimaren les creus entorn de l’altar major, e digueren la missa bisbal de sent Anthonini, ut in comuni unius confessoris pontifices, ab les oracions pròpies. E cantaren la missa los chantres de la Seu, y los del dit virey in simul, e sermonà lo reverent mestre Loís Castellolí, de Preycadors, famosíssim preycador, y docte y bon religiós”.

Deum entorn de la Seu ab los ministrés, trompetes y tabals dels senyors vireys, y lo orgue y los chantres de la Seu y dels vireys”.⁶⁴³

Sin embargo, tales acontecimientos, en los que la música deja su impronta en la caracterización de lo simbólico y político, resultan esporádicos y extraordinarios, como evidenciaría el hecho de que tres meses más tarde, a la llegada del emperador Carlos V para cumplir su obligación del juramento de los fueros del reino, la capilla valenciana no está presente. Se trata de la primera visita que el Emperador realiza a la ciudad y lo hace acompañado por los músicos flamencos de su capilla musical.⁶⁴⁴

La entrada en Valencia de Carlos V el 3 de mayo de 1528 fue apoteósica; celebrada con claro sabor medieval, se ajustaba a un ritual cargado de simbolismo ya preestablecido y muy semejante para todas las urbes europeas de la época.⁶⁴⁵ Bajo el aspecto político, el momento más significativo de esta visita regia fue el del rito de la ceremonia de la jura recíproca del Emperador a los fueros y leyes particulares del reino que se otorgó en la Catedral de Valencia.⁶⁴⁶ La ceremonia se inicia cuando el Rey entra en la catedral, mientras suena la música que no cesa hasta que el Rey se sienta. Entonces se levanta el baile y dirige al monarca unas palabras. Tras esta intervención, el secretario del Rey, colocado en el centro del tablado, hace lectura en nombre del monarca de la proposición en la que se explica el motivo de su presencia, es decir jurar los fueros y privilegios de la ciudad y reino de Valencia y recibir su compromiso de fidelidad como buenos vasallos. A continuación, el secretario lee el juramento en latín por lo que el Rey se compromete a respetar los fueros y privilegios de la Ciudad y del Reino de Valencia que está representado por los brazos (eclesiástico, militar, real) que proceden entonces a cumplir con la suya pasando uno a uno delante al rey y haciéndole reverencia y basando el misal. Según nos aclara el *El libre de Antiquitats*, la ceremonia tuvo cumplimiento musical a través de algunos ritos en la catedral protagonizados por los niños cantores que servían a la catedral y no al Duque.⁶⁴⁷

El domingo 10 de mayo, el Emperador acudió de nuevo a la catedral a escuchar misa. En este caso, se sabe que fueron los propios cantores flamencos de Carlos V los encargados

⁶⁴³ Ibidem, pp. 118-119. Véase también *El libre de Antiquitats*, pp. 77-78.

⁶⁴⁴ Jose Martínez Aloy, *La Diputación de la Generalidad del Reino de Valencia* (Valencia: Diputación Provincial, 1930), p. 287.

⁶⁴⁵ María Pilar Monteagudo Robledo, *El espectáculo del poder. Fiestas reales en la Valencia Moderna* (Valencia: Ajuntament de Valencia, 1995), pp. 89-98.

⁶⁴⁶ Este acto era consustancial, casi, al nacimiento de las Cortes, pues con él se renovaba el pacto entre el Rey y su reino. Véase Sylvia Romeu, *Les Corts valencianes* (Valencia: Eliseu Climent Editor, 1985), p. 108 y sgs.

⁶⁴⁷ *El libre de Antiquitats*, pp. 122-123.

de poner la música al acto litúrgico. No participan los cantores del Duque.⁶⁴⁸ Según Gómez Muntané, una de las varias interpretaciones a que se presta lo ocurrido es la del propio protocolo de la corte imperial, donde de las dos capillas, la flamenca y la española, la primera gozó siempre de prioridad.⁶⁴⁹ Pero, por mi parte, creo que ésta no es la única explicación. Al parecer, en las jornadas que se prepararon para el Emperador no fue solo la música sino también otras formas y prácticas rituales las que tuvieron como objetivo una función social, simbólica y de propaganda, así como de agentes de cohesión de la nobleza del entorno del rey. Dentro de ellas asume un gran significado el torneo que en este sentido va más allá del aspecto puramente lúdico. No en vano, en las justas, junto al Emperador, participaron el Duque de Calabria, el duque de Segorbe y el de Gandía.

Otros momentos en los que la capilla musical tuvo un papel significativo se sitúan en los años treinta del siglo XVI y coinciden con dos fechas de gran envergadura político-simbólica. Nos referimos a la conmemoración de los treientos años de la “Conquista” de Valencia (primera etapa 1233) por parte de Jaime I y a la Conquista de Túnez en 1535, gracias a la valiosa contraofensiva montada por Carlos V y en la que el Duque participó sin quedar bien parado (véase Capítulo 4.1).

Durante la conmemoración del 300 aniversario de la Conquista de Valencia, se celebró la “misal de Sent Dionis”, acompañada de modo solemne por el coro del Duque y por el de la catedral. Además, cada procesión en la ciudad incluía la participación del Duque y al menos sus ministriles altos.⁶⁵⁰ Asimismo la capilla de cantores asumió un papel central en las festividades que se celebraron tras la victoria en Túnez (agosto de 1535). La procesión al Monasterio de Nuestra Señora de Gracia fue dirigida por el Virrey y sus cantores que cantaron una *Salve* frente a la imagen más venerada de Nuestra Señora.⁶⁵¹ Cuando los monjes de San Francisco de Paula tomaron posesión del monasterio de San Sebastián, fundado por la hermana del Duque, Doña Julia, toda la corte virreinal participó en la procesión, y al llegar al convento los cantores interpretaron las primeras vísperas cantando en fabordón, acompañados por el órgano”.⁶⁵²

⁶⁴⁸ Ibidem, p. 129.

⁶⁴⁹ Maricarmen Gómez Muntané, *San Miguel de los Reyes y la capilla musical de don Fernando de Aragón, duque de Calabria* (1488-1550), (Valencia: Generalitat Valenciana, 2000) p. 98.

⁶⁵⁰ *El libre de Antiquitats*, p. 81.

⁶⁵¹ Almela i Vives, *El Duque de Calabria*, p. 157.

⁶⁵² *El libre de antiquitats*, p.108: “Y, acabant de encensar davant la sacrestia, entraren-se’n en la sacrestia lo prior d’ells y dos altres frares, y los altres seguiren la professió, y stigueren en lo cor en tot lo uffici, en les cadires altes. Y los tres de la sacrestia vestiren-se per a dir missa, y diaca y sots-diaca. Y, axí, digueren la missa ab los vestiments de brocat carmesí, perquè se feyua lo officí d’uns martres simples. Y en lo cor feren lo officí de la missa y les vespres a fals bordó, ab l’orgue, los cantors del duch”.

4.9. Los ingratos años finales del Primer Virreinato

El desplazamiento a Valencia de su biblioteca –que, como no olvida recordar un fray Jerónimo en su memoria, constituía no solo uno de sus máximos recursos culturales sino también económicos–,⁶⁵³ parece ser una de las pocas satisfacciones que consiguió el Duque que no logró resolver durante toda su vida problemas estructurales y casi endémicos que sumían a la ciudad, hasta el punto de generar una crítica generalizada especialmente por parte de aquellos detractores que rodeaban la corte y que seguían considerándole más dedicado a los placeres que a los deberes. Luis de Milán en su crónica de vida cortesana valenciana, *El Cortesano*, de la que trataremos en el Capítulo 5, representa al Duque casi sin preocupaciones entre sus cortesanos, damas, pajes, músicos y bufones. Por ejemplo, pese a la gran amenaza de un ataque externo que asombra la ciudad en los últimos días de abril y primeros de mayo de 1535 y que el Emperador quiere evitar organizando una poderosa maquinaria militar contra Barbarroja, el Duque, en una Valencia agotada y llena de miedo hacia nuevos acontecimientos, halla tiempo para desocuparse de los asuntos militares pareciendo más interesado en montar un gran espectáculo (la Fiesta de Mayo) que tendría que minimizar e incluso exorcizar todas estas candentes amenazas trasladándolas al plano de la ficción y de la acción ritual. Cuando muera el Duque dejará una ciudad sin orden y en un estado de inquietud muy intensa, temerosa del ataque por el Mediterráneo y sin saber cómo resolver las dificultades de los nuevos conversos que seguían fieles a sus ritos y ceremonias y que poco habían cambiado desde la conversión.⁶⁵⁴

Ante tal volumen de problemas y conflictos interiores, el Duque desviará su atención de la política internacional y, afectado por una fatal y progresiva miopía, se retirará de la política italiana y de los asuntos hereditarios que le habían llamado la atención desde edad temprana.

⁶⁵³ Véase AHN, Códice L. 505, f. 13v: “[...] su biblioteca era muy buena y de mucho dinero”.

⁶⁵⁴ Todos estos asuntos asoman en las cartas procedentes de los fondos del Epistolario Granvela en Madrid. Las cartas, en su mayoría escritas a Antonio Perrenot de Granvela, secretario personal del Emperador por distintos personajes valencianos, describen la situación política y religiosa de la ciudad de Valencia a mediados del siglo XVI. Véase Júlia Benavent y Joan Iborra, *La mort del duc de Calàbria: interessos i tensions nobiliàries a l'epistolari Granvela [1539-1561]*, (Valencia: Universitat de Valencia, 2016). Por lo además en los últimos años de vida del Duque llegará a su culminación una fuerte desavenencia entre dos de las familias nobiliarias más destacadas de Valencia, la de los Rocafull y la de los Masquefá. El Duque tomará partido a favor de la familia de los Rocafull causando un gran malestar en una parte muy grande la nobleza valenciana, que se opondrá vivamente a él. Véase José Martí Ferrando, *Instituciones y sociedad valencianas en el Imperio de Carlos V* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2002), p. 160 y sgs.

Este giro y cambio de rumbo político por una parte hunde su raíces en una fuerte desconfianza hacia quienes en Italia tendrían que apoyarle más decididamente, sin jugar con falsas promesas; por otra, está conectado a una serie de lutos familiares que le supusieron un golpe moral hasta el punto de convencerle de sustentar todo su mundo en los afectos familiares que le quedaban, protegiéndolo en su corte, que poco a poco iba adquiriendo todas las características de una pletórica corte renacentista cargada de gastos desproporcionados.

Por supuesto no se trata de un proceso lineal sino de una tendencia lenta, aunque progresiva. Al considerarlo bien, durante los primeros años de su Virreinato, el Duque mira todavía a Italia como el lugar donde hubiera sido posible resolver las complicadas cuestiones relativas a su sucesión al trono napolitano-aragonés. Incluso parece que en algunas circunstancias demuestra un gran dinamismo político. Una carta escrita dentro la corte vaticana el 15 de abril de 1526 nos informa sobre la presión que el Duque ejerce frente al papa Clemente VII para que éste baraje la posibilidad de un matrimonio entre Francisco II Sforza (1495-1535) y su “sobrina”, la reina aragonesa de Bari, aún con vida.⁶⁵⁵ El Duque quiere evitar a toda costa el riesgo de que el prestigio de la familia aragonesa se vaya empobreciendo a través de matrimonios poco rentables. De hecho, el matrimonio no se llevará a cabo y Francisco, también por causa de la mediación de Carlos V, será obligado a casarse con Cristina de Dinamarca, que, a la edad de 13 años, no podía todavía darle hijos.⁶⁵⁶ Además, el Duque sigue manteniendo contacto con su madre solicitando su apoyo en matrimonios favorables y rentables para sus hermanas. Por supuesto, estos proyectos matrimoniales, no separados del propósito de reunir y aglutinar un gran patrimonio de villas y posesiones que habrían constituido una base de un hipotético señorío aragonés en el condado estense, resultan poco realistas.

La suerte de la madre y de las hermanas del Duque en Ferrara se iba volviendo cada vez más difícil, ya que los Estenses no parecían más dispuestos a proporcionar a sus parientes en el exilio el apoyo económico para vivir dignamente y seguir frecuentando la corte. No es casualidad que Isabel de Balzo en el mes de marzo de 1530 se vea obligada a viajar a Bolonia donde quiere entrevistarse con el emperador Carlos V para pedirle ayuda económica que el Emperador ya había dispensado, pero en medida insuficiente.⁶⁵⁷

⁶⁵⁵ Véase *Marino Sanuto, Diarii*, vol. 41, p. 264: “[...] et per questo li (a Francesco II Sforza) si darà per moglie la regina di Bari in vita, poiché il ducha di Calabria non vuole la fatica di chiavare una botina de oglio in una cassa”.

⁶⁵⁶ Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense – Cancelleria Estero – Carteggio con Principi Esteri, Napoli, b. 1247/3.

⁶⁵⁷ Véase Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense – Cancelleria, Estero – Carteggio con Principi Esteri, Napoli, b. 1247/41: “Illmo e Exmo Sr fratello bonissimo. Con li ultimi avisi tengo di Julia ho

A pesar de todo, Isabel aún no se rinde y en 1533 intenta concertar una boda entre su hija Julia y Giangiorgio Paleologo, Marqués de Monferrato, varón viejo y de escasa salud, aunque también Julia ya no era joven, pues tenía 41 años. El matrimonio se celebra el 29 de marzo de 1533 en Ferrara con la presencia del duque Alfonso I de Este. Pero la hermana del Duque enviudará pronto, pues el último Marqués del Monferrato morirá el 30 de abril del mismo año, obligando a su recién mujer, deprimida y sin herederos, a volverse rápidamente a Ferrara llegando a tiempo para estar junto a su madre en el momento de su muerte.⁶⁵⁸ En estas circunstancias el reencuentro con sus restantes familiares es lo único que le queda por hacer al Duque. Con lo cual, al ser reclamadas por él, las infantas Julia e Isabel se trasladaron a Valencia, donde llegaron el 23 de junio de 1535. Suponemos que con las infantas viajaron todos sus objetos de cámara que les pertenecían por herencia, entre los que se encontraban manuscritos, tal vez los que ellas mismas habían comprado junto a los que Isabel consiguió rescatar de Francia.⁶⁵⁹ Tal es el caso del códice de Quintiliano *De institutio oratoria* (MS 692) y de algunas obras de Giovanni Boccaccio –que hemos listados arriba– que no comparecen entre los bienes de guardarropía inventariados en 1527 por Girolamo Furnari.

Formaban parte de la comitiva también las damas que habían criado y atendido al Duque y a sus hermanas en la juventud, incluso Marzia Falcone, su niñera y gobernanta que ahora volvía a ver a su pupilo ya cincuentón.⁶⁶⁰ Todo ello ocasionó no pocos quebraderos de

inteso il disegno in pratica de la Serenissima Sra Regina mia madre de andare insieme con le Signore mie sorelle a far reverentia e basar de manu de la Maesta Carlo V al piu propinquo e comodo loco este porra [...]. De Valencia a VIII de Septembris M. D XXVIII”. Véase también Salvatore Muzzi, *Annali della città di Bologna* (Bologna: Tipi di S. Tommaso d’Aquino, 1844), vol. 6, p. 440.

⁶⁵⁸ En las misivas de este período el Duque vuelve a menudo sobre el asunto de la muerte de su madre. El dolor y el sentimiento de autocompasión, que encontramos en todas estas epístolas revelan facetas inéditas de su personalidad, así como se desprende claramente en otra misiva, aún inédita, dirigida a su sobrino Ercole de Este, duque de Chartres. Véase Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense – Cancelleria, Estero – Carteggio con Principi Esteri, Napoli, b. 1247/41: “Illsma S. Nepote Carissimo. Pensando da ogni di mandar don Heronymo mio creado, presente exhibitor, ho tanto tardato de responder a la lettera piena d’amor e conforto V. Signoria Illsma e scripse sopra mio tanto infortunio de la morte de la Serenissima Regina mia Signora Madre che in gloria sua, che veramente fu grandissima, la afflicione hebbe de tal desgracia. Respecto massime de mie Illustrissime Signore Sorelle que V. Signoria po, molto ben con sua prudencia considerar quanto importava la vita da la Serenissima Signora in loro compagnia per mio conforto e riposo. Ma poi Addio piace cosi bisogna haver pacienciae conformarce con sua Santissima voluntade, provedendo con tuta la possibilitate propia e con favor de parenti e amici [...] Voglia dar fede e credenzaal detto don Heronymo e haver in sua protezione le Illustrissime mie sorelle [...]. Monzon, a di VIII de octubre MDXXXIII”.

⁶⁵⁹ Estos manuscritos que pasaron a engrosar la biblioteca del Duque son los que en el Códice 505 – al cual nos referimos para confeccionar la lista de libros que pasaron al Monasterio de san Miguel de los Reyes– comparecen bajo la leyenda “De las Infantas”. Véase también De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re l’Aragona*, vol. 4, t. 2, pp. 205-207.

⁶⁶⁰ Véase Rafael Martín de Viciana, *Libro segundo de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su Reyno* (Valencia, 1564), ed. moderna (Valencia: La Sociedad Valenciana de Bibliófilos, 1881), p. 73. Según fray Francisco Diago, tomando como fuente un dietario, fue el 27 de junio de 1534 cuando llegaron las infantas de Nápoles a Valencia en tres galeras de Juan Andrea Doria. Véase José M. Garganta (ed.), *Anales del Reyno de Valencia* [Valencia 1613]. *Y Apuntamientos recogidos por P. M. Fray Francisco Diago para continuar los Anales del Reyno de Valencia desde el rey Pedro III hasta Felipe II* (Valencia:

cabeza al Duque, que ahora tendría que preocuparse por el mantenimiento de los servidores que habían traído consigo las infantas, ya que las asignaciones que tenían las damas llegaban con tardanza o simplemente no llegaban. En teoría ambas hermanas deberían gozar de una renta de 5300 ducados “consignados sobre la duana de le pecore de Pulla en el reyno de Napoles”, según lo que notifica el Duque al secretario imperial Francisco de los Cobos (véase Figura 4.3).⁶⁶¹

Acción Bibliográfica Valenciana, 1936-1946), vol. 2, pp. 28-29. Véase también Lluís Fullana Mira, *Historia de San Miguel de los Reyes*, p.1.

⁶⁶¹ AGS, Estado K, 1628, fol. 183. “Al comendador mayor de León, Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V. Valencia 4 de marzo 1542”. El contenido de esta misiva trata de la muerte de la Infanta D^a Julia, hermana del Duque, y de lo que se debe hacer con las rentas destinadas al mantenimiento de la casa de su otra hermana D^a Isabel. Véase también el pleito sobre las rentas de Doña Julia en Archivo Real de Valencia (Protocols 10.032.).

Figura 4.3 Carta “Al comendador mayor de León, Francisco de los Cobos, Secretario de Carlos V, Valencia 4 de marzo 1542, AGS, Estado K, 1628, f. 183.

De todas formas, el Duque no confía mucho en las finanzas imperiales y conoce el marasmo en el que se hallaba la corte de Carlos V. Como ya adelantábamos, tiene que atender a un total de más de doscientos servidores y por lo tanto trata de conseguir dinero con todos los medios de los que dispone.⁶⁶²

⁶⁶² En particular véase Castañeda y Alcover, “Don Fernando de Aragón”, p. 268-286. En las misivas que desde los finales de los años treinta hasta principios de los cuarenta el Duque dirige a sus parientes estenses de Ferrara lo económico y lo patrimonial destacan como asuntos primordiales. Al parecer, la mayor preocupación que molesta al Duque es la de recuperar el dinero procedente de la venta de bienes aragoneses en el campo de Ferrara ya poseídos por la madre y heredados por su hermana Julia. Tenemos una misiva inédita de 1539 en que el Duque, además de dar licencia a un su criado Joanotto Alfonso para vender las heredades de la infanta Julia al mejor precio de mercado, se encomienda al duque estense, su sobrino, no faltando de hacerle explícita presión, para que contrate un mediator local que facilite la venta de la manera más conveniente y más rápida posible: “Ill.mo Signor Nipote. Occorendo alla Signora Infanta dona Julia mi sorella mandar Joanotto Alfonso suo servitore portatore della presente a Ferrara per certi soj negotii, gli diedi particular commissione che en parte mia visitasse, et basasse le mani a V. Excell.ma Signoria. Et perche il sopradetto va molto bene informato de lessere et stato mio alliu remetendomi in questo non accade altra cosa che scrivere. Nel resto supplico a Vostra. Excell.ma Signoria che per il sopraditto Joanotto va con comissione di vendere le possessioni che costi tiene la prefata Signora Infanta, et como altre volte ce ha avisato, malamente se potra vernire a niuna conclusione di detta vendita, se in quissa cittade no se da a dette possessioni venditore per il quale chi le comprara possa securamente commprare, no havendo a chi meglio la detta Signora Infanta et io possiamo ricorrere che a Vostra Ill.ma Signoria ala Ill.ma sua consorte et figli prego a nostro Signore gli conceda intera

No había pasado ni siquiera un año de la llegada a Valencia de las hermanas del Duque, cuando Germana enfermó viéndose obligada a un improvisado traslado a Liria donde, deteriorándose progresivamente su salud, la Virreina expresó en testamento su deseo de ser enterrada en la abadía cisterciense de San Bernat de Rascanya, aunque pasando ésta a la Orden de San Jerónimo.⁶⁶³ El Duque no solo coincidió con la última voluntad de Germana sino que quiso llegar más lejos.⁶⁶⁴ En primer lugar, amplió a sí mismo el cometido del monasterio como lugar de enterramiento. Pero a medida que pasó el tiempo albergó paulatinamente la idea de convertir esta nueva fundación en panteón familiar donde enterrar los restos de sus padres y hermanos muertos en el exilio para que perdurara así la memoria de su linaje no solo individualmente, sino familiarmente, casi dinásticamente (véase Capítulo

contentezza di quanto desiderano. De Valencia. A xxiiii di Genaro. m. d. xxxix”. Véase Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense – Cancelleria, Estero – Carteggio con Principi Esteri, Napoli, b. 1247/41. En otra misiva el Duque vuelve con tesón a tomar cartas en el asunto lamentando el hecho de que los terrenos antes mencionados aún no se han vendido, y todo ello a pesar de que el mismo duque estense estaría dispuesto a proporcionar una certificatoria probatoria según la cual las posesiones en venta se encontraban libres de pleitos. Sin embargo, en la misma misiva, tras poner de manifiesto su tenaz determinación para que la transacción se cierre, el Duque informa su sobrino de verse obligado a enviar otro criado de su confianza, Vicencio de Achille, con el mandato de concluir el asunto a través de un contrato de alquiler si no fuera posible la venta. Véase Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense – Cancelleria, Estero – Carteggio con Principi Esteri, Napoli, b. 1247/41: “[...] Al ritorno di Joanotto Alfonso creato de le Signore Infante comune sorelle hebbi la gratia da sua Excellentia in sua credenza: et inteso lo amor mi porta, et bono animo tene circa le cose delle possessioni de la Infanta dona Julia che quando se trovassero de vendere non li mancheria de su favore, in assicurar li compratori, et intrare de eviczione. Del che non era in alcun dubio, essendomi nota per longa esperienza la bonta, et beneficii che la felice memoria del Signor Duca suo padre, et Vostra Excellentia hanno fatto et usato [...] in tempo dela Signora Regina comune madre, quanto de le presente Signore Infante: et percio la rengratio senza fine restandoli con immortal obligo. De presente mandando la Infante dona Julia in Ferrara a Vicencio de Achille su creto presente exhibitore, per vendere quando se trovasse compratore, o, almeno affectare, le possessione: li ho ordinato debia fare intendere alla Excelentia vostra quanto mi occorre possederli dire supra ditte possessione li supplico li voglia donare credito come alla persona mia propria, tanto in lo vendere come affectare dette possessione, vi piaccia favorirlo come in lei spero. Perché quando fara in questo caso, reputo in persona mia propria, alla quale, Ill.ma et Excellentissima signora duchessa con tutto il core me recomando: Valencia xx Septembris mdxxxiii”.

⁶⁶³ Varios documentos relatan el testamento de Germana y el día su fallecimiento, cuestión aún abierta. Ahí señalamos la carta del Duque enviada a la Emperatriz Doña Isabel, Valencia a 19 de octubre de 1534. Véase AGS, Patronato Real, Testamentos, Leg. 2.0, f. 35. Véase también Luis Querol y Roso, *La última Reina de Aragón, virreina de Valencia*. Apéndice de Documentos, n. 10, p. 261. Para un resumen de toda la cuestión véase Luis Arciniega García, *El monasterio de San Miguel de los Reyes* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001), vol. 2, p. 165, n. 10.

⁶⁶⁴ Véase C. Sarthou Carreres, “San Miguel de los Reyes”, en *Monasterios Valencianos. Su historia y su arte* (Valencia: Diputación Provincial, 1945), pp. 106-118: “Desde que Doña Germana de Foix manifestase su deseo de erigir un monasterio de la orden Jerónima en Valencia que sirviera para su enterramiento, y como si presintiera próximo el fin de sus días lo expresó en el testamento, que fue abierto el 17 octubre de 1536. Don Fernando de Aragón, duque de Calabria, como albacea de su esposa, asumió el compromiso y en 1538 se compró el monasterio de Bernardos, que se encontraba emplazado en las proximidades de la ciudad de Valencia, en plena huerta”. De todas formas, el Duque enseguida se activa, así que partió para Valladolid donde, en cumplimiento de la voluntad de Germana expresada en su último testamento, comunicó al Emperador su proyectada fundación de monjes jerónimos. En estas mismas circunstancias, pese a su dolor y estado de agobio existencial, el Duque sondea las intenciones del emperador respecto a su reelección como Virrey. El emperador le tranquiliza otorgándole un nuevo nombramiento en el cargo de Virrey y Capitán General. Véase Lluís Fullana Mira, *Historia de San Miguel de los Reyes* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012), edición digital a partir de *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 108 (1936), pp. 257-302:270.

7.1). Al nuevo monasterio le dio el nombre de “San Miguel de los Reyes” no sin cierta argucia y pretendido simbolismo ya que este nombre marcaba la veneración napolitano-aragonesa al santo (“San Miguel”), incluía una referencia a la procedencia real de los dos cónyuges (“de los Reyes”) y al mismo tiempo apuntaba la ascendencia de la madre del Duque que algunos, como ya aclaramos, remontaban hasta el Rey Mago Baltasar. Por lo tanto, hizo venir a Valencia a uno de los más destacados arquitectos del tiempo, Alonso de Covarrubias, arquitecto real y de la iglesia de Toledo para que proyectase y dirigiese la construcción del nuevo monasterio donde fue enterrado el cuerpo de Germana y donde, tras su muerte y tras nombrar a los monjes sus herederos, confluirá toda su preciosa biblioteca y todos los señoríos y bienes que poseía que logrará aglutinar formando parte de su señorío y su jurisdicción.⁶⁶⁵

⁶⁶⁵ Véase *Fray José de Sigüenza. Historia de la Orden de San Jerónimo*, vol. 2, p. 144; Lluís Fullana Mira, *Historia de San Miguel*, p. 273 y sgs; Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, “Monasterio de San Miguel de los Reyes (Valencia)”, en *Valencia, arquitectura religiosa*, ed. Joaquín Bérchez (Valencia: Generalitat Valenciana 1995), pp. 190-203. El 16 de junio de 1540 Carlos V envió una carta con la que daba licencia al Duque para que pudiese quitar hasta 1000 ducados de renta y 15000 de propiedad de los censales para utilizarlos especialmente para aquella casa y monasterio. Véase AHN, Clero, legajo 7492. Citato por Arciniega García, *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, vol. 2, p. 24.

CAPÍTULO 5

UNA MIRADA EN EL INTERIOR DE LA CORTE VIRREINAL

Si por un lado escasean las fuentes documentales y archivísticas para reconstruir la vida musical de la corte valenciana en el Primer Virreinato, la principal obra literaria de Luís Milán, *El Cortesano*, nos permite echar una mirada en el interior de la corte del Duque hacia el año 1535. Por su importancia para la reconstrucción del ambiente cultural, artístico y musical de la corte, *El Cortesano* merece un capítulo propio en esta tesis.

En la parte inicial del capítulo me centraré en la historia editorial de *El Cortesano*, en los posibles modelos literarios a los que se pudo inspirar Milán y aclararé el plan narrativo de esta crónica-ficción que hasta ahora ha pasado desapercibido. Luego intentaré grabar en vivo las voces de la vida cotidiana de los integrantes de la corte. Como veremos en el Capítulo 5.2, Milán describe una corte llena de hombres y mujeres que cantan o tararean refranes y cantarcillos que nos permiten entrar en contacto con la tradición de lírica popular y con el vasto mundo de la sabiduría popular. En el Capítulo 5.3 examinaremos en detalle los principales géneros literario-musicales que aparecen en *El Cortesano* como villancicos, romances, canciones, sonetos que son interpretados durante veladas musicales, acciones teatrales o parateatrales, banquetes particulares que se desarrollan entre las paredes del Palacio Real. En los últimos tres apartados del capítulo (Capítulos 5.4-5.6), estudiaremos las modalidades de interpretación musical descritas en el texto, los papeles y las funciones de los que intervienen en las interpretaciones musicales y las relaciones entre la música descrita en *El Cortesano* y otros repertorios literario-musicales de la época.

5.1. *El Cortesano* de Luis Milán

El Cortesano de Luis Milán describe la vida literaria, las prácticas musicales y el *otium* de la corte Virreinal con todos sus juegos y aficiones.⁶⁶⁶ Escartí, con razón, considera

⁶⁶⁶ La tentación de leer *El Cortesano* como una fuente de información documental es grande, y muchos lo han hecho en el pasado sin resultar convincentes. Para un resumen de la cuestión véase Ines Ravasini, “Crónica social y proyecto político en *El Cortesano* de Luis Milán”, *Studia Aurea*, 3 (2009), pp. 1-24. Personalmente considero que, a pesar de que todo el material narrativo que se encuentra en ese texto tiene parámetros diferentes a los de los relatos historiográficos, nos enfrentamos en la lectura a numerosas descripciones de actividades con música y el simple hecho de que quien escribe es un músico famoso convierte

esta obra no solo una especie de crónica, a menudo idealizada, de las reuniones palaciegas de Fernando de Aragón y de Germana de Foix, sino también como la parte final de un proyecto educativo para la nobleza valenciana que Luis Milán empezó con la publicación de un panfleto sobre liturgias socializadoras (*Libro de motes de damas y caballeros*, 1535)⁶⁶⁷ y siguió con el primer libro para vihuela publicado en España (*Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, Valencia, 1536).⁶⁶⁸ En el *Libro de motes*, el entretenimiento y la evasión venían servidos en forma de “motes” (juegos de palabras con un propósito específico), en *El Maestro*, en forma de música en cifras –también para acercar la música a personas sin fundamentos técnicos y teóricos– y, finalmente, en *El Cortesano*, en forma mixta de diálogos lúdicos, espectáculos dramáticos y música.

A pesar de haber sido imprimido en 1561 y quizá retocado en fecha cercana a su publicación, el libro fue abocetado por su autor al menos durante el propio desarrollo de los acontecimientos que, según Romeu Figueras, se remontan a la primavera del año 1535 (entre abril y mayo de 1535), poco antes de que el Duque siguiera al emperador Carlos V en la expedición contra el otomano Kahyr-al Din (1478-1546), mejor conocido como Hayreddín Barbarroja, embarcándose el 30 de mayo para volver el año siguiente, apenas a tiempo para asistir a la muerte de Germana de Foix, ocurrida entre el 15 y 16 de octubre de 1536. López Alemany fija el comienzo de la redacción y, consiguientemente, de los hechos narrados, en el mes de abril de 1534 o en el mismo mes en alguno de los dos años siguientes.⁶⁶⁹ Sea como

toda la narración en un documento de notable valor sobre las prácticas interpretativas en boga en la corte de los Duques de Calabria.

⁶⁶⁷ El *Libro de motes de damas y caballeros* es la primera obra de Luis Milán que hace referencia al entorno cortesano. Algunos investigadores han llegado a sospechar que esta obra sea una sección extrapolada de *El Cortesano* publicada en un periodo distinto. De hecho, en *El Cortesano* se encuentran alusiones a motes citados por las damas y caballeros del *Libro de motes*. Además, encontramos a menudo las mismas definiciones de los personajes, el mismo empleo de figuras retóricas, los mismos juegos de palabras referidos a protagonistas que aparecen tanto en el *Libro de motes* como en *El Cortesano*. Véase Isabel Vega Vázquez (ed.), *Libro de motes de damas y caballeros de Luís de Milán*. Edición crítica y estudio (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2006).

⁶⁶⁸ La obra, tras salir de la imprenta de Juan de Arcos en 1561, cae pronto en el olvido hasta que en 1874 los herederos de Rivadeneyra la hacen imprimir otra vez, pero solo recientemente (2001 y 2010) la obra ha vuelto a reeditarse por Josep Escartí y Antoni Todera. Véanse: F. del V-J. S. R (eds.), *Libro intitulado El Cortesano, compuesto por D. Luis Milán [...]*, (Madrid: Aribau y Cia, 1874); Vicent Josep Escartí-Antoni Todera (eds.), *Lluís del Milà. El Cortesano* (València: Biblioteca Valenciana-Ajuntament de València-Universitat de València, 2001), 2 vols; Vicent Josep Escartí (ed.), *Lluís del Milà. El Cortesano* (Valencia: Biblioteca d’Autors Valencians, 2010). En cuanto a las citas, me voy a referir a esta última edición porque regulariza la ortografía según el castellano y el catalán moderno. A partir de ahora las citas aparecerán en números arábigos, entre corchetes. Para una cuidada historia editorial de *El Cortesano* véase: Ignacio López Alemany, *Ilusión áulica e imaginación caballeresca en El Cortesano de Luis Milán* (Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2013), pp. 68-72.

⁶⁶⁹ Aunque no existe documentación cierta sobre el año en que se desarrollaron los hechos narrados, parece hoy en día plausible la posibilidad de que la obra se refiera a la primavera del 1535. El primero que apuntó esta hipótesis casi intuitivamente fue Romeu Figueras. Véase Romeu Figueras, “Mateo Flecha el Viejo”, p. 65; ID., “Literatura valenciana en El Cortesano de Luis Milán”, *Revista valenciana de filologia*, 4 (1951),

fuera, no hay duda de que la acción narrativa se sitúa antes del 15 octubre de 1536, cuando Germana de Foix fallece.

No pueden pasarse por alto los curiosos y un poco raros avatares editoriales de este libro que, a pesar de que se inserte de pleno derecho en la estela de los tratados de cortesanía cuya moda en Europa inicia *Il Cortegiano* (Venecia: Aldo Romano y Andrea d'Asola, 1528) de Baldassarre Castiglione (1478-1529), estuvo aislado por una larga temporada del contexto europeo. Si comparamos en términos de éxito editorial e influencia cultural las dos obras, la de Luis Milán nunca sale bien parada.⁶⁷⁰ Sobre todo destacan aspectos insólitos del proceso de recepción de esa obra. Cuando el bibliófilo María Fabié Escudero (1832-1899) adquirió uno de los seis ejemplares de la *editio princeps* de *El Cortesano* –que hoy en día está guardado en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla– pudo comprobar que su anterior dueño lo había confundido con la traducción de Juan Buscán a *Il Cortegiano* de Castiglione.⁶⁷¹ Además, el letrado y genealogista Onofre Esquerdo (1635-1699), en una época no exenta de planteamientos mercantilistas tanto por lo concerniente al desarrollo de las ciencias como del arte, no parece haber entendido el contenido de *El Cortesano* y, de una forma cuanto menos sorprendente, alaba a Luis Milán por conocer muy bien las reglas políticas de la economía, incluso cambiando el título de su obra en *El Ciudadano*.⁶⁷² Es más: Vicente Ximeno (1691-1764) autor de una nota bibliografía de escritores valencianos, inserta el libro de Milán dentro la lista de aquellos que presumen rivalizar con el *De Oratore*

pp. 313-339: 324; ID., “La cort musical del Duc de Calábria”, en *Miscellània homenatge a Rafael Martí de Viciano en el V centenari del seu naixement* (Valencia: Generalitat Valenciana-Ajuntament de Borriana, 2003), p. 41. Asumiendo que existía una relación filial de la obra de Luis Milán con su homónimo italiano (*Il Cortegiano* de Baldassarre Castiglione), López Alemany delimita un marco temporal (*terminus a quo / terminus ad quem*) apoyándose tanto en la fecha de publicación de la *editio princeps* de *Il Cortegiano* de Baldassarre Castiglione (1528) como en la primera traducción de ella en castellano por parte de Juan Buscán que acababa de publicarse a Barcelona en 1534. Véase López Alemany, *Ilusión áulica*, pp. 57-60.

⁶⁷⁰ Como se acuerda en la “advertencia preliminar” de la edición de 1874 de *El Cortesano* existen seis ejemplares de esta obra: “Dos hay en la Biblioteca Nacional, otro en la Colombina, en Sevilla, otro tiene nuestro querido amigo el Sr. D. Pascual de Gayángos; el Sr. D. Ricardo Heredia tiene el que fue de Salvá, y por último don Blas Hernández el que perteneció á D. Bartolomé José Gallardo”. Véase F. del V-J. S. R (eds.), *Libro intitulado El Cortesano*, (advertencia preliminar). Sobre la amplia literatura que en aquel entonces disemina en toda Europa una nueva gramática generativa de comportamiento y una nueva etiqueta de la corte, haciendo cada vez obsoleta la antigua controversia entre las armas y las letras y dando más importancia a la música en la formación de la nobleza, véanse: Ruth Kelso, *The doctrine of the English gentleman in the sixteenth century with a bibliographical list of treatises on the gentleman and related subjects published in Europe to 1625* (Gloucester: Peter Smith, 1964); Alain Montandon (ed.), *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe du Moyen Âge à nos jours. Tome I, France-Angleterre-Allemagne. Tome II, Italie-Espagne-Portugal-Roumanie-Norvège-Pays Tchèque et Slovaque-Pologne* (Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1995).

⁶⁷¹ López Alemany, *Ilusión áulica*, p. 66.

⁶⁷² Valencia, Biblioteca Serrano Morales, MS.6428.17-12, *Catálogo de los hijos de Valencia y del reyno, que han impreso libros y tratados en todas ciencias y facultades, en lengua moderna, latina y castellana, intitulado “Ingenios valencianos”*. Citado por Ximeno, *Escritores del Reyno de Valencia*, vol. 1, p. 137.

de Cicerón.⁶⁷³ Todos estos malentendidos diseminados a lo largo del tiempo explicarían tanto el desinterés como la caída en el olvido de esta obra, cuya segunda edición no llegará hasta el 1874.

En la parte prologal de *El Cortesano* Luis Milán parece referirse e incluso rivalizar con Baldassarre Castiglione.⁶⁷⁴ En efecto afirma que escuchando de *Il Cortegiano* por algunas damas de la corte en un momento dado había concebido –quizás apoyando el ginocentrismo que se vivía entonces en muchas cortes renacentistas– el proyecto de escribir una obra que, inspirándose en el mantuano, pudiera estar en las manos de todas las damas valencianas.⁶⁷⁵

Lo que saldrá de este proyecto se caracterizará como un mural de la vida de la corte valenciana en el cual se acumulan materiales poéticos, musicales y escenas dramáticas de muy variada naturaleza y calidad, así como varios esbozos de un nuevo código ético para la nobleza valenciana fundamentado en un amplio espectro de ejemplos antiguos y modernos, muchos de los cuales tenían precedentes en la cultura italiana, a partir de personajes antiguos como Marco Curcio Romano hasta llegar a Dante, Petrarca y Boccaccio.

A pesar de ello, la obra de Milán no es una emulación del modelo italiano y en ningún momento el valenciano tiene intención de imitar al mantuano. Como apunta Mario Pozzi, no es posible ignorar la enorme distancia que hay entre ambos cuando se comparan el contenido y el tono de los respectivos textos.⁶⁷⁶ Ines Ravasini argumenta que el tono de Milán crea un

⁶⁷³ Cuanto a las presumibles ambiciones retóricas de Luis Milán véase Ximeno, *Escritores del Reyno de Valencia*, vol. 1, p. 137: “Pernobilis etiam Don Ludovicus Milà prodidit ingeniosum, et maxime utilem Librum, El Cortesano inscriptum, in quo, ut a M. Tullius perfectus orator, sic omnibus numeris absolutus vir, qui urbanus, comes, benemeritus, et amabilis, ed admirabilis cunctis videri cupit, effingitur”.

⁶⁷⁴ Según algunos comentaristas el músico-escritor valenciano verdaderamente quería rivalizar con la obra de Castiglione. Véase *Bibliotheca hispana nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt notitia / auctore D. Nicolao* (Matriti: Apud Joachimum de Ibarra Typographum Regium, 1788), vol. 2, p. 51. Así comenta Nicolás Antonio (1654-1678), uno de los iniciadores de la bibliografía española: “[...] ad exemplum seu potius ad emulationem Balthasir comitis Castellonaei”. Véase también Ruggero Palmieri, *Di una imitazione spagnuola del Cortesano. El Cortesano di Luis Milan* (Torino: Fratelli Brocca Editori, 1915), p. 5. Más allá del hecho de que Luis Milán comenzó a escribir su *Cortesano* tras escuchar a algunas señoras, parece posible que tuviera conocimiento directo con Castiglione que, desde el 1525 hasta 1529, el año de su muerte, permanece durante mucho tiempo en España como embajador del Papa en la corte imperial de Carlos V. No se puede descartar que hubiera tenido lugar una reunión entre los dos dentro de la corte virreinal durante una visita de Castiglione, como legado papal, al Duque y a Germana de Foix.

⁶⁷⁵ “Hallándome con ciertas damas de Valencia que tenían entre manos el Cortesano del conde Baltasar Castillón, dijeron qué me parecía de él. Yo dije: “Más querría ser vos, conde, que no don Luis Milán, por estar en esas manos donde yo querría estar”. Respondieron las damas: “Pues haced vos un otro para que alleguéis a veros en las manos que tanto os han dado de mano”. Probé hacelle y a allegado a tanto que no le han dado de mano, sino la mano para levantalle” [EC, 62]. De hecho, el único rasgo que permite establecer una relación o un vínculo de emulación entre *El Cortesano* y Castiglione es el interés hacia el hablar divertido. El mantuano enfoca la cuestión en el libro segundo de su tratado: “Parlar piacevole per indurre riso e festa con gentil modo”.

⁶⁷⁶ Véase Mario Pozzi (ed.), *Baldassarre Castiglione. El cortesano* [traducción de Juan Boscán], (Madrid: Catedra, 1994), p. 69.

efecto de sorprendente realismo ausente en Castiglione.⁶⁷⁷ Además, la obra del valenciano nunca intenta ser una teorización sobre las características del perfecto cortesano. Para ser más exactos, al valenciano le interesan tan solo aquellas partes de *Il Cortegiano* (Libro II: “Parlar piacevole per indurre riso e festa con gentil modo”) donde el mantuano se centra en el tema de la sabiduría y gracia comunicativa.

Desde hace algunos años se ha empezado a mirar en otras direcciones para entender la procedencia histórico-cultural de *El Cortesano*. Ines Ravasini, debido a algunas circunstancias contextuales e intertextuales, considera que el modelo básico en el que se inspira Milán es la *Cuestión de Amor* (Valencia, 1513), crónica-novela publicada anónimamente en Valencia en 1513 –que según Juan Oleza fue publicada por la misma iniciativa del Duque en la época de su cautiverio en Játiva– y escrita en el reino de Nápoles entre 1508 y 1512 (véase Capítulo 3.2).⁶⁷⁸ No es casualidad que la crónica sentimental fuese imprimida en 1513 en Valencia, ciudad a la que volvieron al final de las guerras italianas muchos integrantes de la nobleza que fueron miembros de la corte napolitana, como Juan de Cardona y su esposa Juana Villamarin, don Anton Vilaragut y Antona Vilaragut y de Heredia Evala.

Efectivamente, por lo que se refiere a la trama y a la construcción formal, muchas son las afinidades entre *El Cortesano* y la *Cuestión de Amor*. Ambas crónicas cortesanas se desarrollan en vísperas de dos importantes eventos bélicos: la batalla de Ravena de 1512 (*Cuestión de Amor*) y la toma de Túnez de 1535 (*El Cortesano*). En ambas obras algunos hilos narrativos desarrollan, varían y afinan los diversos temas que forman el código del amor cortés, como los tópicos del desamor femenino, del amor no correspondido, de la vista como fuente del deseo, a pesar de que en la *Cuestión de Amor* el sufrimiento por amor nunca se resuelve, pues los dos personajes principales, ensimismados en su dolor, desde el principio al fin mantienen que sus respectivas penas son insuperables.⁶⁷⁹ Además, en *El Cortesano* actúa como poeta-músico Francisco Fenollet, hermano de aquel Jerónimo Fenollet que en la *Cuestión de Amor* destaca por ser no solo un eminente comandante militar sino también un

⁶⁷⁷ Ines Ravasini, “Polifonia ed eclettismo ne El Cortesano di Luis Milán”, en *Da Papa Borgia a Borgia Papa. Letteratura, lingua e traduzione a Valencia*, eds. Nancy De Benedetto y Ines Ravasini (Lecce: Pensa, 2010), pp. 185-200: 190.

⁶⁷⁸ Véanse: Ravasini, “Polifonia ed eclettismo”, pp. 183-198; Juan Oleza, “La corte, el amor, el teatro y la guerra, en *Edad de Oro*, 5 (1986), p. 159 y p. 165. Según Sánchez Palacios, Milán se inspira en las *Obras* (1555) de Juan Fernández de Heredia, autor que según la estudiosa habría brindado a Milán mucha materia esencial para la construcción de las narraciones breves y divertidas que forman parte de la trama de su libro. Véase Sánchez Palacios, *Confluencia de géneros*, pp. 224-225. En mi opinión se hay un paralelo entre la obra de Milán y la de Fernández de Heredia éste se puede vislumbrar en el diálogo dramático *La visita* (véase Capítulo 3.3) donde encontramos un esquema música-diálogo muy parecido a lo de *El Cortesano*.

⁶⁷⁹ A este propósito en *El Cortesano* hay una evolución de la que daremos cuenta más adelante.

aficionado a la vihuela, que tocaba en numerosas ocasiones. Es más: en ambas obras se mezclan varias modalidades de discursos (torneos de motes, cruces de pullas, secuencias de invenciones), vivísimas escenas dramáticas (farsas, monterías, bailettes) y géneros poéticos-musicales diferentes (villancicos y canciones interpretados con vihuela). Paralelamente encontramos en ambas obras sucesiones de cuadros costumbristas en los que personajes destacados de la corte desfilan con sus llamativas armaduras y hábitos preciosos, por no hablar del obsesivo lenguaje en códigos incorporado en las letras de invención y de los motes de donde los integrantes de la corte traen a colación una larga serie de formas literarias, musicales y teatrales o parateatrales. Además, es posible rastrear unos pasajes de *El Cortesano* en los cuales es evidente que Milán usa la *Cuestión de Amor* no solo como fuente de inspiración, sino como intertexto en un intento de imitar y disfrutar de algunos tópicos que apuntaban a cómo las experiencias amorosas se vivían en la corte napolitana: como veremos (Capítulo 5.3.2) la canción “Las tristes lágrimas mías”, interpretada en *El Cortesano*, no es otra cosa que una alusión/re-proposición en forma de glosa de una letra que tuvo su origen en la corte napolitana en el periodo inmediatamente posterior a la caída aragonesa. Igualmente, la canción “De piedra puedo decir” que Milán glosa en *El Cortesano* es una alusión y un homenaje a la forma canción en boga a la corte napolitana post-aragonesa (véase Capítulo 5.3.2). Nótese, además, el rasgo napolitano de la larga ejecución polifónica “Toma, vivo te lo do” presente en *El Cortesano* en que Milán trae a colación un largo poema encomiástico (“Dechado de Amor”) enderezado a la “senora Reina de Napoles” (Juana III), aparecido en la segunda edición del *Cancionero General* (Valencia: Jorge Costilla, 1514), una colección esta última que a su vez mantiene un cerrado diálogo intertextual con la *Cuestión de Amor* con que comparte personajes y temáticas.⁶⁸⁰ Además, el personaje que en la obra de Milán se ofrece como modelo de una nueva sabiduría cortesana, tanto militar como comunicativa, es nada menos que Fernando Francisco de Ávalos (1489-1525) –gran camarlengo de corte y figura central en los juegos de poder napolitano-aragonés representados en la *Cuestión de Amor*. Sobre este nuevo modelo –Milán describe Fernando Francisco de Ávalos como “tan excelente cortesano como guerrero, pues tanto venció con avisadas palabras como por armas” [EC, 448]– Milán plantea el progresivo desplazamiento

⁶⁸⁰ Carla Perugini (ed.), *Questión de Amor* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995), introducción; Françoise Vigier (ed.), *Cuestión de amor* [Valence, Diego de Gumiel 1513], (Paris: Publications de la Sorbonne, 2006), p. 369 y sgs. Remitimos al Capítulo 3.2 (n. 21 y n. 22).

del ideal social de la época desde el héroe militar hacia el nuevo caballero cortesano cuya cualidad máxima es la de “saber bien hablar y callar donde es menester”:⁶⁸¹

[Luis Milán] Y para tener perfecta mejoría debe de ser cortesano, que es en toda cosa saber bien hablar y callar donde es menester. [EC, 61]

[Luis Milán] Da modos y avisos de hablar sin verbosidad, ni afectación, ni cortedad de palabras que sea para esconder la razón, dando conversaciones para saber burlar a modo de palacio. [EC, 63]

Comenzó el Duque y dijo: -A mi me parece que el cortesano ha de tener estas reglas: saber hablar y callar donde es menester, que no en todos tiempos ni en todo lugar ni a toda persona es bien hablar, sino en su caso y lugar. Que si se habla en tiempos que pueden causar algún mal, mejor es callar. [EC, 119]

[...] que, día es todo, conversar con muy buen modo. [EC, 294]

Pero, más allá de los enlaces históricos e intertextuales, es preciso marcar primordiales diferencias entre las dos obras. Después de todo la *Cuestión de Amor* estaba marcada por una forma dialógica bastante obsoleta –la de la *quaestio* medieval– y por un constante y mortuorio acercamiento entre los conceptos de *amor* y *muerte* (tópico del *vivir muriendo*) que se reflejaba en todo el repertorio de canciones y villancicos que los dos poetas y músicos Velázquez de Ávila y Jerónimo Fenollet interpretaban.

Por ello Milán quiere superar su modelo napolitano. Su obra, que se fundamenta en un dilatado diálogo coral y musical en forma mixta de prosa y versos, le permite incorporar varios puntos de vista consiguiendo una ductilidad inédita respecto a la novela sentimental napolitana. Además, contrariamente al autor anónimo de la *Cuestión de Amor*, que representaba un mundo efímero condenado a desaparecer ya que abrumado por las guerras italianas (la crónica-novela terminaba con la batalla de Ravena del 11 de abril de 1512), Milán escribe una obra en que, de forma obsesiva y reiterada, empuja a todo el mundo de la corte a buscar una refundación moral y social a través del lucimiento del ingenio verbal y del uso de una forma de comunicar civilizada y eficaz.

Merece preguntarse a este punto por qué en la corte valenciana se atribuye tanta importancia al saber hablar o mejor dicho a una buena comunicación. Algunos autores coinciden en subrayar el estado de aislamiento de esta corte y el deseo que siempre tuvieron los Virreyes para crearse una imagen y una identidad diferencial que compensara la nostalgia

⁶⁸¹ Según Josep Solerviciens el tema central de *El Cortesano* de Milán es “saber burlar a modo de palacio”, es decir saber hacer uso de la gracia y la *sprezzatura*, lo que implica una drástica reducción temática de la multiplicidad de aspectos que conformaban el universo cortesano de *Il Cortegiano* de Castiglione. Véase Josep Solerviciens, “Ficción y argumentación en los diálogos renacentistas de Vives, Despuig y Milán”, en *El diálogo Renacentista en la Península Ibérica*, ed. Roger Friedlein (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005) pp. 13-50.

por la vida que el destino les había denegado.⁶⁸² Dentro este marco interpretativo se explicaría tanto la creación y sustentamiento de una grande y costosa corte como la promoción de iniciativas de mecenazgo en que se colocarían también obras como la de Milán que, por decirlo a la manera de Stephen Greenblatt, se caracterizaría como un importante ejemplo prototípico de autorrepresentación y de inversión simbólica. Personalmente considero que esta línea interpretativa ha permitido echar solo un vistazo desde el ojo de la cerradura, eximiéndose los estudiosos de tratar de descifrar el universo relacional y conflictual que se había creado en Valencia, sobre todo en la década del Virreinato del Duque y de Germana de Foix. En este sentido *El Cortesano* de Milán podría facilitar una llave eficaz para acceder a algunos secretos de esta corte fingidamente despreocupada donde, a lado de las prácticas de supervivencia basadas en el autocontrol y en la búsqueda del perfeccionamiento personal (como las llamaría Norbert Elias), dominan fuertes rivalidades, entre los distintos componentes y sobre todo entre hombres y mujeres, destinadas a convertirse tal vez en un conflicto de géneros.

5.1.1. Un dilatado diálogo coral y musical

En una primera impresión *El Cortesano* podría parecer una obra coral o –según la taxonomía crítica de Michail Bachtin– una novela polifónica *ante litteram*, con muchos personajes que actúan todos al mismo nivel. Pero ya al final de la I Jornada se nota la presencia predominante de dos orquestadores: el Duque y Milán. Son ellos los que dan el ritmo de la narración, mantienen los hilos del discurso de los cortesanos, midiendo la oportunidad de sus intervenciones y estableciendo cuándo es necesario callar o cambiar de tono, cuándo y dónde escenificar piezas teatrales/parateatrales o interpretar piezas musicales.

En cuanto al modo de la narración, vislumbramos un mecanismo que inicialmente identifica a Milán como autor/narrador extradiegético que se coloca fuera de la narración. Las cosas van cambiando a partir del final de la II Jornada, pues Milán se convierte en indiscutible narrador protagonista (autodiegético) en torno al cual gira toda la narración: al final de la II Jornada comparece disfrazado como una especie de nuevo Orfeo (“Miraflor de Milán”); durante la VI Jornada, tras desempeñar diferentes personajes, se disfraza de Apolo impulsando un nuevo rumbo narrativo con fuerte envergadura simbólica. Todo ello nos

⁶⁸² Véanse Rosa Elena Ríos Lloret, *Germana de Foix. Una mujer, una reina, una corte* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003).

indica que Milán en el Palacio del Real no se propone tan solo como un simple tañedor y compositor, sino más bien como entretenedor polifacético, es decir una figura a caballo entre el músico, el poeta, *arbiter elegantiarum* y el actor. Además, el código cortesano dispone que él debe saber dominar el arte de la improvisación galante, sobre todo cuando el tañer y el cantar forman parte de los juegos de sociedad e implican comicidad y una cierta ridiculización.

En la crónica-ficción actúan coralmente muchos personajes que forman parte del flujo migratorio de retorno (desde Nápoles a Valencia) que había seguido la caída de los aragoneses en Nápoles (1503). Algunos desde hace mucho tiempo ocupan papeles preminentes en la jerarquía del Virreinato, como Juan de Cardona, Almirante de Aragón o Jerónimo de Cabanillas. Máxime este último tiene un historial ejemplar. En 1503 fue uno de los cuatro gobernadores que Fernando el Católico nombró para hacer frente a las revueltas ciudadanas motivadas por la carestía de grano en Valencia. En 1511 fue enviado como embajador a Francia. Además, fue uno de los caballeros presentes en el lecho de muerte de Fernando II de Aragón (1516), lo que sin duda influyó para que tanto Carlos V antes, como el Duque después, confiaran en él.⁶⁸³ En *El Cortesano* vemos el gobernador Cabanillas atender a la organización de una suntuosa comida que sigue a la cacería [EC, 90]. Unos días después zarpará de Valencia junto al Duque para participar en la conquista de Túnez. Ésta es la última noticia de que disponemos de él.⁶⁸⁴

Otros personajes destacados forman parte de la alta nobleza valenciana: el duque de Gandía, el conde de Oliva (Serafín de Centelles), Bernardo Despuig (gran Maestre de Montesa), Rodrigo de Borja, Baltasar Mercader, Pedro Mascó, Luis Margarit. La lista se alarga si añadimos las nueve renombradas parejas valencianas que jugarán un papel angular en la trama de la obra: Juan Fernández de Heredia y Jerónima Exarque, Francisco Fenollet y Francesca Ferrer, Diego Ladrón y María de Robles, Luis de Vich y Mencía Manrique, Luis Margarite y Violante Mascó, Pedro Mascó y Castellana Bellvís, Miguel Fernández y Ana Mercader, Balthasar Mercader y Isabel Ferrer, Berenguer Aguilar y Eleonor Gálvez.⁶⁸⁵ Aún

⁶⁸³ Sobre Jerónimo de Cabanillas (1470-542), comendador de Santiago y gobernador general de Valencia, hijo del gobernador Luis de Cabanillas, véanse: Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y Quinquagenas*, ed. Juan Pérez de Tudela y Bueso (Madrid: Real Academia de la Historia, 2000), t. 2, pp.132-137; Oscar Perea Rodríguez, *Estudio biográfico sobre los poetas del cancionero general* (Madrid: CSIC, 2007), p. 248, n. 22.

⁶⁸⁴ Véase Martín de Viciano, *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia*, libro 3, f. 112r. Véase también Óscar Perea Rodríguez, “Valencia en el Cancionero General de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21 (2003), pp. 227-251:240.

⁶⁸⁵ Poco sabemos sobre las actitudes y las actividades culturales de las mujeres citadas. Por el momento cabe señalar que Jerónima Exarque, esposa de Fernández de Heredia, debió de ser una mujer culta y casta. A ella el fraile Miguel Jerónimo Cruilles, perteneciente a la orden de los menores, dedica la Epístola preliminar

más la lista se incrementa si se suman los nombres de criados, bufones y clérigos de dudosa misión como el bufonesco “Canonge Ester”.

Sin embargo, dentro de esta prestigiosa jerarquía de personajes que pueblan el escenario de *El Cortesano* podríamos identificar tres coprotagonistas, que fueron la joya de los artistas, escritores y aristócratas que formaban el entorno de los Virreyes: Fernández de Heredia, Francisco Fenollet y Diego Ladrón. Son estos los personajes que, caracterizándose como elementos prioritarios de la ficción dialógica, citan, manipulan y en ocasiones cantan unas cuantas piezas musicales y además establecen continuas conversaciones con Milán y el Duque.

El militar, cortesano y poeta Juan Fernández de Heredia (1480-1549) tuvo una larga relación de amistad con Milán, a veces con incrustaciones de envidia disputándose ambos la simpatía del Duque.⁶⁸⁶ Era hijo de los barones de Andilla, y en 1515 tuvo el encargo de defender la puerta de Serranos de Valencia. Durante las Germanías organizó milicias de mercenarios que intervinieron en fases finales de la revuelta. Hernando del Castillo, al ultimar en Valencia su primera edición del *Cancionero General* (desde ahora 11CG), incluyó 16 composiciones suyas.⁶⁸⁷ Otras 4 composiciones de Fernández de Heredia se encuentran en el *Cancionero Llamado Flor de Enamorados* (Barcelona, 1533). En *El Cortesano* contamos con 9 composiciones poéticas de Fernández de Heredia intercaladas dentro de las conversaciones cortesanas.⁶⁸⁸

incluida en su libro *Spill de la vida religiosa* (Valencia: Jorge Costilla, 1529): “Cultivas tu espíritu con lecturas eruditas y de todo género de virtudes elevadas, la nobleza de tu estirpe con el esplendor de las letras [...] difícilmente encontrarás una mujer perdida que no sea ignorante [...] El estudio es, sin duda, algo que en primer lugar ocupa toda la mente del género humano, de cualquier sexo que sean”. Véase Francisco López Estrada (ed.), *Notas sobre la espiritualidad española de los siglos de oro. Estudio del Tratado llamado el Deseoso* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1972), pp. 71-75.

⁶⁸⁶ Véase Carla Perugini: “Biografía erótica de la corte valenciana (Luis de Milán y Juan Fernández de Heredia)”, *Analecta Malacitana Electrónica*, 32 (2012), pp.297-320:299.

⁶⁸⁷ La primera edición del *Cancionero General* remonta al 1511. Véase Hernando del Castillo, *Cancionero General* (Valencia: Cristóbal Cofman, 1511). A esta se sucedieron hasta nueve ediciones revisadas y ampliadas. Desde aquí en adelante citaré la primera con la abreviación 11CG y la octava (Martín Nuncio: Amberes, 1557) con la abreviación 57CG.

⁶⁸⁸ Son composiciones que figuran también en las *Obras* de Fernández de Heredia: “Nombrar mi ropa azuleja, /de azulejo fue tomado” [EC, I Jornada], “Cuervos habéis parecido”, [EC, I Jornada] “Señor, ut, re, mi, fá, sol”, [EC, I Jornada] “Pues también canta estrambotes / a mi sayo su milan”, [EC, I Jornada] “Si los dos nos espantamos, / Yo y mi sayo naranjado”, [EC, I Jornada] “Cantó la alba la perdiz, / más le valiera dormir”, [EC, I Jornada] “No está mucho a su placer, /aunque en su placer está”, [EC, V Jornada] “Ellos han de ir muy derechos, / que no puedan coxquear”, [EC, VI Jornada]. En 1562 el hijo de Juan Fernández se encargó de la publicación de sus líricas dedicadas a don Francisco de Aragón. Véase Martí Grajales (ed.), *Obras de Joan Fernández de Heredia*, pp. I-IX. Véase también Joaquín Hernando del Castillo, *Cancionero General*, ed. González Cuenca (Madrid; Castalia, 2004), 5 vols (introducción); *Diccionario filológico de la literatura española del siglo XVI*, ed. Pablo Jauralde Pou (Madrid: Editorial Castalia, 2009), pp. 376-383.

El militar, cortesano y poeta Francisco Fenollet (1480-1543) pertenecía a una antigua familia nobiliaria emparentada con los Centelles, luego condes de Casal.⁶⁸⁹ Jerónimo, el hermano de Francisco, fue autor de la “Égloga de Torino” recogida en la *Cuestión de Amor* y murió en la batalla de Ravena (1512). Francisco, por su parte, se posicionará como nexo de unión entre dos épocas de esplendor literario y cortesano vividas en la Valencia del último decenio de gobierno de Fernando el Católico y la vivida en la corte del Duque y Germana de Foix.⁶⁹⁰ El Duque aprovechó siempre su pericia militar. Le nombró durante una larga temporada *batlle* de Játiva. En una nómina del Primer Virreinato consta que se le pagan seis maravedís para construir una ballesta. Cuando Milán empieza la escritura de *El Cortesano* Francisco Fenollet es ya un poeta bien visible en el universo lúdico cortesano. A él se le atribuyen varios poemas recogidos en la primera edición del Cancionero General (11CG).⁶⁹¹ Nunca flaqueará la amistad entre Francisco y los Duques de Calabria, más bien se reforzará durante el tiempo. En su testamento (1550) el Duque dejará a la hija de Francisco 3000 ducados.⁶⁹² En 1552 la segunda mujer del Duque, Mencía de Mendoza, regalará a Francisco un monocordio por el valor de 110 libras.⁶⁹³

Diego Ladrón provenía de una familia que estaba profundamente entroncada en el estamento militar. Además, gozaba de gran prestigio en el grupo nobiliario por su participación en la guerra de las Germanías. Nombrado vizconde de Selva y Lugarteniente de Gobernador de la Plana, había recibido el cometido para llevar a cabo importantes embajadas.⁶⁹⁴ En 1520 forma parte de la embajada enviada al emperador Carlos V por la ciudad de Valencia con el fin atestiguar “el muy crecido sentimiento que [...] han los pueblos agermanados contra el Virrey y con todos los otros oficiales reales”.⁶⁹⁵ En un segundo

⁶⁸⁹ Onofre Escudero, *Nobiliario valenciano* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2002), 2 vols, vol. 1, p. 238 y sgs.

⁶⁹⁰ Valga como síntesis biográfica de Francisco Fenollet la realizada por Onofre Esquerdo, *Nobiliario valenciano*. Pró-logo, transcripción y notas de J. Martínez Ortiz (Valencia: Biblioteca Valenciana, 20012), vol. 1, p. 237: “Supo hermanar lo político cortesano con lo ruidoso de Marte, siendo de los más galanes caballeros en entrambas sillas como el más bien vestido en entrambos tiempos; diestro justador, galán danzante, de los que salían públicas fiestas que se llevaron el premio”.

⁶⁹¹ “Con tan extrema fátiga”, (11CG), f. 200v; “Los ayres que son corruptos”, (11CG), f. 255v; “No se triste que me diga”, (11CG), f. 199v; “Quando alguno quiere entrar”, (11CG), f. 199; “Viendo vuestra hermosura”, (11CG), f. 199v; “Yos tenia compassion”, (11CG), f. 200v.

⁶⁹² Véase Arxiu Nacional de Catalunya (Sant Cugat de Vallès, Barcelona), fondo Palau-Requesens (Marquesado de Zenete), Leg. 124, doc. 71, *Testamento del Exmo Don Fernando de Aragon, Duque de Calabria*. 25 octubre 1550. Véase también Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, p. 333 y sgs.

⁶⁹³ Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, p. 367: “Die X marcy 1552. Diego Pintor capellan de su Excia firmo apoca ante Camacho de cxxv libras por el pagados las cx por un monocordio que el compro por mandato de su Excia lo dio a D. Francisco Fenollet [...]”.

⁶⁹⁴ Para un resumen de la vida política de Diego Ladrón véase Sebastià García Martínez, *Bandolers, corsaris i moriscos* (València: Eliseu Climent, 1980), pp. 37-38.

⁶⁹⁵ Véase Bartolomé Leonardo de Argensola, *Primera parte de les Anales de Aragón que prosegue los de Zurita* (Zaragoza: 1630) p. 1084.

tiempo fue fuerte opositor al Duque entrando en una larga concatenación de familias que le negaron su apoyo.⁶⁹⁶

5.1.2. *El Cortesano*: temática y estructura

El Cortesano es una crónica-ficción que se desarrolla a lo largo de ocho días divididos en seis Jornadas (la VI Jornada en tres días), en que se describen varios entretenimientos que tuvieron lugar en la corte valenciana hacia la primavera de 1535, pasando por una larga cacería, la recitación de poesías cortesanas, cruces de pullas, coplas bajas y satíricas, representaciones de farsas, máscaras y torneos, veladas musicales y conversaciones.⁶⁹⁷

Sin embargo, hasta ahora ha pasado desapercibido lo que podríamos considerar el plan narrativo de *El Cortesano*. La mayoría de los investigadores que se han acercado a esa obra han intentado encontrar una fórmula que resuma el contenido y lo han hecho cada uno a su manera. Hay quien lo ha definido como una continua secuencia de escenas dramáticas (Romeu Figueras), quien como una sucesión de cuadros costumbristas (Antonio Cortijo Ocaña), quien como una desmesurada pieza teatral (Ines Ravasini); Amedeo Quondam, por su parte, habla de una “sorte di macrosceneggiatira di una corte che gioca”; Franco Meregalli prefiere destacar el aspecto narrativo y dialogado de la obra hablando de una “narrazione in prosa ampiamente dialogata”; Escartí y Antoni Tordera la definen “una dilatada conversa”.⁶⁹⁸

Personalmente considero que hoy en día la cuestión más relevante es la de vislumbrar un guión o, mejor dicho, una trama coherente. No es fácil conseguirlo ya que, al encontrarse *ex abrupto* frente a una serie de refranes, cancioncillas, sonetos, romances, juegos musicales, desfiles de momos, máscaras que se siguen de manera amontonada –con una idiosincrática y continua alternancia entre prosa y verso muy parecida a la antigua sátira menipea– el lector de *El Cortesano* se queda desorientado, pierde la perspectiva y puede no llegar a entender la trama principal. Alguien ha considerado incluso que el libro no tiene un hilo narrativo y debe

⁶⁹⁶ Véase José Martí Ferrando, “La corte virreinal en el reinado del imperador”, *Estudios. Revista de Historia Moderna*, 26 (2000), pp. 101-105.

⁶⁹⁷ En la edición que utilizo (Vicent Josep Escartí, 2010), la I Jornada ocupa las pp. 65-124, la II Jornada corresponde a las pp. 125-158, la III Jornada a las pp. 159-222, la IV Jornada con las pp. 223-264, la V Jornada ocupa las pp. 265-294, y la VI Jornada las pp. 295-456. Como se nota, la VI Jornada es desproporcionadamente larga respecto a las demás.

⁶⁹⁸ Para un resumen de las distintas lecturas críticas de *El Cortesano*, con anexa bibliografía, véase Ignacio Alemany, *Ilusión áulica*, p. 134 y sgs.

leerse más bien como una excusa para que Milán pueda presentar sus poemas, sonetos, coplas, romances o breves poemitas que, debido a una forma de descuido cortesano (*sprezzatura*) que le imponía mostrar un desinterés por su arte, el autor no conseguiría publicar de otra forma.⁶⁹⁹ En el resumen que sigue a continuación intentaré captar algunos hilos conductores de esta obra y, quedando entendido que todavía una definición unívoca resiste a esta obra tan heterogénea y poliédrica, intentaré vislumbrar un principio y un final.

I Jornada. La cronología interna de la obra se inicia en una “hermosa primavera” cuando Fernando de Aragón y Germana de Foix salen a cazar en su pabellón situado en Lliria. Les acompañan 9 renombradas parejas de nobles valencianos que jugarán un papel angular en la trama de la obra: Juan Fernández de Heredia y Jerónima Exarque, Diego Ladrón y María de Robles, Francisco Fenollet y Francesca Ferrer, Luis de Vich y Mencía Manrique, Luis Margarite y Violante Mascó, Pedro Mascó y Castellana Bellvís, Miguel Fernández y Ana Mercader, Balthasar Mercader y Isabel Ferrer, Berenguer Aguilar y Eleonor Gálvez. El narrador nos los presenta en escena de dos en dos, tirándose pullas, a veces refinadas y otras mordaces, que giran en torno al tema de los celos, de la infidelidad matrimonial, del estado de la mal casada, de la enfermedad venérea, que dentro de la corte se da en llamar “mal francés” (sífilis). Enseguida el lector se da cuenta de que la caza es un pretexto y que el narrador quiere tratar otros argumentos: la pérdida del amor y por consiguiente la búsqueda del amor que se echaba en falta entre los casados, lo cual, en muchos casos, se cumpliría en las relaciones extramatrimoniales. De hecho, todas las parejas casadas se quejan de la falta de amor en sus matrimonios. Destaca la interpretación polifónica de un villancico que parodia el Salmo bíblico “Sicut cervus”, y que de forma irónico-satírica se caracteriza como un escarnio contra todos los maridos traidores que nunca lograrán beber el agua a la que se refiere el Salmo a menos que acepten arreglarse a una nueva disciplina de amor que más tarde (VI Jornada) el Duque formulará en 10 leyes. A mediodía el Duque manda que se termine la caza y se empiece un banquete donde abundan aves asadas –que el gobernador Cabanillas garantiza que había recibido de América– pavos reales indios y grandes pasteles. [EC, 90 y sgs] Terminado el banquete los cortesanos retornan a hablar de amor y problemas sentimentales, bien con escaramuzas de coplas improvisadas, bien reciclando refranes, estribillos de villancicos, motes, proverbios etcétera, procedentes de la tradición oral y de la tradición poética escrita. El Duque se da cuenta de que el “desamor” entre hombres y mujeres es una cuestión candente que necesita ser resuelta a toda costa. Considera preciso que se discutan entre todos algunas reglas que todo cortesano debe respetar para que cada uno de ellos conserve el autocontrol y no llegue al límite y evite el conflicto abierto. Entre las reglas esenciales destaca la que reza “saber hablar y callar donde es menester”. Sobre este tema del autocontrol se expresa también Luis Milán que siendo sobre todo un músico apunta que, para adaptarse a las reglas de la cortesía en el trato entre damas y caballeros, todos los habituales de la corte tienen que buscar el vocablo que “da buen son a los muy buenos oídos”. [EC, 123] El Duque se siente muy alagado por las palabras de Milán a quien finalmente le concede toda su confianza impulsándolo a escribir un tratado sobre el buen cortesano.

⁶⁹⁹ Véanse Franco Meregalli, “La corte valenzana del Duca di Calabria ne El Cortesano di Luis Milán” en *Dall’Umanesimo Napoletano dell’età Aragonese al Rinascimento in Italia e in Spagna* (Napoli-Caserta 11-15 mayo 1987), Sez. Romanza, 30 (1988), pp. 53-69; Alfonso Colella: “Música y sprezzatura en *El Cortesano* de Luis de Milán”, *Revista de Musicología*, 39 (2016), pp. 47-76.

II Jornada. La II jornada, que tiene lugar en la casa de Diego Ladrón y su mujer María de Robles, empieza con Milán interpretando algunos sonetos sobre temas amorosos (los peligros del amor, la condición del burlado, el tema de la crueldad del Amor hacia sus seguidores). Al terminar, comienza a perfilarse el conflicto entre Milán y Fernández de Heredia, Francisco Fenollet y Diego Ladrón. Este conflicto después será una tónica constante a lo largo de la obra. El hecho es que los cuatro son poetas con aficiones musicales y ello desencadena una mutua competencia entre ellos. Así que empiezan a lanzarse coplas y motes y entre todos destaca un combate de motes entre Milán y Fernández de Heredia para ver cuál de los dos sería el propietario de un retrato de una dama de la cual ambos se confiesan amantes. Milán ofrece evidencias contundentes de que el retrato lo había encargado él a un pintor y que la obra le pertenece. Además, a partir de los ojos de la dama dibujada, desarrolla un discurso sobre el tema de la hermosura femenina y de su poder desestabilizador. El motivo de la vista destabilizadora precede de una famosa letra de invención en tres versos (“Mis tristes lágrimas bivas / en éstas hacen señal/y en vos nunca mi mal”) que el duque Luis Fernández de Híjar Beaumont (1492-1517) solía coser sobre sus paramentos de terciopelo negro durante las veladas en la corte napolitana para alagar a una dama en el periodo inmediatamente posterior a la caída aragonesa. Sobre esta letra de invención Milán ha desarrollado una glosa que en *El Cortesano* es interpretada por Francisco Fenollet quizás acompañándose con un instrumento musical. Más adelante el combate de motes involucra a Milán y Diego Ladrón. Milán reprocha a Diego una supuesta “francofilia” que el acusado rechaza. Pero toda la acusación de Milán está construida con motes y palabras de doble sentido que aluden al mal francés que serpentea en toda la corte y del que nadie puede declararse inmune. Tanto el asunto del mal francés como la supuesta francofilia son acusaciones muy candentes y Ladrón quiere deshacerse de cualquier sospecha invitando a Milán a tañer y cantar sus glosas sobre unos romances patrióticos que Milán conocía bien (el romance de Belerma y Durandarte y el romance del Conde Guarinos. [EC, 145]) El Romance de Durandarte ya Milán lo había puesto en música en su libro de vihuela *El Maestro*. Ladrón procura también una vihuela a Milán. Incluso las damas concurren para acudir a esta interpretación. Estamos en un pasaje crucial de *El Cortesano* ya que el narrador externo Milán (heterodiegético) se convierte en protagonista (homodiegético) identificándose con Orfeo, el hijo de Apolo y Calíope y el prototipo mítico de músico y poeta prodigioso: “Y en ser todos delante las damas, don Diego tomó la mano a don Luis del Milán diciendo: “Señoras, he aquí Orfeo que yo le querría más feo”. [EC, 147] Al terminar del concierto, debido a la visión de orden político que Milán proporciona de los hechos ocurridos en Roncesvalles, Ladrón se declara “sanado” del mal francés. Siguen conversaciones sobre varios temas galantes y poco después Francisco Fenollet propone que todos vayan a cenar.

III Jornada. La III Jornada empieza con una discusión entre Diego Ladrón, Francisco Fenollet, Fernández de Heredia y Milán sobre la caballería. Cuando la discusión va calentándose y los motes que se lanzan van más allá de lo comedido, Milán llama la atención de sus coprotagonistas en las reglas basillares de *El Cortesano*, el hablar divertido evitando la pesadumbre y las ofensas. Entonces se fija sobre el motivo misógino de la crueldad femenina cantando un soneto que ilustra el ejemplo bíblico de Sansón y Dalila y alusivo a la actitud de las mujeres en general por burlarse de sus amantes. Entre tanto, Diego Ladrón propone a la comitiva de trasladarse al Real donde, a la presencia del Duque y de Germana de Foix, se escenificará la composición dramática y musical de inspiración italiana titulada *Farsa de las galeras de San Juan* [EC, 176-206], a cargo del mismo Milán. La farsa pone en escena siete caballeros de la orden de Malta que llegan a la corte valenciana y piden al Duque ayudas para luchar contra los turcos que han raptado a sus damas. El combate entre cristianos y turcos acaba con la victoria cristiana y con el rescate de las damas. Sin embargo, las damas no parecen tan agradecidas por ser liberadas y los caballeros hacen insinuaciones sobre la incontrolable sensualidad de las mujeres que habrían cedido sus favores sexuales a los turcos. En este momento el capitán de

las galeras cristianas -se trata, aunque el texto no lo dice expresamente, de Milán que ahora se ha convertido en verdadero actor- corta la discusión para invitar a todos a un baile cantado donde damas y caballeros pueden decirse mutuamente lo que quieren mediante el canto: “y cantemos en la fiesta”. [EC, 197] Las temáticas que en tono jocoso y de burla erótica abarcarán hombres y mujeres en coplas cantadas son aquellas que se refieren a la desconfianza que serpentea entre las parejas valencianas, la continua búsqueda de amores extramatrimoniales y la amenaza de enfermedades venéreas. Dentro de la cuantiosa serie de coplas que se lanzan uno al otro se insertan: a) 1 canción (con 4 versos de estribillo y 8 versos de redondilla); b) un villancico (con dos versos de estribillo y 7 de redondilla) enteramente cantadas por dos caballeros que desarrollan tanto el clásico motivo renacentista del suspiro amoroso que se produce a la vista de la mujer como el tópico de la queja del enamorado no correspondido; b) una versión del villancico “Yiendo y viniendo” que se encuentra también en el Cancionero de Uppsala [EC, 198]; c) unas glosas humorísticas del romance del *Conde Guarinos*. Al acabar la farsa el Duque se felicita con Milán por componer una pieza dramático-musical que tiene una cualidad realística. Quizá se refiere a la pendiente guerra con los turcos (“[...] no son farsas las que vos hacéis. Pues de vuestras burlas se pueden sacar avisadas veras y de las veras avisadas burlas”). Posteriormente se pasa a la representación de la aventura de las fuentes del monte Ida. [EC, 212-218] Un rey de armas (Mirafior de Milán *alter ego* de Luis Milán) se presenta como caballero errante y narra que había subido al monte Ida (cerca de la playa de Tenedo) y tras beber de tres fuentes adquiriendo hermosura (fuente de Policena), sabiduría (fuente de Casandra) y amor (fuente de Helena), había llegado a la presencia de Venus y Cupido. Cupido, después demostrarse molesto por el trato que recibe en la ciudad de Valencia (ciudad “desamorada” [EC, 437]) - se refiere a los malos amores que él no apoya- le pide a Milán que acuda a esta ciudad para reparar el daño que el amor allí sufre y le envía a Valencia para desafiar en la plaza del Mercado los valencianos en un torneo con lanza y espada: quien hubiera vencido podría probarse en la aventura de las fuentes del monte Ida. El Duque expresa su agradecimiento a Milán por haber contado la “extraña aventura” de las fuentes y dice que le gustaría probarse en esta empresa. También Germana de Foix quiere probarse en ella. Pero la jornada va acabándose y luego el Duque despide a los cortesanos después de haberlos convocados para al día siguiente.

IV Jornada. La jornada comienza con un paje del Duque que recorre la ciudad buscando a los cortesanos para invitarlos al Real donde Milán representará su “Montería de las damas y caballeros de Troya”. [EC, 222-261] Germana de Foix le promete que asistirá de buena gana. La montería va a describir una cacería de caballeros y damas que salen de la ciudad de Troya. Comparecen las parejas de Paris y Helena, Troilo y Policena, Héctor y Andrómaca, Corebo y Casandra, Eneas y Creúsa, el rey Príamo y la reina Hécuba. Entre los demás destaca el episodio donde se trata una cuestión sobre quién, entre los griegos y los troyanos, tuvo la culpa del comienzo de la guerra. Pero la verdadera protagonista es Casandra, que expresa con intensos versos su sentido del destino. La narración poética de Milán (quizás un recitado poético) es muy larga, más de 900 versos, pero los cortesanos le oyen hasta el final con interés. La montería tiene mucho éxito porque los asuntos tratados eran familiares al Duque desde su infancia a través de sus prácticas de lectura. Además, las andanzas y enredos de los personajes troyanos representan un paralelo con su condición de desterrado. También Fernández de Heredia, dejando a un lado su envidia hacia Milán, propone utilizar esta montería para hacer más adelante una mascarada. El Duque está de acuerdo y decide que esa mascarada será representada en la última jornada.

V Jornada. En la V Jornada el Duque envía el canónigo Ester y un paje “de mal recaudo” a las damas y caballeros para invitarlos a continuar los divertimientos del día anterior. El canónigo Ester tiene giba y es previsible que los dos mensajeros serán objeto de chistes y burlas por parte de los

criados de los señores por cuyas casas van a convidar al sarao. Pero cuando se va más allá de los límites establecidos por el código cortesano, el Duque interviene apelando al principio ético que rige todo *El Cortesano*: la burla no tiene que enojar ni deshonrar. Luego empieza una tertulia donde se habla sobre la teoría de las agudezas o, mejor dicho, sobre el hablar contraproducente. Milán comenta una anécdota que había referido Fernández de Heredia sobre un castellano que quería conquistar a una dama con demasiadas palabras, permitiendo así que su rival portugués (que sabía callar a tiempo) ganara. [EC, 288-289] Por una vez, los dos parecen estar de acuerdo. Se insiste después en la cortesanía (no mentir, no ser deshonrado, no ser cobarde) y sobre la costumbre de motearse. Finalmente, el teólogo Zapater empieza un *excursus* teológico sobre el tema de la envidia, invitando Milán a que calle a los envidiosos tocando su vihuela. [EC, 294] Ya se dispone Milán a tomar la vihuela cuando se da cuenta de que dan las doce. Entonces invita a dejarlo todo para la noche siguiente cuando, bajo invitación del Duque y de la “Reina”, tendrá que cantar y tañer la aventura del monte Parnás, que él había vivido.

VI Jornada. La VI Jornada se articula en tres días. En el momento acordado, los cortesanos se presentan al Real. Milán anuncia que quiere cumplir una vez por todas con los cometidos de cantar y tañer. Después añade que será él el gran protagonista de la aventura del Monte Parnaso. En primer lugar, pide que le pasen una vihuela para interpretar una carta de amor y dos poemas (“Las siete angustias de amor, Siete gozos de amor” [EC, 295-303]). El Duque comenta positivamente la interpretación de Milán, pero después intervienen Fernández de Heredia y Francisco que se burlan de Milán y le apuntan que quien tiene un corazón de piedra no tiene derecho de hablar de amor. Milán es más bien un burlador en amor y Francisco quiere marcar este estado de frialdad de Milán cantando y acompañándose con instrumento “De piedra pueden decir” una canción que tuvo mucho éxito en la corte napolitana y que el mismo Milán había glosado añadiendo 12 estrofas a la versión original. [EC, 308-30] De repente intervienen Germana de Foix y sus damas quienes quieren escuchar a Milán que interpreta una larga serie de sonetos para voz y vihuela [EC, 313] entremezclados con comentarios de las personas presentes relacionados con el contenido temático de los sonetos. Se trata de una exhibición muy larga frente a las damas ahí reunidas para escucharle y Milán, como un perfecto galán, no escatima esfuerzos. Al terminar la interpretación, se ha hecho noche y el Duque despide a los cortesanos convocándoles otra vez para el día siguiente. El séptimo día intervienen en la corte nuevos cortesanos y nuevas parejas, pues se deben abordar problemas de interés general y ninguno puede eximirse de expresarse sobre las 10 “leyes de amor” que el Duque inspirándose al tratado del amor cortés *De amore* de Andrés Capellán que conservaba en su biblioteca (véase Capítulo 4.5.2) quiere promulgar con el fin de regenerar la “desamorada” ciudad de Valencia y restablecer la armonía dentro de las parejas valencianas. Al final de una larga discusión, a la que acuden todos los cortesanos, el Duque lee, frente a todos sus cortesanos, las 10 leyes organizadas en coplas de 8 versos de octosílabos. [EC, 348-358] Sigue una disertación de maestro Zapater sobre el amor cristiano como virtud cardinal antes de que el Duque invite a todos sus cortesanos a bajar a la huerta (“bajamos a la huerta”) porque sus cantores quieren celebrar la Fiesta de Mayo a la manera italiana (“que hacen in Italia”). Zapater ahora se encarga de pronunciar un articulado discurso filosófico-cosmológico sobre la llegada de la primavera y los ciclos regenerativos asociados a este mes. Al terminar su discurso, todos bajan a la huerta donde se ha montado una arquitectura efímera llena de sentidos alegóricos y muy semejante a las descripciones y los grabados del “Jardín de Venus de la isla de Cítrea” impresos en el libro de Francisco Colonna *El sueño de Polífilo* (1499). Las alegorías más destacadas son la de Cupido y la de la Fuente del Deseo. Ahora los miembros de la corte están reunidos frente a un hombre que hace las veces de Cupido y que plantea un desafío a las parejas valencianas incluidos el Duque y la propia Germana de Foix: cada uno tiene que manifestar sus deseos ante Cupido que en función de sus méritos y de la pureza de sus deseos decide si hace

brotar el agua o si, por el contrario, deja la fuente seca (“Aventura de la fuente del deseo”). Entre tanto el cortejo de la Fiesta de Mayo se acerca. Está encabezado por un “gonfalonier gentil” (uno de los varios disfraces de Milán) que ostenta un estandarte de seda verde sobre un caballo blanco. A su alrededor van los cantores del Duque, cantando una versión de una famosa balada italiana: “Bien venga maggio, el confalonier selvaggio” [EC, 361], y un cortejo de músicos que tocan todo tipo de instrumentos. El confalonier (Milán), al llegar ante el Duque y la Reina se identifica como el representante del placer y “el proveedor de la salud con hierbas de virtudes maravillosas”. [EC, 362] Le acompañan tres cantores de la capilla valenciana disfrazados como ninfas cantoras (recuerdo de los episodios de las ninfette en la *Divina Commedia* de Dante Alighieri): la ninfa de las Montañas, la ninfa de las Aguas y la ninfa de las Florestas. Entre tanto comienza la aventura de la fuente del deseo. Las parejas valencianas intentan beber agua de la fuente del deseo, no antes de expresar sus deseos. Fernández de Heredia quiere que su mujer no le tenga celos. Y su esposa Jerónima Exarque expresa el deseo de que su marido esté siempre en casa. Diego Ladrón manifiesta su deseo que las damas pierdan sus deseos que las hacen insoportables. Francisca Ferrer, mujer de Francisco Fenollet, expresa el deseo de que su marido sea mirado solamente por los ojos de ella. El Duque quiere ser deseado y no aborrecido por Germana, la cual le replica que desea no ser olvidada nunca por él. Y así sucesivamente. Ahora bien: todos los que habían manifestado su deseo, se acercan para beber a la fuente, pero la encuentran seca y ello indica en el amante la falta del deseo y el estado de desamor. De repente aparecen dos enigmáticos personajes disfrazados que quieren intentar beber. Uno, detrás de cuya identidad se esconde Luis de Milán, se hace llamar “Miraflor de Milán”: lleva armas muy ricas, llenas de flores esmaltadas en oro, lleva también un gorro de donde cuelga una red que le oculta la cara. El otro es un soldado rival denominado “Deseo” con el cual Miraflor ha de disputar el agua que vigila Cupido: va ataviado como un soldado con terciopelo carmesí, lleva unas alegorías bordadas y un pequeño gorro donde aparece esta invención: “El deseo siempre vela, mira y vuela”. [EC, 370] Después de un diálogo entre ambos personajes, es decir, Miraflor y el Deseo, Cupido permite que el Confalonier / Milán beba agua de la fuente y finalmente permite beber también a los demás. Afirma que se trata de un premio por haber sido pacientes. [EC, 374] Mientras todo el mundo prueba de aquella agua que tiene tan buen gusto como buenos efectos, el Duque y Germana interrogan a “Miraflor de Milán” sobre su identidad y él se quita el disfraz y dice: “Yo soy quien siempre fue muy gran servidor de vuestra alteza y su excelencia”. [EC, 374] Es la primera vez que el narrador dice “Yo” y a partir de este momento Milán concretamente se convierte en narrador homodiegético. Ahora estamos en la fase decisiva de *El Cortesano* y el lector se da cuenta de que cualquier acto lleva una fuerte connotación simbólica.

Cupido entrega una carta a Milán para que se lea en público: es un nuevo pacto de fidelidad que todos deben aceptar. Tras una escaramuza entre damas y caballeros, todo el mundo lo acepta. Se van luego a cenar para sancionar el nuevo pacto social. Damas y caballeros se van sentando a una larga mesa y no muy lejos se distribuyen los cantores de la capilla (manda el Duque: “[...] cantarán todos mis cantores”, EC, 378) que forman un semicírculo en torno al cantor solista Olivarte que se sitúa al frente con el encargo de tañer y cantar cada estrofa de un larguísimo poema (son en total 152 coplas) en alabanza de las damas valencianas alternándose con el coro que canta un estribillo de un único verso: “Toma, vivo te lo do”. Se trata de una de las interpretaciones musicales más largas de toda la obra. Al terminar de “Toma, vivo te lo do” se siguen varios comentarios. Destaca el discurso de Zapater, el predicador del Duque, sobre la gracia y la predestinación. Luego llega un cortejo de personajes disfrazados [EC, 421] todos son héroes de la épica clásica que actuarán en la “Máscara de los Troyanos y Griegos”, el evento más esperado de toda la obra.

La “Máscara de los Troyanos y Griegos” se coloca en el octavo día de *El Cortesano*. Los caballeros empiezan a enfrentarse en violentos combates individuales. Las damas se asustan y entonces el Duque manda señalar al trompeta que cesen de combatir porque las damas habían perdido

el color de sus caras por la ferocidad de ellos. [EC, 423] Entonces entran en la escena dos varones disfrazados de Apolo (el mismo Milán) y Siringa que logran traer la paz entonando y dedicando un romance a cada uno de los competidores. La ninfa Siringa entona el texto poético y Apolo/Milán la acompaña con una cítara. [EC, 425] Posteriormente el Duque sugiere que se inicie una discusión muy larga (“hasta el día”) sobre el carácter o “las condiciones” de las personas. Así se habla de los celosos (“condición de celosos”), de los que se muestran siempre con la sonrisa (“risueños”), los demasiados dulces (“condición excesivamente dulce”), los vagos (“condición perezosa”), los tacaños (“condición miserable”), los charlatanes (“condición parlera” es decir lenguados / *deslenguados*) los alborotadores (“alboradores”). También se habla de honor conyugal con la intención de desactivar conflictos y la guerra de sexos. [EC, 437-452] Destaca el episodio en que el Duque invita a sus cortesanos a discutir sobre la condición parlera. [EC, 447] Sobre este tema se expresa Milán que aborrece todas las formas de verborrea asumiendo como modelo a Fernando de Ávalos, Marqués de Pescara: “que fue tan excelente cortesano como guerrero, pues tanto venció con avisadas palabras como por armas”. [EC, 448] La referencia ad Ávalos se ofrece también como muestra cultural sobre la que plantear el progresivo desplazamiento del ideal social de la época desde el héroe militar hacia el cortesano que es ahora un conjunto de habilidades militares, ingenio verbal y competencia poético-musical. El Duque está muy de acuerdo, pues la lucha contra la “parlería inconsiderada” es uno de los puntos primordiales de su programa de reforma moral. No es casualidad que justo en este contexto la narración llegue hacia su conclusión. El Duque le pregunta a Milán a qué punto tiene el libro que las damas le encomendaron para remplazar al de Castiglione: “Dijo el Duque: -Don Luis Milán, ¿en qué punto tenéis el Cortesano que las damas os mandaron hacer? [EC, 452] Milán le responde que ya lo ha terminado no antes que explique a sus lectores su estética literaria que abarca la teoría medioeval de los tres niveles, alto, medio y bajo. [EC, 455-456]

5.2. La música como elemento del lenguaje y del diálogo

Lo que asombra a los lectores de *El Cortesano* es el hecho de que los integrantes de la corte valenciana apenas pueden proferir unas pocas palabras sin añadir algún refrán, aforismo, fragmento de canción popular, mote u otras formas ritmadas y musicales. Intentaré realizar una aproximación histórico-cultural y musicológica a esta obra para resaltar y comentar esa tan imprescindible necesidad que tenían los cortesanos de adornar los aspectos más significativos de la vida cortesana no solo con música, sino más bien con “musicalidad”.

De hecho, en *El Cortesano*, hombres y mujeres valencianos al concurrir a la corte y al enfrentarse con temas que les implicaban, prefieren expresarse la mayoría de las veces no tanto según el estilo prosaico del habla cotidiana, sino más bien con coplas, motes ritmados, refranes y cantarcillos. Esta búsqueda de musicalidad encaja bien con una de las ideas básicas alrededor de las cuales se construye el armazón ético-comunicativo de *El Cortesano*. Milán expresa esa idea de forma muy contundente:

Y si [el cortesano] viene a burlar en conversación, jugar del vocablo da **buen son a los muy buenos oídos**, [énfasis mío] que nunca serán reídos y podrán hacer reír, que agudeza muy graciosa apenas es enojosa. [EC, 123]

Todo este modo de ponerse en la conversación, llevando en sí mismo la naturaleza del doble sentido o del *politically correct* no compromete las relaciones con los demás y a la vez contribuye a allanar el camino de la civilización, como lo llamaría Norbert Elias, sublimando los conflictos mediante su represión y ocultamiento.⁷⁰⁰

En la corte valenciana, como en muchas otras cortes europeas, la práctica de la citación, de la alusión o del discurso indirecto tiene razones concretas. Por un lado, remite a una disciplina del autocontrol de las pasiones, inspirada en la ética del *understatement* que había encontrado su máxima formulación en *Il Cortigiano* de Baldassarre Castiglione y en obras sobre los patrones de comportamiento que tanto en Italia como en España circulaban en ediciones de bolsillo invitando a los cortesanos a no hablar de asuntos incómodos, a no limpiarse la nariz con toallitas, no hacer ruido con los dientes, no comer ajo y beber vino sin agua.⁷⁰¹ Por otro lado, los actos de habla indirectos se caracterizan como recurso que permite aliviar tensiones y compensar los conflictos a través de la inteligencia, la prontitud divertida de la respuesta con toda la indiferencia y un presumido desenfado que conlleva, máxime cuando quien habla no quiere asomarse fuera de los límites del decoro e incomodar a algunos de los presentes tomando a su cargo la responsabilidad de una declaración demasiado dura u ofensiva y luego se ve obligado a recurrir a un atajo.

He recogido dentro de la obra de Milán muchos episodios donde los actos de habla indirectos y musicales con todo su lucimiento del ingenio verbal actúan con su irremplazable efectividad en una corte llena de conflictos internos.⁷⁰² Anticipamos que el inicio del cantar o del citar está normalmente indicado con las siguientes expresiones “cantaba”, “le decía cantando”, “con este cantar”. A pesar de que la vuelta a la palabra está marcada casi siempre por cuentos, comentarios, anécdotas, chistes, no siempre somos capaces de delimitar una

⁷⁰⁰ Muchos podrían ser los pasajes musicales de *El Cortesano* que Norbert Elias habría identificado como signos de aquel proceso civilizador que según el estudioso pretendía construir y transformar las identidades y las relaciones de sus individuos. Véase Norbert Elias, *La sociedad cortesana* (México: Fondo de Cultura Económica 1969); ID., *The civilizing process* (Oxford: Basil Blackwell, 1978).

⁷⁰¹ Citamos aquí, solo como ejemplo, obras como *El Galateo* (1552-1555) de Giovanni Della Casa (1478-1529) y el *Aviso de privados y doctrina de cortesanos* (1539) de Antonio de Guevara (1480-1545), donde toda una secuencia de *don't* inhiben la vida cotidiana de hombre y mujeres.

⁷⁰² No se olvide que los actos de habla indirectos en los contextos cortesanos de aquel entonces se revelan también como valiosos instrumentos de la diferenciación social y del embellecimiento de las apariencias. Nótese lo que apunta Wayne Rebhorn en su trabajo sobre *Il Cortegiano* de Baldassarre Castiglione: “to the talk with urbanity, wit and refinement was the supreme human accomplishment, and they often naively seemed to think that the achievement of verbal distinction would entail a similar achievement of moral and intellectual excellence”. Véase Wayne Rebhorn, *Courtly Performances: Masking and Festivity in Castiglione's Book of the Courtier* (Detroit: Wayne State University Press, 1978), p. 151.

frontera entre el canto y la palabra, entre la escucha y la plática, entre poesía y glosa. Además, no siempre hay la posibilidad de alcanzar el significado preciso de algunos refranes cantados, ya que buena parte de ese repertorio tenía un carácter efímero y circunstancial y estaba pensado para ser comprendido y disfrutado por un selecto grupo de cortesanos –la mayoría de las veces este círculo es muy restringido e incorpora tan solo a Milán, Fernández de Heredia, Francisco Fenollet y Diego Ladrón–, que conocían algunos específicos pormenores de la vida del palacio. Cabe añadir otra cosa muy importante: la taxonomía que voy a utilizar es meramente provisional y no tiene algún valor científico ya que no siempre nos consta si nos enfrentamos a un refrán que sale de un cantar (o simplemente fue cantar) o al revés nos enfrentamos a un cantar que se convierte en refrán.⁷⁰³

Ocurre en ocasiones que los cortesanos, dentro de diálogos entreverados de pullas, bromas y episodios burlescos, citan o cantan algunos fragmentos en verso que tienen pinta de cantarcillos (Milán comúnmente suele utilizar expresiones verbales como “canta”, “iba cantando”, etcétera). A veces tenemos evidencias de que los cortesanos conocían esos cantarcillos como parte de una composición más extensa, profana o religiosa, recogida en una o más fuentes. Otras veces, no sabemos de dónde sale el cantarcillo. En ocasiones se trata no tanto de pequeñas actuaciones en tiempo real sino más bien de recuerdos o citas musicales.

⁷⁰³ Milán cita un buen número de refranes, entre ellos, algunos son muy famosos. Muchos resultan trastocados respecto a los libros de refranes que he consultado. Véanse Pedro Vallés, *Libro de refranes compilado por el orden del A.B.C* (Zaragoza: Juana Millán, 1549); Hernán Núñez, *Refranes o proverbios en romance* (Lerida: Luys Manescal, 1621); José María Sbarbi, *Monografía sobre los refranes, adagios y proverbios castellanos* (Madrid: Imprenta de los Huérfanos, 1891), pp. 104-105 (hay un apartado dedicado específicamente a *El Cortesano* de Milán). Algunos refranes valencianos están recogidos en unos trabajos de Margit Frenk Alatorre, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (siglos XV a XVII) (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 2 vols. Merece la pena subrayar que Milán normalmente distingue entre el refrán que se dice y el que se canturrea o se canta. Los refranes que son solo dichos comparecen en prosa, mientras que los que se han convertidos en algo más que un refrán y ahora toman la forma de refranes-cantares están puestos en versos o cerrados dentro de comillas. Posiblemente al convertirse en pequeño cantarcillo los refranes se modifican en el ritmo para adaptarse a un metro más musical o más lírico. De todas formas, creo que no sobra una pequeña precisión terminológica. Con la palabra “refrán” me refiero a una frase que tiene su origen en las experiencias de los miembros de la corte y que presenta de forma indirecta una enseñanza o una moraleja. Con la palabra “dicho” me refiero a una frase hecha que, aunque aún no lo ha hecho, tiene el potencial de popularizarse y convertirse en refrán incorporando un sentido moral. Con la palabra “mote” me refiero a una sentencia breve que incluye un secreto que necesita explicación. Queda entendido que todos los refranes que se siguen en la obra de Milán no se distinguen mucho de los juegos de palabras, sobre todo cuando ellos se presentan en forma de paralelismo, quiasmo o inversión. Finalmente, por dar una idea de cómo se pone lábil la frontera entre refrán y cantar voy a referirme a lo que ya apuntaba Hernán Núñez en su *Refranes o proverbios en romance*, f.123 v: “[...] en sentido estricto un cantar no entra en cuenta de refrán, pero bien es cierto que no pierde en refrán por ser cantar, porque se puede hacer el uno del otro”.

En primer lugar, aducimos la cita de cuatro versos de la famosísima canción “Donde estás que no te veo” recogida en la segunda edición del *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia: Jorge Costilla, 1514):⁷⁰⁴

Y con gran prisa [Milán] iba a su casa, y algunas veces no hallaba el retrato, y él **decía cantando:**
[énfasis mío]

¿Dónde estás que no te veo?
¿Qué es de ti, pintura mía?
Vuelve, que verte deseo,
si estás en la Morería. [EC, 337]⁷⁰⁵

En esta ocasión Milán se complace jocosamente en vincular el comienzo de la susodicha canción a un retrato de una dama de la cual bien él o Fernández de Heredia se confesaban amantes. Milán ya en la II Jornada había brindado evidencias contundentes de que el retrato lo había encargado él a un pintor y que la obra era realmente suya, a pesar de que Fernández de Heredia había robado de la casa del pintor. Es uno de los pocos episodios en que Milán parece salir fuera del cliché del brillante falso-amante y, por consiguiente, desvela un rasgo de su personalidad de enamorado sincero:

Dijo don Luis Milán: -Señor Joan Fernández, vos pretendéis que el retrato de nuestra dama es vuestro. Yo no otorgaré jamás sino que es mío, porque yo le hice pintar y hurtáronlo de casa del pintor, y creo que vos lo habéis hecho, pues estaba en vuestro poder. Y porque se vea que es mío, es allí aquella señal: que llorando de vella tan hermosa pintada como desapiadada viva, cayó una lágrima mía sobre su mano y hizo aquel agujero que veis. Y de presto demandé tinta y papel, haciendo una glosa a este villancico que tan a mi propósito hecho está, que en el postrer verso le hallaréis de cada copla de estas que yo os diré agora. [EC, 136]

Además, siempre en aquella ocasión, a partir de los ojos de la dama dibujada, había desarrollado un discurso sobre el tema de la hermosura femenina y de su poder desestabilizador hasta componer e interpretar una glosa sobre este tópico que comentaremos más adelante.

En la III Jornada Fernández aconseja a Diego Ladrón canturrear el siguiente dístico para callar las damas que están dudando sobre su galantería y lealtad amorosa:

⁷⁰⁴ Citamos otras dos canciones que no las encontramos en otros cancioneros: “Dijo don Luis Milán: –Señor Joan: apódoos al muy frío caballero ‘Catalán’, que **le cantaban** [énfasis mío] en Barcelona: “*Del galan de don Dimas, no us ne cal tenir enveja*” [EC, 139]. “[...] y las damas le **iban cantando** [énfasis mío]: “Mal amar os prueba mucho, / caballero, / debe ser de mal parlero”. [EC, 343]

⁷⁰⁵ El comienzo de esta canción aparece también en una obra dramática del portugués Gil Vicente que demostraría si no un contacto directo, al menos un conocimiento por parte de Milán de la obra del portugués. Véase Margit Frenk Alatorre, “El cancionero oral”, en *Las Culturas en la Edad de Oro*, ed. José María Díez Borque (Madrid: Editorial Complutense, 1990), pp. 83-96: 95.

“Fuente fría, fuente fría
sois, señor...”. [EC, 176]

Es evidente aquí el paralelismo con “Fonte Frida, Fonte Frida/Fonte Frida y con amor” un famoso romance tradicional de tema novelesco recogido en el *Cancionero de Romances* cuya música de autor anónimo se ha conservado en el CMP [Núm. 142].⁷⁰⁶ Sin embargo, si bien la letra original del célebre romance el agua fría simboliza el consuelo (“consolación”, v. 4) para compensar el rechazo de matrimonio que un caballero ha tenido por parte de una viuda (“no quiero ser tu amiga/ni casar contigo no”, vv. 25-26), en *El Cortesano* el agua fría –por inversión paródica– sería la frialdad de trato que, según Fernández, Diego Ladrón lleva con las mujeres:

Respondió Joan Fernández: -Don Diego, mejor sería matalle con el hielo de vuestra frialdad, pues os pueden hoy cantar “Fuente fría, fuente fría, sois, señor...”. [EC, 176]

En una disputa divertida entre Francisco Fenollet y Fernández de Heredia durante la IV Jornada los dos citan manipulándolos unos versos del romance de Baldoínos que Milán ya había puesto en música en *El Maestro* (“Sospiraste Baldoínos”):

Dijo Joan Fernández: -Don Francisco, pasado os sois a los franceses contra mí. No se me da nada. Por vos se puede decir:

**“O tenéis miedo a los moros,
o en Francia tenéis amiga”.** [énfasis mío]

Respondió don Francisco:

-No tengo miedo a los moros,
ni en Francia tengo amiga,
**mas tú moro y yo cristiano,
traemos muy gran porfía.** [énfasis mío] [EC. 263]

Versiones parecidas del conocido romance de Baldoínos las encontramos en el *Romancero Viejo* y en el *Cancionero de Romances*:⁷⁰⁷

O tenéis miedo a los moros
o en Francia tenéis amiga.
-No tengo miedo a los moros
ni en Francia tengo amiga;
mas vos mora y yo cristiano [énfasis mío]
hacemos muy mala vida:
comemos la carne en viernes, [énfasis mío]
lo que mi ley defendía

⁷⁰⁶ Véase Antonio Rodríguez-Moñino (ed.), *Cancionero de Romances en que están recompilados la mayor parte de los romances castellanos que esta ágora se han compuesto* (Madrid: Editorial Castalia, 1967), p. 285; Anglés (ed.), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, t. 2, vol. 1, p. 169.

⁷⁰⁷ María de los Hitos Hurtado (ed.), *Romancero Viejo* (Madrid: Biblioteca Edef, 1997), p. 88; *Cancionero de Romances*, pp. 194-195.

(*Romancero Viejo*, p.88)

Como puede verse, Fernández de Heredia cita correctamente el texto original, mientras que Francisco, si bien disfruta del juego de repeticiones y paralelismos presente en el romancero viejo, en un momento dado cambia palabras y sentido de la letra original para adherir su discurso a la situación valenciana (“mas tú moro, traemos muy gran porfía”).

En otro pasaje Milán reutiliza y manipula, para surtir efecto de burla o de mote, los primeros versos del romance de Lanzarote mezclando con fines paródicos dos versos que pertenecen a este romance-que parece gozar de especial popularidad en la corte valenciana- con dos versos que se refieren a “los flojos amores” de Fernández de Heredia.⁷⁰⁸

Nunca fuera caballero
de damas tan **bien servido** [énfasi mío]
como fuera Lanzarote
cuando de Bretaña vino [*Cancionero de Romances*, pp. 283-284]

Dijo don Luis Milán:
Nunca fuera caballero
de damas tan **bien querido** [énfasi mío]
como fue Joan Leandro,
de una Hero que no ha sido. [EC, 344]

En otro pasaje, donde las damas, a través de un paje del palacio, piden a Milán que cante “Nunca fuera cavallero / de damas más bien querido” para entretenerlas, el músico les propone con tono lúdico y burlesco otra opción, la de cantar el villancico “Si amores me han de matar” (*Cancionero de Uppsala*, Núm. 51):

Dijo el paje: -Señor don Luis Milán, mi señora y las señoras que arriba están mueren de deseo de veros y oíros. Y dicen que si vuestra merced tiene el mismo deseo, podréis cantar “Nunca fuera caballero de damas más bien querido...”.
Respondió don Luis Milán: -Paje, diréis a todas esas señoras que os envían, que yo les beso las manos y cumpliré su deseo, pues el mio muere porque me vean y oyan, y responderé a su romance con este villancico:
“Si amores me han de matar,
agora ternán lugar...”. [EC, 146-147]

A continuación, transcribimos un trozo del soneto -cantado por el propio Diego Ladrón contra Fernández de Heredia-que no es sino una manipulación del romance de Durandarte y con evidente intención satírica o de mote:

Dijo don Diego: -Juan Fernández, este soneto os **va cantando** [énfasis mío]:
“Joan Arte, Joan Arte,

⁷⁰⁸ El romance de Lanzarote, que comienza “Nunca fuera caballero/de damas tan bien servido/como fuera Lanzarote/cuando de Bretaña vino”, alcanzó gran difusión en la época. Está recogido en el *Cancionero de Romances* (pp. 283-284) y col paso del tiempo, dado el uso extensivo que se hizo de él sobre todo en el *Don Quijote*, se convertirá en un lugar común. Véase Ignacio Alemany, *Ilusión áulica*, p. 125.

buen caballero probado,
acordar te se debería
de aquel buen tiempo pasado”. [EC, 339]

Cabe destacar que todas estas alusiones al patrimonio de la lírica tradicional en forma de cita, proverbio o refrán, que saltan por doquier en la discusión para embellecerla y para que quien habla pueda ser considerado una persona afable y divertida, podrían leerse como un proceso de proverbialización o de refranización de piezas que entonces estaban de moda y que en ocasiones contribuyen a la formación de un verdadero refranero cantado. Lo cierto es que esas piezas, aunque muchas famosas, no suelen ser interpretadas totalmente, de forma solística o polifónicamente, limitándose a incrementar un repertorio meramente efímero y circunstancial. De todas formas, *El Cortesano* es un testimonio precioso de esta divulgación de cantares a veces muy escasamente documentados. Claro está que esta divulgación se limita a un círculo reducido de personas.

A continuación, reproducimos un fragmento de un cantar recogido en un pliego suelto castellano intercalado en la narración de *El Cortesano* tres veces, siempre con el final cambiado:

“No me serváis, caballero,
íos con Dios,
que no me parió mi madre
para vos”⁷⁰⁹

Una vez resulta ser utilizado como pura cita, dos veces resultaría un recuerdo o cita canturreada:

[Fernández] Y la sobrina, pellizcada por vos, en una fiesta **os dijo** [énfasis mío]: “No me serváis, caballero. Íos con Dios, que pellizcada voy por vos”. [EC, 338]

[Fernández] Yo soy este portugués, que por lo mismo fui despedido de una dama que servíamos don Luis Milan y yo. Y despidióme con **este cantar** [énfasis mío] de muertos: “No me serváis, caballero: ¡íos con Dios! ¿Que quién hace malas coplas? ¡Nescio:¡vos! [EC, 98]

Dijo el bachiller Molina: -Señor Duque, a jarabes apodo a los malos amores que mueven malos humores, si se dicen fuera tiempo y lugar, que a veces suelen matar de frialdad. Purgallos luego es sanidad, y la purga debía ser despedirles con **este cantar** [énfasis mío]: “No me serváis, caballeros, íos con Dios, que purgada estoy por vos”. [EC, 451]

En un episodio de III Jornada, la cortesana doña Luisa, entrando en una discusión sobre la actitud burladora que Milán atribuye a las mujeres, recuerda dos versos (“Tres

⁷⁰⁹ En relación a este cantar castellano véase Antonio Rodríguez Moñino, *Cancionerillos góticos castellanos ahora fielmente reimpressos con una noticia preliminar* (Valencia: Editorial Castalia, 1954), pp. 67-70.

monteros matan el oso, / monteros son del rey don Alfonso...” –desgraciadamente hasta hoy aún oscuros– de una canción castellana que, siendo probablemente muy conocidos por los integrantes de la corte, funcionaban bien en un contexto dialógico.⁷¹⁰ Aunque Milán le registra como “cantar” es evidente que dentro de la corte este fragmento de canción tiene más bien función de refrán cantado:

[doña Luisa]... como los monteros del rey don Alfonso iban tras ciervos y osos, según **dice este cantar** [énfasis mío]:
“Tres monteros
matan el oso,
monteros son
del rey don Alfonso...”.

Y si él fuese el oso, yo **le cantaría** [énfasis mío]: “Villanos le maten al oso...”. [EC, 170-171]

Siguen otros fragmentos de “cantares” que dentro de varios contextos lúdicos y satíricos se convierten en refranes cantados:

[Fernández] Y así os le presento con **este cantar** [énfasis mío]:
Mal casada, no te enojés,
que me matan tus amores. [EC, 83]⁷¹¹

Y ella le respondió con **este otro** [énfasis mío]:
Ay, señoras, si se usase,
que, quien mal marido tiene,
que lo dejase... [EC, 83]

Yo le digo a doña Leonor, mi mujer, **cantando** [énfasis mío] por casa:
“Tus ojos, Leonor,
mis enemigos son”. [EC, 113]

Y ella me responde con **este otro cantar** [énfasis mío]:
“Quitad el caballero
los ojos de mí,
no miréis así”. [EC, 113]

⁷¹⁰ Nos consta que este romance se cantaba y bailaba con la música de una canción árabe muy popular en la España Renacentista. Véase Pedro Manuel Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular, lírica tradicional: lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez* (Sevilla: Fundación Machado, 1998), p. 152. Para otras fuentes y correspondencias véase Frenk Alatorre, *Nuevo corpus*, vol. 1, p. 609.

⁷¹¹ La misma canción “Mal casada, no te enojés...” aparece de nuevo en boca de la criada Marisueña, que la cita como alusiva a la condición de malmaridada de Leonor, la mujer de Berenguer Aguilar: “Don Berenguer Aguilar llegó a probarse, y dijo: -Yo deseo que la señora doña Leonor, mi mujer, me tuviese por tan buen casado que no **dejase cantar** [énfasis mío] por casa a su criada Marinsueña: “Mal casada, no te enojés...”; que cantándole le va esta canción por meternos en quistión, que en ser en Valencia estas castellanas son revuelve casados y descasa maridos” [EC, 368]. Para otras fuentes y correspondencias véase Frenk Alatorre, *Nuevo corpus*, vol. 1, p. 296. El segundo cantar “Ay, señoras, si se usase / que, quien mal marido tiene, que lo dejase...” aparece en la obra de Fernández de Heredia, pero también en pliegos sueltos. Véase Frenk Alatorre, *Nuevo corpus*, vol. 1, p. 295, n. 238.

Dijo don Luis Milan: -Las damas no diré. La causa por que sacaron el nombre fue porque pasando vos por allí **os cantó** [énfasis mío] la una de ellas este cantar: “*Pasau el tempo que fuy enamorado...* [EC, 167]

Hiziéronles **esta canción** [énfasis mío]:⁷¹²

“Si queréis saber quién son
don Olvido y doña Olvidada:
mal marido y mal casada”. [EC, 110]

Dijo la señora doña Mencía: -No temo yo de mi marido que se me haga mochuelo ni mocero desvergonzado viéndose tan bien casado, que **cantando va por casa** [énfasis mío]:

“Soy mozo y vergonzoso,
soy mozo”. [EC, 117]

[Dijo don Diego]Y por qué no es bien disimular lo que no se debe, responderé a vuestros donaires, pues van por los aires **cantando**:

Mi gavilan, señora,
Por los aires vola. [EC, 288]

[Dijo don Francisco] Agora os digo que de gozos es amigo en los amores, que no sufre disfavores, pues que no es de los que lloran, sino de quien **va cantando**. [énfasis mío]

Buenas obras enamoran,
malas van desamorando. [EC, 308]

Hay una ocasión en que el proceso de refranización afecta al villancico a 3 voces “No fie nadie en amor” que forma parte del repertorio polifónico recogido en el CMP:⁷¹³

[Cupido] Y de aquí viene que se **van cantando**: [énfasis mío]

“No fie nadie de amor,
que es mudable y burlador...”. [EC, 217]

Es parte integrante del mismo proceso lo que ocurre en un episodio de la V Jornada cuando una mujer muy desenvuelta -doña Antona, amante al mismo tiempo de Antón de Vilaragut y de Fernández de Heredia- somete a una verdadera manipulación lingüística y semántica, con intención lúdico-satírica, el estribillo de un famoso villancico (“Romerico tú que vienes”) arreglado para 3 voces ya a finales del XV siglo en varios cancioneros (CMP, Cancionero Musical de Elvas, Cancionero de Segovia).⁷¹⁴ Doña Antona quiere resaltar que los romeros (en este caso Juan Fernández de Heredia) toman por pretexto la romería para la diversión, el placer y los vicios:

[Antona, de Antón de Vilaragut y de Fernández de Heredia]

⁷¹² Después recuerda el estribillo de un villancico. Al parecer, este villancico, cuya letra lamenta el olvido del amor que causa el desapego de las parejas, era muy conocido y se cantaba mucho (“hiziéronles esta canción”).

⁷¹³ Véase Anglés (ed.), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, t. 3, vol. 2, p. 36 [Núm. 262].

⁷¹⁴ Véanse: CMP [Núm. 240]; Cancionero Musical de Elvas (Elvas, Biblioteca Pública Hortênsia MS 11793, [Núm. 56]); Cancionero Musical de Segovia (Segovia, Catedral de Segovia, Archivo Capitular, [Núm. 169]). El Cancionero Musical de Elvas recoge 65 obras polifónicas a 3 voces compuestas desde 1500 a 1570. El Cancionero Musical de Segovia es un manuscrito que contiene música renacentista de finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Contiene 204 piezas de compositores españoles, franceses y franco-flamencos.

Romerico, tú que vienes
de donde serrana está,
di, ¿cómo de amor te va? [EC, 288]⁷¹⁵

A continuación, reproducimos la versión de Juan de la Encina (estribillo y primera estrofa) del villancico polifónico en cuestión:

Romerico, tú que vienes
de donde mi vida está,
las nuevas della me da.

Dame nuevas de mi vida,
¡así Dios te dé placer!
Si tú me quieres hacer
alegre con tu venida,
que después de mi partida
de mal en peor me va.
Las nuevas della me da.⁷¹⁶

130 **369. Romerico, tú que vienes** *Jo. dell Encina*
f. 248^v

Soprano: Rome.ri co, tú que vie - nes [De] donde mi vi. da es: tá,
Que después, de mi par - ti - da, De mal en pe. or me, va.

Tenor: Rome.ri co, tú que bie - nes [De] donde mi vi. da es: tá,
Que después, de mi par - ti - da, De mal en pe. or me, va.

Contra: Rome.ri co, tú que vie - nes [De] donde mi vi. da es: tá,
Que después, de mi par - ti - da, De mal en pe. or me, va.

10 *Fin*
Las nuevas d'e - lla me da. Dame nue - vas de mi vida,
Si tú me quieres ha - ser

15 *D.C.*
¡A - si Dios te dé pla - ser!
A - le - gre con tu ve - ni - da,
-Bien muestras en el hablar
Ser ajeno de plaseres,
Mas sy yo no sé quien eres
¿Qué nuevas te puedo dar?
Quien nunca te oyó nombrar.
¿Cómo te conocerá?
Las nuevas d'ella me da.

Ejemplo 5.1. Juan del Encina, “Romerico, tú que vienes”, CPM, f. 248v.⁷¹⁷

⁷¹⁵ La figura de la serrana está bien abocetada en el villancico Núm. 30 del Cancionero de Uppsala (“Soy serranica/ y vengo d’Estremadura [...] Soy lastimada, / en fuego d’amor me quemo;/soy desamada/ [...] en frío quemo, / y quémome sin mesura...” (ff. 24-25) y en el villancico Núm. 32 (“Serrana ¿donde dormistes? / ¡Tan mala noche me distes!”), ff. 26-27). Además, las romerías en esta época eran lugares para los encuentros amorosos de los jóvenes que, con la excusa de ir de romería, aprovechaban la ocasión. Hay una frottola (“Venimus en romería”, Núm. 55) del *Sesto Libro di Frottole* de Petrucci que, según Einstein, tiene que ver con el ambiente de la prostitución romana y con el gran número de romeros que frecuentaban la ciudad-en la época del papa León X. En cuanto a algunas piezas del Cancionero Musical de Palacio relacionadas más o menos estrechamente con dicho tema véase Romeu Figueras (ed.), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos* (Barcelona: CSIC, 1965), vol. 3-A, p. 62.

⁷¹⁶ CMP [Núm. 369].

⁷¹⁷ Anglés (ed.), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. 2, t. 3, p. 130 [Núm. 369].

Como se puede notar el protagonista del texto original, echando en falta a su amada, pide a un romero -que aquí no lleva connotación negativa alguna- que le informe de todo aquello relacionado con su amada. El poeta cuenta que las noticias sobre ella pueden hacerle feliz ya que desde su partida su felicidad ha menguado.

Sorprende un poco cuando el proceso de proverbialización o refranización afecta algunos villancicos que se encuentran en el Cancionero de Uppsala. Ello demostraría un uso circunstancial irónico-satírico o lúdico de una parte de este repertorio más bien que un uso performativo. Nos referimos ahí a los villancicos “Si amor me han de matar” y “De este mal moriré madre”, cuyos versos de arranque sufren un ligero cambio respecto a la versión del cancionero musical para adaptarse al contexto en que abundan pullas sobre el mal francés:

Respondió don Luis Milán: -Paje, diréis a todas esas señoras que os envían, que yo les beso las manos y cumpliré su deseo, pues el mio muere porque me vean y oyan, y **responderé** [énfasis mío] a su romance con este villancico:

“Si amores me han de matar,
agora ternán lugar...”. [EC, 147].

Dijo don Diego Ladron: -Don Luis Milán, vamos, vamos, que yo **temo de cantar** [énfasis mío] “De este mal moriré, madre, de este mal moriré yo...”. [EC, 147]

Mencionamos una disputa en la III Jornada entre Francisco Fenollet y Milán en que éste manifiesta la intención de cantar el romance “Sospirastes Baldoínos” para aludir a la no rara ocurrencia en que un hombre deja pasar una oportunidad amorosa de la que después se lamentará por no aprovecharse.⁷¹⁸

[Dijo don Luys [Milán]: –“Sospirastes, Baldoínos...” **os podemos cantar**. [énfasis mío] [EC, 167]

Igualmente ocurre durante la Farsa de San Juan, donde la interpretación del romance “Sospirastes Baldoínos”, permanece en las intenciones del protagonista:

Si os creyese **cantaría**, [énfasis mío]
“Sospirastes Baldoínos,
las cosas que yo más quería...”
No tengo mucha razón
de cantar este cantar,
pues que vuestro sospirar
muy falsos sospiros son.

⁷¹⁸ Esta pieza es una de las muchas que Milán no interpreta, a pesar de que aparecen en su obra *El Maestro*.

Si no os corréis **cantaría**: [énfasis mío]
“Sospirastes, Baldoínos,
las cosas que más quería... [EC, 199-200]

Un caso similar es la variación textual realizada por los cantores del Duque sobre un villancico [Núm. 22] “De las dos hermanas, dose”) de Juan Vásquez durante el juego polifónico cortesano “Toma, vivo te lo do” (véase Capítulo 5.3.5):⁷¹⁹

Para dos de gran primor,
Joan Fernández, cantad vos.
**De las dos hermanas dos,
a mí mátame la mayor.** [énfasis mío] [EC, 403]

Por último, pero no por eso menos importante, un episodio de la VI Jornada. Antes de promulgar la última ley del amor, el Duque se dirige a las cortesanas expresando el temor de que ellas le critiquen por querer ingenuamente solucionar con diez leyes lo que es un problema insoluble, es decir el sentimiento de odio-amor en que se basan las relaciones entre sexos. El Duque imagina que puedan hacerlo con un famoso villancico, cuya música se conserva en el CMP, que propio de la irresoluble duplicidad odio-amor trata:⁷²⁰

Dijo el duque: -[...] y temo ser justiciado por la reina, mi señora, que ya sin esto es matadora ¡cuánto más haciendo esta ley! **Que todas cantarán contra mí**: [énfasis mío]

Enemiga le soy, madre,
a quel caballero yo,
mal enemiga le só. [EC, 357]⁷²¹

En concreto, el paralelismo establecido por el Duque -y destinado a convertirse en refrán- se plantearía en estos términos: como la mujer emisora del famoso villancico en cuestión se gira hacia su madre quejándose de odiar a un caballero al que realmente ama, igualmente lo harán las mujeres valencianas hacia sus amantes que siguen queriéndolas.

⁷¹⁹ Véase Eleanor Russell (ed.), *Juan Vásquez, Villancicos i canciones* (Madison: A-R Editions, 1995), p. xxvi: “De las dos hermanas, dose, / ¡válame la gala de la menore! La menor es más galana / más pulida y más lozana, / a quien quiere mata y sana. / “¡Válame la gala de la menore!”. Véase también Frenk Alatorre, *Nuevo corpus*, vol. 1, p. 101.

⁷²⁰ Anglés (ed.), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, t. 2, vol. 1, p. 6, “Enemiga le soy, madre” [Núm. 4].

⁷²¹ Citamos a continuación tan solo algunas fuentes literarias y musicales en las que se reproduce la letra y la música de este villancico presente en muchísimas fuentes: Antonio Rodríguez Moñino-Daniel Devoto (eds.), *Cancionero llamado Flor de enamorados* [Barcelona, ¿1562?], (Oxford: Dolphin Book, 1954), f. 99v; Martí Grajales (ed.), *Obras de Joan Fernández de Heredia*, f. 102; Hernando del Castillo, *Cancionero General* (11CG), [Núm. 2017]; CMP [Núm. 4] (villancico a 3 voces). Normalmente la letra se le atribuye a Juan del Encina, mientras que la música recogida en el CMP a Juan de Espinosa. Para otras fuentes y correspondencias textuales véase Frenk Alatorre, *Nuevo corpus*, vol. 1, pp. 466-467.

No es rara la circunstancia en que la iniciativa personal y efímera de un integrante de la corte trasforma un refrán, que posiblemente se ha generado a partir de las experiencias de los miembros de la corte, en elemento fraseológico del lenguaje o en una cancioncilla. No puedo explicar cómo se desarrolla concretamente este proceso, pues no queda claro si la cancioncilla a la que nos referimos ya se citaba corrientemente en las conversaciones cortesanas o si tan solo Milán y sus compañeros la aducían en contextos específicos por creer que se le podía extraer una sustancia ejemplar. *El Cortesano* proporciona solo un ejemplo y luego no estamos seguros si realmente esos refranes se habían convertidos en canciones. Por otra parte, no podemos hacer comparaciones, ya que hablamos de refranes o dichos que a menudo no se encuentran o no tienen correspondencia alguna en otras fuentes. Personalmente considero que cuando Milán usa el verbo cantar no hay duda de que en efecto se había llevado a cabo un proceso de “canturrearización” del mismo refrán. Señalamos, además, que algunos refranes se incorporan en canciones y ensaladas que formaban parte de un repertorio musical culto.

Pues en vos se ve cuando bien parece **este dicho**: [énfasis mío]
Primero debe venir
al seso, que no a la boca,
la palabra, pues nos toca
para dar muerte o vivir. [EC, 127]

Dijo [énfasis mío] la señora doña Jerónima:
-¡Riñen las comadres y dícense las verdades! [EC, 269]

[...] no puede ser sino haciendo lo que **este dicho** [énfasis mío] dice:
Y este mote es mi refran:
Quien me manda
me desmanda.

Dijo maestre Sapater [...] pues para ser verdadero sabio, no puede ser sino haciendo lo que **este dicho** [énfasis mío] dice:
Esta vida tan penada,
si queréis que en bien acabe,
aquel que se salva sabe
que el otro no sabe nada [énfasis mío] [EC, 278]⁷²²

Pues sabed que cantan por vos **este cantar**: [énfasis mío]
“pajarero sois de amor,
mi señor,
pajarero sois de amor”. [EC, 126]

[...] don Luis y yo somos pajareros en amores, y nuestros pájaros, respondiendo por nosotros, dicen de vos **cantando**: [énfasis mío]

⁷²² Este refrán o proverbio de sabiduría popular está muy glosado desde el siglo XV. Pero la forma originaria es la siguiente “Aquel que sabe, se salva, que el otro no sabe nada” recogida por Gonzalo Correas. Véase Miguel Mir (ed.), *Gonzalo Correas. Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras formulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia* (Madrid: Jaime Ratéz, 1906), p. 61.

“Engañado andáis,
sirviendo nuestro amigo,
que en amor sois papahígo” [EC, 127]

El tema de la malmaridada impulsa a las mujeres de la corte a rastrear refranes congruentes para expresar un estado de disgusto. Tal y como lo hace Doña Castellana cuando utiliza un refrán que, tanto por el rasgo musical del contexto en que se inserta, como por su estructura rítmica (3 octosílabos y 1 pie quebrado), tiene pinta de ser un refrán cantado:

Y hombres menospreciadores
siempre saben a traidores,
y desleales,
abren puerta para males. [EC, 110]

Poco después interviene sobre el mismo tema Germana de Foix que quiere involucrar también a Jerónima en el tema de la malmaridada proponiéndole cantar juntas un famoso refrán de sabiduría popular que habla de la sinceridad como una virtud que será poco apreciada en las mujeres:⁷²³

[la reina...dijo]: -Las dos **podemos cantar**: [énfasis mío]
“Mal me quieren mis comadres,
porque les digo las verdades”. [EC, 111-112]

Este fenómeno de canturrearización del repertorio de refranes se hace muy interesante cuando afecta a algunos cantarcillos recogidos en las ensaladas de Mateo Flecha. La lista de ejemplos que aducimos a continuación no quiere vincular la obra de Flecha con la corte valenciana, sino más bien poner de manifiesto una coincidencia de sustrato cultural entre ese mundo y la obra del compositor. Lo que más destacaría es que el músico en varias ocasiones habría incorporado dentro de algunas de sus ensaladas refranes corrientemente utilizados en aquel entonces.⁷²⁴

⁷²³ Este refrán castellano aparece en el repertorio de refranes que decían las viejas. Fue editado muchas veces desde 1508 a 1542. Véase Juan Mal Lara, *Philosophia vulgar* (Sevilla: Hernando Diaz, 1568); Véase también Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 444: “Mal me quieren mis comadres porque las digo las verdades; bien me quieren mis vecinas porque las digo las mentiras”.

⁷²⁴ Todas las conexiones intertextuales que vamos a señalar y que permiten vislumbrar áreas de contactos entre el habla cotidiana, la lírica y la música, en el pasado han dado ocasión a Romeu Figueras para apuntar hipótesis sobre un vínculo directo de las obras musicales de Mateo Flecha con la corte virreinal. Véase Romeu Figueras, “Mateo Flecha el Viejo, pp. 58-59. Personalmente considero que estamos solo hablando de un repertorio específico de refranes que, a razón de su fuerza comunicativa, se ha convertido en elemento fraseológico con carácter de cita, frase proverbial o anécdotas utilizables también en piezas musicales.

En la III Jornada, dentro de una discusión sobre la caballería en que no falta una sátira misógina, Diego Ladrón burla a Milán citando y manipulando un refrán en verso presente en un romance del poeta cántabro Rodrigo de Reinosa referido a unas licenciosas cortesanas de Sevilla:

Dijo don Diego [...] Don Luis Milán, vos decís de mí que parezco mayordomo de la gala jineta. Bien sé que diréis que lo habéis dicho por alabarme de galán jinete. Y creería que no burláis, sino por este romance que me dice que sois burlador, y es este: “**La Jinagala, la gala jineta ...**” [énfasis mío] [EC, 160]

El romance de Reinosa trataba de una historia de prostitutas que se embarcaban con destino a Canarias y en mitad del viaje se veían atrapadas en una gran tempestad. Aterrorizadas, invocaban a todas las vírgenes y santos posibles por su salvación, y prometían convertirse en damas virtuosas. Pero una vez salvadas, se olvidarán de todas las promesas. Citamos a continuación tan solo la parte inicial:

A la chinagala [énfasis mío]
la gala chinela
damas cortesanas
arman una galera.
Isabel de Torres
pongo por primera,
porque es más anciana,
porque es la más vieja,
de putas ceviles,
nome hago cuenta.⁷²⁵

El refrán en dos versos con el que arranca el romancillo de Rodrigo de Reinosa de nuevo aparece en la IV Jornada durante una disputa de Milán con el maestre Zapater (variantes: Çapater/ Çabater/ Sapater / Sabater), dando una clara idea de que el dístico de Reinosa se ha convertido en una formulilla ritmada o, aún mejor, en un juego de palabras muy eficaz para salir bien parado: “Y pues tan bueno es para todo, téngase por corregidor de la gala, porque algunos la hacen ginagala” [EC, 278]. Igualmente ocurre en la parte final de la ensalada *La Bomba* de Mateo Flecha donde encontramos otra vez, con su melodía y arreglo polifónico, el quiasmo “chinigala / la gala chinela” que en cambio ahora da lugar a un verdadero fenómeno de extrañamiento, como lo habría denominado Viktor Sklovsky, ya

⁷²⁵ Véase José Bergua (ed.), *Romancero español. Colección de romances selectos desde el siglo XIV hasta nuestros días* (Madrid: Edición Ibérica, 1955), p. 284; Alexander S. Wilkinson (ed.), *Iberian Books. Books Published in Spanish or Portuguse or on the Iberian Peninsula before 1601* (Boston: Leinden Boston, 2010), p. 618; Frenk Alatorre, *Nuevo corpus*, vol. 1, p. 1026.

que, si bien a igual que Reinoso, Flecha habla de un naufragio, no tanto de un naufragio de prostitutas, el músico se refiere más bien al estado de perdición del hombre pecador, del que pone remedio la llegada de Jesús.

Gala es todo,
a nadie oy duela,
“la gala chinela,
**de la china gala,
la gala chinela**”. [énfasis mío]
Mucho prometemos
en tormenta fiera:
mas luego ofrecemos
infinita cera,
“De la **china gala,
la gala chinela**”. [énfasis mío]

[Mateo Flecha, *La Bomba*, vv. 102-112]

En la VI Jornada, relatando sus aventuras amorosas con una cierta Matalinda / Matacruel, servidora y probablemente prostituta cortesana, para burlarse de su libertinaje sexual, Milán da la siguiente variante de un famoso refrán procedente del mundo de las hilanderas:⁷²⁶

Si con tantos servidores
no ponéis tela, señora,
sois buena burladora. [EC, 331]

El mismo refrán, ya por su estructura métrica ya por su ritmo muy marcado, adquiere con el tiempo un aire de pequeña formulilla cantada o de refrán de sabiduría popular. La encontramos de nuevo, adecuadamente adaptada, en la ensalada *La Justa* de Mateo Flecha:

“Si con tantos servidores
no ponéis tela, señora,
no sois buena texedora”.

[Mateo Flecha, *La Justa*, vv. 57-59]

Siempre en la VI Jornada, tras la actuación de Mascara de los Troyanos, empieza una discusión que dura “hasta el día”. Se habla de muchos asuntos hasta llegar a tratar sobre las formas diferentes de vivir el sentimiento del amor. Según el bachiller Molina el amante no debería ser tan descuidado al punto de acercar su objeto de amor con “dulchazo”, tal y como cuenta una anécdota sobre un famoso caballero castellano, don Pedro Melacha, quien “más

⁷²⁶ Véase Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 274: “Juanilla, que no ponéis tela, nunca vos buena tejedora”. Otra versión: “Juanilla, que no ponéis tela, no seréis vos buena tejedora”.

cuidado tenía de hacer perros de caza que de sus hijos”. [EC, 442] A este punto interviene una dama que no está de acuerdo con el bachiller (“que no puede ser, señor bachiller [...]”) aduciendo que el verdadero error de quien ama está en el relacionarse con su amado /a de manera tan desprevénida hasta el punto de convertir su amor en locura, tal y como está escrito en un terceto de Milán:

Dama: *-No es pot dir per vós aquel cantar que diu: “Que no puede ser, señor bachiller, que no puede ser”, [énfasis mío] puix no hi falta algun don Pedro Melatxa, que de fats, a molts fan tornar orats que tothome fa lo galan enfastijant i l'amor és de natura que fa parer bé la oradura, com he llegit en uns tercetos de don Lluís Milá, que en los darrers versos diu: “Ved amor en qué nos trae, que haga parescer bien la locura”. [énfasis mío] [EC, 443]⁷²⁷*

El mismo refrán aparecerá en la ensalada *El Jubilate* de Mateo Flecha, cuando al tratar el motivo de la Virgen y del pecado original el compositor une a la incredulidad del diablo la de un cierto *señor bachiller*, apodo tras el cual se oculta una referencia implícita a bachiller Molina que en 1536 fue procesado precisamente por haber cometido un sacrilegio contra la Virgen.⁷²⁸

El diablo, que lo oyó,
se temio,
porque no pudo creer
que lo que mujer perdió
lo cobremos por mujer.
**“¡Que sí puede ser,
señor bachiller!
¡Que sí puede ser!”** [énfasis mío]

[Mateo Flecha, *El Jubilate*, vv. 21-29]

No acaba aquí. El arranque de cantarcillo citado por la dama de *El Cortesano*, junto a la versión presente en *El Jubilate* de Mateo Flecha se entremezclarán y pervivirán durante tiempo en la siguiente versión estudiantil

Que **no puede ser señor licenciado**; [énfasi mío]
que sí puede ser, **señor bachiller**.
Que no puede ser, que sí puede ser.⁷²⁹

⁷²⁷ Véase Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 248: “Ser puta y buena mujer, ¿cómo puede ser, señor Bachiller?”

⁷²⁸ El bachiller Molina en 1536 cae en gran descrédito en Valencia hasta ser procesado por “proferir ofensas escandalosas contra la Virgen”. Volveremos sobre este personaje más adelante (Capítulo 7.3.2).

⁷²⁹ Este cantarcillo, que tuvo mucho éxito entre los estudiantes de la Tuna, pasa bajo el título de “El licenciado y el bachiller” y resulta ser la composición Núm. 236 del MS 1.587 de la Biblioteca Real de Madrid (Cartapacio de poesías varias de finales del siglo XVI). Véase también Antonio Luis Morán Saus, José Manuel García Lagos, Emigdio Cano Gómez (eds.), *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil, de la Edad Media al siglo XX* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003), p. 168 y sgs. Como apunta Gómez

donde con tono de antífrasis se bromean los bachilleres de todo el mundo que, estando acostumbrados a hablar sin propósito ni fundamento (tal y como lo hace el bachiller Molina en *El Cortesano*), logran vencer a las personas aprobadas en una disciplina (los licenciados), a pesar de que éstos estén más autorizados a hablar.

Tras lo expuesto en los apartados anteriores podemos establecer las siguientes conclusiones al respecto:

1) Raramente los diálogos que ocurren dentro del Palacio del Real se desarrollan o se terminan de manera prosaica, puesto que es preciso organizar el contenido semántico dentro estructuras significantes que tienen su valor fundamental en el ritmo y en la eufonía de la palabra es muy fuerte.

2) Los cortesanos valencianos sabían de memoria un gran número de pequeños cantarcillos que les habían gustado por su letra, su música o por ambas. Normalmente se trata de estribillos de villancicos –generalmente un dístico o algo más– que se hicieron famosos por su propia cuenta o por su factura o su estilo o por encajar bien en las dinámicas comunicativas de la corte. Pero muchas veces los refranes son utilizados como cita, alusión satírico-lúdica, no les cantaban realmente sino se canturreaban.

3) Una parte de estos fragmentos musicales (refranes, cantarcillos) intercalados en los diálogos forma parte de una tradición de lírica popular conservada a través de la inclusión en cancioneros cortesanos, refraneros o en partiduras de la música de cortes y palacios. Otra parte, la más consistente y más amplia, una vez que haya sido recibida de la tradición por transmisión oral se acomoda al consumo interno de la corte entrando a integrar un repertorio de improvisaciones extemporáneas. Es justamente este repertorio efímero y circunstancial que tiene un fuerte valor documental ya que permite grabar en vivo las voces de la vida cotidiana, así como el estado mental de los componentes de la corte.

4) La verdadera ebullición de refranes y trozos de villancicos y canciones de moda que los integrantes de la corte recuerdan, citan o canturrean durante veladas musicales, acciones teatrales o parateatrales, banquetes particulares que se desarrollan entre las paredes del Palacio del Real contribuyen a la creación de una “zona intermedia” en que el vasto mundo de la lírica tradicional y de la poesía musical se mezcla y se confunde con el

Muntané este cantarcillo ya es muy conocido a finales del siglo XVI. Aparece también en un villancico del *Romancero de Pedro de Padilla* (Madrid 1583). Además, el entremés cantado “El licenciado y el bachiller” de Luis Quiñones de Benavente (ca 1651) incorpora el estribillo de Padilla. Además, Sor Juana Inés de la Cruz utiliza idéntico estribillo al del entremés de Quiñones. Véase Gómez Muntané, *Las ensaladas*, t. 1, p. 153.

igualmente vasto mundo del refranero y de la sabiduría popular.⁷³⁰ Todo ello nos confirma que en aquel entonces existía un gran hipertexto o, para utilizar una expresión borgiana, un libro infinito de poesía tradicional-popular, que los cortesanos aprovechaban para traer a colación en algunos versos acertados para comentar alguna anécdota contada o vivida por alguno de los integrantes de la corte, o para adherirse a alguno de los contendientes principales. Es preciso señalar que una vez sacado de este gran depósito todo este repertorio poético-tradicional se convierte en refranes de sabiduría popular, cuentecillos, chistes, motes, burlas y en ocasiones cancioncillas que se enmascaran dentro de la discusión incorporando una particular retórica que se ajusta en ocasiones a objetivos lúdicos-satíricos y no solo.

5) Los contextos en que los integrantes de la corte utilizan formas breves de comunicación canturreada (refranes, dichos, motes) o cantada (cantarcillos, estribillos de villancicos, canciones etcétera) son casi siempre cómicos-burlescos y la finalidad de esta forma de relacionarse es la de referirse a un mundo emocional común y máxime la de matizar patentes conflictos que se perfilan dentro los variados personajes de la corte.

5.3. Las verdaderas performances musicales en *El Cortesano*

En este punto vale la pena preguntarse cuál es la parte dentro de todo este repertorio de poesía lírica tradicional, de refranes, motes, etcétera, que durante las veladas valencianas realmente se convierte en música con su realidad performativa.⁷³¹ Esta tipología de aproximación podría dar cuenta de las formas de consumo de la música, de su inserción en una red de prácticas cortesanas y, máxime, de su implicación ideológica por ser un acto social. Por lo tanto, desde ahora en adelante dejaré a un lado toda la serie interminable de alusiones poético-musicales –coplas, motes, estribillos, proverbios de sabiduría popular,

⁷³⁰ Dentro de esta “zona intermedia” es difícil distinguir lo que pertenece a la tradición culta y lo que pertenece a la tradición popular. De acuerdo con el modelo teórico establecido por Fiorentino, podemos suponer que la nobleza valenciana comparte con la gente humilde de la época un patrimonio cultural (“pequeña tradición” como la llamaría Peter Burke) en que refranes, dichos, cantarcillos, motes forman una considerable parte. Véase Giuseppe Fiorentino, “Folía”. *El origen de los esquemas armónicos entre la tradición oral y la transmisión escrita* (Kassel: Reichenberger, 2012), pp. 15-16. Véase también Margit Frenk Alatorre, *Entre folklore y literatura: lírica hispánica antigua* (Ciudad del México: El Colegio del México, 1971), p. I.

⁷³¹ En los últimos años, en el ámbito de la musicología y de la antropología musical se ha ido desarrollando un interés particular por el acto performativo con el fin de reconstruir los elementos contextuales y expresivos (elementos visuales gestuales, culturales, emotivos) que darían cuenta de la complejidad de este aspecto saliente de la historia de la música. Que sepa, hasta hoy solo Gásson se ha detenido en la “música” presente e interpretada en *El Cortesano*. Un artículo reciente de este estudioso profundiza en el asunto concerniente el recitado musical. Véase Luis Gásson, “Recitado musical en *El Cortesano* de Luis Milán”, *Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat*, 6 (2017), pp. 15-42.

etcétera– que localizamos en la narración en forma de cita breve o de recuerdo sin una función performativo-musical real. Además, al reseñar todo este repertorio que, como se verá, recoge piezas breves y otras extensas, intentaré medir y matizar su rasgo socio-performativo preguntándome cuánto interés despierta tal o cual pieza, qué actitud de escucha implica (concentrada relajada), si los participantes están atentos a las palabras cantadas o más bien a la música, cuáles interpretaciones forman parte de lo que hoy llamaríamos performance musical con su intérprete y su auditorio, y quiénes acuden para escuchar la música. Básicamente intentaré dibujar el círculo que precisa entre uso social, uso musical y función ideológica de todo este repertorio.

En *El Cortesano* encontramos un cuantioso número de piezas realmente interpretadas que podemos dividir en: 1) villancicos; 2) canciones; 3) romances; 4) sonetos (cantados o recitados); 5) largos poemas. Estas formas poético-musicales eran en aquel entonces los géneros oral-auditivos por excelencia y llegaban a los integrantes de la corte a través de la interpretación (solo canto o canto acompañado con instrumento musical) de textos memorizados por miembros individuales de la corte y tal vez por músicos callejeros. Como se deduce de los ejemplos examinados más adelante, la mayoría de las veces este repertorio salía manipulado no solo porque en el proceso de transmisión oral era fácil que se modificara, sino más bien porque los integrantes de la corte lo manipulaban intencionalmente para que saliera bien en el contexto del discurso que se entablaba. Adelantamos que la interpretación/recitación de piezas musicales cerraban o pausaban intercambios (breves o largos) de burlas y a su intérprete normalmente no le importaba que los demás siguieran hablando. Hay también ocasiones en las que el autor-intérprete (Milán) exige el silencio de los demás, para no ser interrumpido con cuentos inoportunos. Hay casos en los que la música se inserta en la conversación funcionando al mismo tiempo como breve pausa de descanso para en seguida reanudar el diálogo, enriquecerlo con explicaciones y nuevas ideas. Otras veces la música ofrece conexiones con otros materiales textuales o algunos materiales textuales se prestan para ser comentados por la música. No es raro el caso en que la música se caracteriza como ausencia de conversación. Los cortesanos callan y Milán entona sus sonetos, sin comentarios de los demás ni interrupciones de ningún género.

5.3.1. Villancicos

Las interpretaciones integrales de villancicos se llevan a cabo durante todas las jornadas de *El Cortesano*. Todo ocurre habitualmente frente a un restringido grupo de personas que se identifica con el Duque, Germana de Foix, Milán y nueve parejas de la alta nobleza valenciana que actúan como principal audiencia de estas ocurrencias musicales. Normalmente se citan o cantan de forma concisa solo el estribillo de la versión original añadiendo después una o más estrofas que van a constituirse como una pequeña glosa o comentario.⁷³²

El primer villancico lo encontramos durante la cacería donde todas las parejas casadas se quejan de la falta de amor en sus matrimonios. Tras el inicio de la cacería, Don Pedro Masco no tarda mucho en traer un jabalí que ya había matado. Lo ofrece a su mujer Castellana Bellví, mientras que la capilla del Duque va cantando adelante de él un villancico donde se expresa en manera bastante clara que el marido es un cornudo:

Sicut cervus ad fontes aquarum,
viene el ciervo del marido,
que su mujer lo ha herido”. [EC, 82]

La pieza referida es una parodia del Salmo bíblico “Sicut cervus”, puesto en música también por Pastrana, maestro de capilla en la corte del Duque en aquellos años (véase Capítulo 4.6). Es preciso apuntar que a la sazón las palabras de este salmo evocaban una importante ceremonia que se desarrollaba durante la Semana Santa, cuando los nuevos convertidos se sometían a un juicio y recibían el bautismo y el día de Pascua la primera comunión. Durante la procesión a la pila bautismal se cantaba “Sicut cervus desiderat ad

⁷³² Cuando hablamos de glosa tenemos que distinguir entre dos tipologías: a) glosa poética b) glosa musical. La glosa poética se refiere a la práctica de construir una nueva composición poética a partir de la letra original (como ocurre con el romance de Durandarte), de tal manera que cada estrofa acaba repitiendo un verso de la letra de forma sucesiva. La glosa musical ocurre cuando un cantor o un músico se apoya sobre un tema principal articulando variaciones y adornos de una o más voces del conjunto polifónico. Todas las fuentes indican que la glosa musical era habitual tanto en la interpretación de la música en su doble vertiente, sacra y profana. La habilidad para glosar era uno de los requerimientos exigidos por los maestros de capilla de las grandes catedrales cuando se procedía a la contratación de nuevos músicos tras el conocido “examen de ministriles”. Una descripción detallada sobre el modo de articular la glosa tanto en la música sacra como profana se encuentra en el *Tratado de Glossas* (1553) del toledano afincado en Nápoles, Diego Ortiz. Para un resumen completo de las diversas prácticas de improvisación en el Renacimiento, véase Giuseppe Fiorentino, “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento”, en *Francisco Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, eds. Amalia García Pérez y Paloma Otaola González (Salamanca, 2014), pp. 147-160; ID., “Discantar sobre Conde Claros. Técnicas de improvisación instrumental en la tradición española del Renacimiento, de la oralidad a la escritura y de la escritura a la oralidad”. *Acta Lauris*, 2 (2015), pp. 59-87.

fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus” (Ps. 41-42), cuya letra incorporaba el siguiente mensaje alegórico: como el ciervo desea las fuentes de agua, así el ser humano tiene sed de Dios.⁷³³ Por el contrario, la letra de “Sicut cervus” en *El Cortesano* corresponde a un escarnio hacia los cornudos y a la vez a un claro indicio del estado de conflicto que paulatinamente va desarrollándose durante la cacería y a lo largo de los ocho días entre las parejas casadas.

Fernández de Heredia y Jerónima Exarque empiezan a pelearse cuando él está dando las últimas puñaladas a un jabalí. Los presentes ríen mucho mientras que el diálogo entre ellos continúa entreverado de bromas expresadas mediante la cita de dos cantares pertenecientes a la lírica popular.⁷³⁴

En la II Jornada Milán usa como hipertexto la *Cuestión de Amor* para desarrollar una glosa (no sabemos si la canta, la recita o tan solo la lee) a una letra de invención que el duque Luis Fernández de Híjar Beaumont (1492-1517) solía coser sobre sus paramentos de terciopelo negro durante sus veladas a la corte napolitana:

Mis tristes lágrimas bivas
en éstas hacen señal
y en vos nunca mi mal.



[*Cuestión de Amor*, p. 312]








La letra de invención debía de ser muy famosa si consideramos que fue utilizada por el vihuelista Velázquez de Ávila -el músico-poeta protagonista de la *Cuestión de Amor*- para llevar a cabo unas glosas literarias y por vihuelista Enríquez de Valderrábano que la arregló para voz y vihuela.⁷³⁵ A continuación reproducimos la versión que este último recoge en el *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (1574):





⁷³³ Para varios aspectos de la tradición simbólica de los ciervos véanse María Rosa Lida, “El ciervo herido y la fuente. Transmisión y recreación de temas grecos-latinos en la poesía lírica española”, *Revista de Filología Hispánica*, 1 (1939), pp. 20-63; Eglá Morales Bluin, *El cuervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional* (Potomac, Maryland: Studia Humanitatis, 1981).

⁷³⁴ Ya los mencionábamos anteriormente, se trata de “Mal casada no te enojés” y “Ay, señoras, si se usase /que, quien mal marido tiene, que lo dejase...”.

⁷³⁵ Véase Velázquez de Ávila, *Cancionero gótico* [1535-1540], ed. A. Rodríguez Moñino (Valencia: Editorial Castalia/ Tipografía Moderna, 1951), pp. 44-45: “Glosa al villancico que dize las tristes lágrimas mias en piedras hacen señal y en vos nunca, por mi mal”; Enríquez de Valderrábano, *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid, 1574), libro 2, f. 25.

Villancicos.  *Silua de firenas.*  Libro segundo, Fol. XXV

do como niñdo.       

¶ Esta cancion se a de tañer el compas de espacio.    

Segũdo grado. Las tristes lagrimas mias.

Las tri ftes la gri mas mi as Las tristes la gri mas

mi as en pic dras ha zen fe

nal y en vos nunca por mi mal por mi

¶ Aqui se figũe dos puerbios facados de la fa grada escriptura, an fe de tañer en proporcion.

Tercero grado. mal al

Ejemplo 5.2 Enríquez de Valderrábano, *Libro de música de vihuela intitulado Silua de Sirenas* (Valladolid: Francisco Fernando de Cordoba, 1574), Libro 2, f. 35

Milán desarrolla su glosa poética a partir de los tres versos de la letra de invención a los que nos referimos, construyendo su composición poética de tal manera que cada estrofa acabe repitiendo un verso de los tres versos embrionarios de forma sucesiva. El contenido abarca el tópico del hombre desestabilizado por los ojos de la mujer. Las lágrimas atestiguarían la cúspide del amor caballeresco y platónico.⁷³⁶

Tengo tanto sentimiento
de lo que me hacéis sentir
que siento tanto el morir
cuanto mi vivir no siento.
Deste mal saco este bien,
que estoy hecho un Jeremías,

⁷³⁶ No pasa por alto que la letra que el duque de Híjar llevaba consigo la había dedicada a la princesa Leonora Piccolomini de Aragón esposa de Bernardino Sanseverino príncipe di Bisignano. No se excluye que fuera el propio marido de Leonora el que importara esta letra de invención en la corte valenciana. No he podido recoger datos más concretos sobre la estancia en Valencia del Príncipe napolitano, pero es probable que ocurriera en los años treinta del siglo XVI (quizás en 1526 al retorno de la boda del Duque con Germana que tuvo lugar en Sevilla, agosto de 1526). Debido a su choque con el Virrey de Nápoles, Pedro de Toledo, y con la Corte española tuvo que buscar acogida en Francia, donde murió. En ocasión de su partida de Valencia, Fernández de Heredia le dedica algunas poesías (“Al príncipe de Salerno estando de partida”). Véase Martí Grajales (ed.), *Obras de Joan Fernández de Heredia*, pp. 44-46.

que por vuestro gran desdén,
lloran mi Jerusalén
las tristes lágrimas mías. [énfasis mío]

Mi Jerusalén en mí,
es la triste de mi vida,
que la veo tan caída
cuanto yo de vos caí.
No alcanzo un ¡válaos Dios!
de caída tan mortal,
que llorando para dos,
de no hacer señal en vos,
en piedras hacen señal. [énfasis mío]

Son tan grandes mis enojos,
que sangre vengo á sudar,
y me siento distillar
agua amarga por los ojos.
De mí tiene piedad
cualquier fiero animal,
que en tan grande crueldad
en todos hay caridad,
y en vos nunca, por mi mal. [énfasis mío] [EC, 136-137]

Durante la “Farsa de las galeras de San Juan” [EC, 176-206]- escrita y musicalizada por el mismo Milán y que pone en escena los caballeros de la orden de Malta que luchan contra los turcos logrando liberar las damas- caballeros y damas salen todos a danzar y a cantar alternando coplas de tipo burlesco:

[...] y cantemos en la fiesta [...] no se puede festejar con bailar y sin cantar”. [EC, 197]

En un momento dado, un caballero, para adaptarse al contexto del diálogo donde abundan motivos misóginos sobre la crueldad femenina e incluso referencias explícitas al mal francés, canta una glosa del villancico “Yéndome y viniendo” que en la versión recogida en el Cancionero de Uppsala [Núm. 6] describe el amante desdichado que está perdiendo sus facultades mentales.⁷³⁷

Yendo y viniendo
vóyme enamorando,
una vez riendo,
y otra vez llorando.

No es la de mí, ciego,
voluntad pequeña;
más arde mi fuego
si le añaden leña.

⁷³⁷ El estribillo, de la versión de *El Cortesano* resulta un poco modificado con respecto a la versión del Cancionero: “Yendo[me] y viniendo/voyme [me fui] enamorado, / una vez riendo / y otra vez llorando”. [EC, 198]

Vánmela añadiendo,
mis ojos mirando,
una vez riendo,
y otra vez llorando. [EC, 198]

Su dama le contesta entonando una canción “Cuando más os veo” [EC, 199], -sobre la que hablaremos más adelante-en que destaca una fuerte desconfianza hacia su amante. Luego intervine otro caballero que, por su parte, entona un villancico (con 2 versos de estribillo y 7 de redondilla) “Cuando más y más os miro, / más suspiro” que desarrolla el clásico motivo renacentista del suspiro amoroso:

Canta otro caballero: [énfasis mio]

Cuando más y más os miro,
más suspiro.

Tanto tengo que mirar
en su gesto muy hermoso,
que me hace suspirar,
pues no soy su venturoso.

**Si me quiero retirar
de miraros, como os miro,
más suspiro.** [énfasis mio] [EC, 199]

Durante la “Montería de las damas y caballeros de Troya” (IV Jornada, [EC, 222-261]) dos mujeres cantan dos villancicos muy parecidos en su estructura a los villancicos que se cantaban a Nápoles: una actúa como Policena, la otra como Andrómaca:

Policena **se entonó muy suave a cantar** [énfasis mío] como aquel ave que la nombran ruiseñor:

“Aguas de la mar:
miedo he,
que en vosotras moriré.

Ondas turbias saladas,
al mejor de mi dormir,
ensueño que m’a de venir
por vosotras, malas hadas,
¡Mil veces os he ensoñadas!
Miedo he
que en vosotras moriré”. [EC, 235]

Iba Andrómaca tan bella como Héctor muy galan. Mano a mano los dos van y **ella cantando** [énfasis mío]:

“¡Oh qué fresco y claro día,
si no turban tristes hados
la alegría!

Rosas de esta pradería,
cogidas y por coger,

bien nos va con el placer,
pues nos hace compañía.
Buena va la montería,
si no turban tristes hados
la alegría!” [EC, 239]

No hace falta subrayar la belleza y encanto, así como la sutileza psicológica y emocional de esos villancicos que posiblemente se entonaban solo en la corte valenciana ya que no hemos encontrado ninguna correspondencia o alusión en otros cancioneros.

En la V Jornada el paje “de mal recaudo” para burlarse del canónigo Ester, canta una versión irónica y manipulada del estribillo de un famoso villancico presente entonces tanto en recopilaciones literarias como musicales:⁷³⁸

Bella, de vos so enamorós,
gibeta mia,
tostemps sospir pensant en vós
la nit i el dia. [EC, 266]

Milán relata que cuando el canónigo Ester escucha esta canción entonada en forma paródica por el paje “de mal recaudo” le replica que más hubiera preferido que cantara otra canción en catalán (se trata siempre de un villancico):

Dijo el canónigo: -Puix tu has cantat per a mi, jo vull cantar per a tu:

Tot lo món m'està mirant
com si fos una donzella,
si bé em veu anar galant,
lladre só per maravella. [EC, 267]

El paje se cabrea. Piensa que el canónigo quiere llamarle ladrón. Le promete que él personalmente irá a hablar con el obispo de Fez para que le excomulgue y no le absuelva hasta que le haya restituido la fama. Después le ofende haciendo referencia al hecho de que el canónigo va siempre detrás de las jovencitas con una guitarra tañendo y cantando el siguiente cantar:⁷³⁹

⁷³⁸ *Cancionero llamado Flor de enamorados*, p. 104: “Bella, de vós só enamorós, / ja fósseu mia; / sempre sospir quan pens en vós / la nit i dia”. Una glosa de *Bella, de vós só enamorós* y la música correspondiente figura también en el Cancionero de Uppsala [Núm. 24]. Además, otras glosas a esta canción comparecen en una recopilación publicada por Juan Timoneda a mediados del siglo XVI con el título “Les cobles de Bella de vos enamorós, ara novament trobaes per Juan Timoneda, a suplicacio de l’interes i vulgo de la gent”: “Bella, de vós só enamorós, / ja fósseu mia; / La nit i el jurn, quan pens en vós / mon cor suspira”. Véase Juan Timoneda, *Flor d’enamorats*, ed. Joan Fuster (Valencia: L’Estel, 1994), p. 15. Véase también José Romeu Figueras, *Estudis de lírica popular i lírica tradicional antigues* (Barcelona: Publicacions de l’Abaddia de Monserrat, 1993), p. 191.

⁷³⁹ Según Sánchez Palacios, debido a su estructura de dos versos octosílabos con rimas consonantes AA, lo que el texto llama cantar equivale a un mote. Véase Sánchez Palacios, *Confluencia de géneros*, p. 201.

El paje le dijo [...] ¡Irregular tartuga de mujeres! Que por vuestro vecindado siempre les andáis de las haldas, con una guitarra tañendo y cantando este cantar:

Comed de mi tartugado,
la de lo verdugado. [EC, 267]

Es evidente que se trata del estribillo modificado (solo el primer verso) de “¿Quién os puso en tal estado? La de lo verdugado” mencionado en *Farsa del Juego de Cañas* de Diego Sánchez de Badajoz.⁷⁴⁰ En las acotaciones al texto Sánchez de Badajoz relaciona este cantarcillo con el término “folía” y el verbo “foliar”:

Aquí folían y cantan con sus panderetes y su atanbor los que están encubiertos en el coro, sin que nadie los vea, a folía siguiente al tono de: “¿Quién os puso en tal estado? La de lo verdugado.

Finalmente, aunque no menos importante, merece aquí mencionar “La bella malmaridada”, que un ciego canta durante un episodio de la II Jornada:

Dijo don Francisco: -Don Diego, no os maravilléis deso, que la señora doña Ana se burla de todos por ir de veras con uno. Y es su marido, que lo quiere tanto, que hizo apedrear a su Montagudo una noche porque le **hacia cantar** [énfasis mío] a la puerta “La bella malmaridada” a un ciego. [EC, 149]

Se trata de uno de los villancicos más citados, glosados y puestos en música a lo largo del siglo XVI. De su éxito dan cuenta tanto las numerosas versiones que se hacen de él, como el hecho de que Lope de Vega lo convierta en comedia en 1596.⁷⁴¹ Es preciso señalar que el contexto en que Milán inserta la interpretación de ese villancico abarca, en tono burlesco y satírico, el tema de las relaciones extramatrimoniales que nunca tienen que hacer con la ortodoxia cortés de servicio amoroso que siempre ha rodeado a la bella malmaridada y que se expresa de la forma más completa en la letra recogida en el CMP [Núm. 234]:⁷⁴²

A pesar del presentimiento de la estudiosa, personalmente considero que se trata de una canción realmente interpretada, pues el canónico se acompaña con una guitarra.

⁷⁴⁰ Frida Weber de Kurlat-Miguel Ángel Pérez Priego (eds.), *Diego Sánchez de Badajoz. Farsa del Juego de Cañas* [Sevilla, 1554], (Madrid: Cátedra, 1985). Consulta on line <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/farsa-del-juego-de-canas--0/html/ff877066-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html>.

⁷⁴¹ El villancico “La bella malmaridada” aparece en muchísimas fuentes literarias y musicales. Vale la pena aquí apuntar que, además de hallarse musicalizado a cuatros voces en el CMP [Núm. 234] por Gabriel Mena, tiene mucha circulación en los años de 1527 y 1547 en manos de vihuelistas compositores como Luis de Narváez (1538) y Enríquez de Valderrábano (1547), quienes le dieron un acompañamiento culto para adaptarlo -como resume Anglés- “en el ambiente musical racialmente hispánico que imperaba en la corte castellana de Carlos V y de su mujer Doña Isabel”. Véase Luis de Narváez, *Los seys libros del Delphín de música de cifras para tañer vihuela* (Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1538), Núm. 46; Enríquez de Valderrábano, *Libro de Música de Vihuela*, ff. 26. Véanse también: Dolly Lucero de Padrón, “En torno a La bella malmaridada”, *Buletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 43 (1967), pp. 307-354; José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, “Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI,” en *Juan Alfonso de Baena y su cancionero*. Actas del I Congreso Internacional sobre el “Cancionero de Baena” (Baena, del 16 al 20 de febrero de 1999), eds. Jesús Serrano y Juan Fernández Jiménez (Baena: Córdoba: 2001), pp. 213-258 (sobre todo, pp. 228-242).

⁷⁴² Véase Anglés (ed.), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. 2, p. 8 [Núm. 234].

La bella mal maridada
de las mas lindas que yo ví,
miémbresete cuan amada,
señora, fuiste de mí.

Mira como por quererte
tienes al cabo mi vida;
y si tú fueras servida
dichosa fuera mi suerte:
Mas pues no te pena nada
cuanto yo peno por tí,
miémbresete cuan amada,
señora, fuiste de mí.

Miraras que en tu servicio
es ya pasada mi vida,

siendo tú dello servida
Fuere ninguno con beneficio.
mas pues no se te dió nada
cuanto yo pase por tí
miémbresete cuan amada,
señora, fuiste de mí.

¡Triste de tí, que padeces
mil enojos cada día,
en poder de quien inora
lo mucho que tu mereces!
tu lloras de mal casada,
yo porque te conocí;
si has de tener amado,
señora, tomes á mí.

Además, Milán nos indica que la interpretación del villancico está a cargo de un ciego, quizás uno de ellos que estaban metidos en el comercio de pliegos sueltos y que estaban acostumbrados a adaptar para canto y acompañamiento de un instrumento de cuerda piezas polifónicas preexistentes.⁷⁴³

Tras lo expuesto podemos concluir con las siguientes ideas. Aparte de los dos villancicos que se cantan durante la “Montería de las damas y caballeros de Troya” (“Aguas de la mar”, “¡Oh qué fresco y claro día!”) donde el elemento de la naturaleza y el estupor que el ser humano siente frente a él tienen un papel predominante, todos los demás villancicos están intercalados en los diálogos corales hechos de burlas, juegos de palabras, anécdotas, cuentecillos y están concebidos para ilustrar el tema objeto del diálogo en cuestión. Así que el significado de la letra poética y la pequeña performance canora se constituye como anécdota cortesana, acaso personal, a charla divertida y maliciosa entre amigos. Es evidente el esfuerzo coral de aclimatar poesía y música dentro del discurso cortesano. La interpretación de estos villancicos, bien en forma breve bien en forma larga,

⁷⁴³ Como resulta del trabajo de Cecilio Navarro, aún a finales del siglo XIX, los ciegos tenían un papel primordial en pregonar a través de la música largas historias. Además, desde comienzos del XVI los ciegos contribuyeron mucho a la proliferación de los pliegos sueltos que ellos vendían en calles y plazas por unos cuantos maravedís. Quizás la historia de “la bella” se extendió desde “Regestrum” de Colón” (que ofrece el testimonio del pliego comprado en Tarragona con un romance atribuido a Juan de Zamora) hasta otro pliego del 1593 con los romances nuevamente compuestos por Andrés López. Véase Cecilio Navarro, “El Ciego”, en *Los hombres hespañoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos* (Barcelona, 1881), vol. 1, pp. 730-744.

tiene siempre una función lúdica, es decir, sirve para que un integrante de la corte salga bien y su interlocutor, al contrario, se encuentre mal parado dentro de situaciones específicas de conflicto, si bien el Duque cada vez que se exacerba el conflicto interviene reafirmando lo que es el armazón ético sobre que se rige todo *El Cortesano*: “[...] da modos de hablar sin verbosidad ni afectación ni cortedad de palabras, que sea para esconder la razón, dando conversaciones para saber burlar a modo de palacio”.

5.3.2. El género canción

En *El Cortesano* no queda clara la distinción entre villancico y canción. Milán utiliza las dos terminologías de manera intercambiable.⁷⁴⁴ No existe un manual de prosodia y preceptiva métrica que pueda sacar de dudas al respecto. La conocida definición de Juan del Encina (1468-1529) según la cual la diferencia entre los dos géneros poético-musicales se encuentra en la estructura del estribillo (por lo cual el villancico llevaría menos de cuatro versos mientras que la canción contendría más de tres versos), puede ser adecuada para clasificar la mayoría de sus piezas, pero no tanto para sacar inequívocas conclusiones sobre la naturaleza métrico-estilística de este género en la práctica valenciana.⁷⁴⁵ Merece la pena notar que la estructura arquetípica de la canción española del siglo XV, la que hace referencia a Pere Torroella –presente en Nápoles entre el 1456 y el 1458– se desarrolla sobre 14 versos con un estribillo de 5 versos y una copla de 9 versos.⁷⁴⁶ De acuerdo con un estudio de Vicente

⁷⁴⁴ Véase a este propósito [EC,83, 98, 110, 113, 117, 167, 170-171, 288, 308, 338, 451].

⁷⁴⁵ Juan del Encina, *Arte de poesía castellana* [1496], cap. 7: “Según ya deximos arriba, devemos mirar que de los pies se hazen los versos y coplas; mas porque algunos querrán saber de cuántos pies han de ser, digamos algo dello brevemente. Muchas vezes vemos que algunos hazen solo un pie y aquél ni es verso ni copla porque avían de ser pies y no solo un pie, ni ay allí consonante, pues que no tiene compañero, y aquel tal suélese llamar mote; y si tiene dos pies llamámosle tan bien mote o villancico, o letra de alguna invención por la mayor parte; si tiene tres pies enteros o el uno quebrado tan bien será villancico o letra de invención, y entonces el un pie ha de quedar sin consonante, según más común uso; y algunos ay del tiempo antiguo de dos pies y de tres que no van en consonante, porque entonces no guardavan tan estrechamente las osservaciones del trobar. **Y si es de cuatro pies puede ser canción y ya se puede llamar copla, y aun los romances suelen yr de cuatro en cuatro pies, aunque no van en consonante sino el segundo y el cuarto pie y aun los del tiempo viejo no van por verdaderos consonantes.**[énfasis mío] Y todas estas cosas suelen ser de arte real, que el arte mayor es más propria para cosas graves y arduas; y de cinco pies tan bien ay canciones y de seys; y puédense llamar versos y coplas y hazer tantas diversidades quantas maneras huviere de trocarse los pies; mas desde seys pies arriba por la mayor parte suelen tornar a hazer otro ayuntamiento de pies, de manera que serán dos versos en una copla, y comúnmente no sube ninguna copla de doze pies arriba porque parecería desvariada cosa, salvo los romances, que no tienen número cierto”. Véanse también Ángel Pérez Pascual (ed.), *Juan Díaz Rengifo, Arte poética española* [Salamanca, 1592], (Kassel: Edition Reichenberger, 2012); Jack Sage, Susana Friedmann, “Canción”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: McMillan Publishers, 2001), vol. 4, pp. 924-925.

⁷⁴⁶ Véase Tomás Navarro Tomás, *Repertorio de estrofas españolas* (New York: Las Americas Publishing Company, 1968), p. 63. Además, las tipologías métricas más difusas en la métrica española del siglo XV son de inspiración torroelliana. Véase Isabel Pope-Masakata Kanazawa (eds.), *Musical manuscript*

Beltán, que abarca muchos ejemplos de la generación de poetas que nacieron dentro de los años 1461 y 1475 y que actuaron en España y en Italia, las pocas canciones presentes en *El Cortesano* (3 en total) tendrían la misma estructura que aquellas que se interpretaban en la corte napolitana (véase *Cuestión de Amor*).⁷⁴⁷ Se trata de composiciones poético-musicales monostróficas y están organizadas en un estribillo de 4 versos (ABAB o ABBA) y una estrofa de 8 versos articulada en 2 mudanzas y una vuelta. Este esquema bipartito se refleja también en el contenido retórico-temático: el tema amoroso (*propositio*), presente en el estribillo se desarrolla en las mudanzas y en la vuelta (*argumentatio*).

Dentro de la cuantiosa serie de coplas que caballeros y damas se lanzan uno al otro durante la “Farsa de las galeras de San Juan” se inserta una canción totalmente cantada por un caballero, “En mi gesto se os amuestra / gran amor” [EC 197-199] que con sus 4 versos de estribillo y 8 versos de redondilla reproduce el tópico de la queja del enamorado que por no ser correspondido se ve obligado a contentarse con placeres demasiados pequeños que su amada le concede en cantidades ínfimas:

Canta el caballero: [énfasis mio]
 En mi gesto se os amuestra
 gran amor,
 y en el vuestro, a culpa vuestra
 hay desamor.
 Siempre estoy mirando al cielo

cuando yo no os puedo ver.
**Y vos dáisme por placer
 del pelillo, pelo a pelo.** [énfasis mio]
 Callo y mi gesto os amuestra
 gran amor,
 y en el vuestro a culpa vuestra
 hay desamor. [EC, 197-198]

Otra canción que encontramos poco más adelante, “Cuando más os veo / ir apasionado”, es a cargo de una dama que quiere expresar toda su desconfianza hacia su amante que acaba de dedicarle un villancico cuyo contenido le aparece tan edulcorado y sensiblero como distante y tampoco sincero:

Respuesta de la dama:

Cuando más os veo
 ir apasionado,
 más y ménos creo

Montecassino 871. A Neapolitan repertory of sacred and secular music of the late fifteenth century (Oxford: Clarendon Press, 1978), p. 91. Para un resumen sobre las formas métricas y sobre las denominaciones variables que se empleaban para indicar la misma composición véase Antonio Rossi (ed.), *Serafino Aquilano. Sonetti e altre rime* (Roma: Bulzoni, 2005), pp. 14-15.

⁷⁴⁷ Vicente Beltrán, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media* (Barcelona: PPU, 1988), pp. 129-156. Véase también Françoise Vigier (ed.), *Cuestión de amor [1513]*, (Paris: Publications de la Sorbonne, 2006), p. 55.

que estáis namorado.

Más amor y ménos
veo en su manera:
más amor de fuera
y de dentro ménos.
Sois otro Teseo
muy falsificado,
más y ménos creo
que estáis namorado. [EC, 199]

Sin embargo, destaca la canción “De piedra pueden decir” (“la más linda canción”) interpretada con glosas literarias por Francisco Fenollet –quizás acompañándose con una vihuela– para señalar a Milán que, debido a su corazón de piedra, no tiene derecho de hablar de amor:

Francisco: [...] **y si queréis la cantaré** [énfasis mío]. Y es la más linda canción que glosastes con razón y diréla con la glosa, que la hicistes muy hermosa. Y esta canción por respuesta os quiero dar en este nuestro burlar. [EC, 308]

El texto original de “De piedra pueden decir” está recogido en el *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona, 1533 / ¿1562?) y en el *Cancionero General* (57CG) donde se presenta con la misma estructura en 12 versos: un estribillo de 4 versos a rimas cruzadas (ABBA) más una estrofa articulada en 2 *mudanzas* (CDDC) y una *vuelta* (ABBA) por un total de 8 versos a rimas cruzadas ABBA/CDDCABBA.⁷⁴⁸

De piedra pueden decir
que son nuestros corazones,
el mió en sufrir pasiones,
el vuestro en no las sentir.

Porque si no fuera ansí,
fuéramos ya fenecidos,
vos de lastíma de mí,
yo de mil males sufridos:
pertinaz esta el vivir
de contrarias condiciones,
el mio en sufrir pasiones,
el vuestro en no las sentir.

[*Cancionero Llamado Flor de Enamorados*, p. 102]

⁷⁴⁸ *Cancionero Llamado Flor de Enamorados* [Barcelona 1533 (¿1562?)], eds. Antonio Rodríguez Moñino y Daniel Devoto (Oxford: The Dolphin Book, 1954), p. 102.

La glosa interpretada en *El Cortesano* por Francisco Fenollet conserva casi inalterado el texto del estribillo –cambia solo la conjugación del verbo poder al primer verso– y añade 2 cuartetas por cada uno de los 12 versos de la canción original en las cuales de forma reiterada comparece la temática del *vivir muriendo*, tan cercana no solo a su sensibilidad poética sino también a muchos poetas músicos que rodeaban a la corte napolitana post-aragonesa.⁷⁴⁹

De piedra puedo decir	A
que son nuestros corazones;	B
el mío en sufrir pasiones	B
y el vuestro en no las sentir.	A
Ha causado mi ventura	C
lo que más tuve temor	D
he topado con el amor	D
haciendo mi sepultura.	C
En su piedra vi esculpir	A
dos contrarios corazones;	B
el mío en sufrir pasiones,	B
y el vuestro en no las sentir.	A

Glosa

Sufro por vos tanto daño,
cuanto por sufrillo es honra,
que en su caso no es deshonra
sufrimiento tras engaño.

De este bien tan mal estoy,
que estoy cerca del morir,
que por do quiera que voy,
si me preguntan quién soy,
de piedra puedo decir.

A

Es ya tanto lo que sufre
mi sufrido corazón,
que traigo por invinción
corazón de piedra sufre.
Vos de no sentir dolor,
yo de sufrir sus pasiones,
de este amor y desamor,
de piedra dice el amor
que son nuestros corazones.

B

Tales corazones dos
en el mundo no se han visto:
Esto hace el Antecristo,
que es el amor que tenéis vos.
Dos contrarios se han juntado
en nuestras dos condiciones:
el vuestro desamorado,

⁷⁴⁹ Recordamos aquí uno de los poemas de Francisco Fenollet que se inspira en el binomio amor/muerte y es recogido en el *Cancionero General* (11CG): “Siempre es mi pena mayor, /siempre veo mi triste suerte/cubierta de desfavor, / porqu’esperanças d’amor/para mí todas son muerte”. (vv. 61-65)

que no siente ser amado,
el mío en sufrir pasiones. B

Tanto siento vuestra culpa,
cuanto a mí me da gran pena,
que tenella yo por buena
del que digo me desculpa.
Entre amor y desamores
siento muerte en mi vivir,
pues tengo por valedores,
el mio en sentir dolores,
y el vuestro en no las sentir. A

Sóbrame tanta razon
cuanto vos tenéis muy poca,
que no hallo en vuestra boca
lo que en vuestro corazón.
Ya no tengo a quién quejarme:
muerto estoy en mi ventura;
todo bien viene a faltarme,
que este mal para matarme
ha causado desventura. C

Mi mano sintió quién es
lo cruel de vuestra mano,
con el pié me dais de mano,
Pues me veis a vuestros pies.
Ya yo estaba temeroso
de caer malo de amor,
mas es mal contagioso,
que se pega al más medroso
lo que más tuve temor. D

Mucho milagrosamente
una vez de amor curé
y hartas veces yo juré
de quitar inconveniente.
Viendo causa, yo cerraba
los ojos deeste temor,
del amor me desviaba,
cuando más de él me apartaba
he topado con el amor. D

Yo estaba muy espantado,
que no estando ya con él
no pudiese huir de él,
y vi ser juego forzado.
Y aunque más miré por mí,
me mató vuestra hermosura,
y tan muerto me sentí,
que luego al amor le vi
haciendo mi sepultura. C

Con el duro mármol frio
de ese vuestro desamor,
labrando estaba el amor
en este sepulcro mio
estas letras que decian:
“Muerto estaba por morir,
y matar no le querian”.
Y otras más que se leían

en su piedra vi esculpir

A

Esta sepultura honrada,
pues deshonra se me hacia,
pues que por ella le via
ser mi vida deshonrada.
Lo que ser vuestro me honraba,
gastaban dos condiciones,
la vuestra me despreciaba
y era porque lo causaba
dos contrarios corazones.

B

Tan desavenidos fueron
vuestro corazón y el mío,
que muy duro mármol frio
el uno al otro se volvieron.
De vos tengo compasión
que no os tengan compasiones,
porque veo a perdición,
el vuestro en no sentir pasión,
el mío, en sufrir pasiones.

B

Con tal condición tan dura,
hacer paz sería excusado,
que el amor reconciliado
en ningun tiempo asegura.
Quien no sabe agradecer,
nunca puede en paz vivir:
mi corazón veo perder
de pasiones padecer
y el vuestro en no las sentir.
[EC, 308-312]

A

Aun así, pensándolo bien, todas las canciones que se interpretan en *El Cortesano*, tanto bajo el aspecto formal como por lo que se refiere al contenido, se inspiran en unas cuantas de las que sonaban dentro la corte napolitana de principios del siglo XVI, cuyo listado y sus correspondencias intertextuales podemos sacar de la *Cuestión de Amor*. Al comparar todo este repertorio, constatamos que muchas canciones que se interpretaban en Valencia y en Nápoles se asemejan por su estructura métrica y casi todas abarcan el tópico cortés del servicio de amor combinado con una complacida alternancia masculina entre alegría y masoquismo que normalmente los críticos literarios dan en llamar poética del “vivir muriendo”.⁷⁵⁰

⁷⁵⁰ Para un estudio puntual del repertorio de villancicos y canciones que los dos aficionados a la vihuela y al laúd, Velázquez de Ávila y Jerónimo Fenollet, interpretan en la corte napolitana post-aragonesa véase Alfonso Colella, “Musica profana a Napoli agli inizi del Cinquecento: i villancicos della Cuestión de amor”, *Recercare*, 28 (2016), pp. 5-41.

ESTRUCTURA MÉTRICA		CONCORDANCIAS TEXUALES			ACOTACIONES ESCÉNICAS / INTERPRETATIVAS
Cuestión de Amor		Cancionero General (11CG)	Cancionero Llamado Flor de Enamorados (FdE)	Otras fuentes	
Jerónimo Fenollet	Quien vive sin esperanza	canción abba cdde abba		PN 372, f. 156v. (Juan Peraza)	<i>como esta canción lo muestra</i>
Velázquez de Ávila	Yo no hallo a mi pasión	canción abab cddeabab	p. 31 con algunas variantes en el estribillo		<i>como esta canción mia te mostrará</i>
Velázquez de Ávila	Qué dolor puedo quejar	canción abba cddecdabba			<i>hize [...] esta canción</i>
Velázquez de Ávila	Bive mi vida captiva	canción abba cddecdabba (estrofa de 9 vs)		Concordancias textuales con Cancionero Gótico	<i>acaba con esta canción</i>
Jerónimo Fenollet	No es mi mal para sufrir	canción abba cddeabba	pp. 95-96 (idéntico en el estribillo, algunas variantes en la vuelta)		<i>acaban todos tres con un villancico cantando. Comienza la canción</i>
Velázquez de Ávila	Pues que remediáis mis males	canción trovadorica abba cdde abba			<i>hize esta canción</i>
Jerónimo Fenollet	Sin remedio es mi herida	canción abba cddeabba		WHA, MS 2067, f. 85v.	<i>glosando esta canción</i>
Velázquez de Ávila	Pues mi desastrada suerte	canción de lamento abba cddeabba			<i>hizo esta canción a la sepultura</i>
Velázquez de Ávila	El morir vino a buscarme	canción abba cddeabba	Núm. 118 (Cartagena) (solo coincidencias temáticas)		<i>hizo esta canción</i>
Velázquez de Ávila	No tardará la vitoria	canción abab cddecdabba (estrofa 9 vs)	Núm. 232, Guevara "De un llanto que hizo a Guadalupe" (solo concordancias temáticas)		<i>con una vihuela...debaxo de un árbol comenzó a cantar esta canción</i>

Tabla 5.1 Lista de los villancicos y canciones (*Cuestión de amor*): estructura métrica y concordancias textuales⁷⁵¹

Vale la pena apuntar que todo este repertorio que los intérpretes de la *Cuestión de Amor*, Velázquez de Ávila y Jerónimo Fenollet –hermano de Francisco y héroe de las guerras italianas–

⁷⁵¹ Fuentes: 11CG = Cancionero General, ed. Hernando del Castillo (Valencia: Cristóbal Cofman, 1511); WHA = Wolfenbüttel Herzog August Bibliothek, MS 2067; PN = Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS 372; MP2 = Madrid, Biblioteca Real, MS 617 (siglos XV y XVI), ed. José J. Labrador Herraiz, *Cancionero de poesias varias Biblioteca de Palacio, MS n.617 (siglos XV y XVI). Estudio preliminar, numeración y relación de poemas*, (Cleveland State University, 1984); TPPE = *Tabla de los principios de la poesía española: siglos XVI-XVII*, dir. Jose J. Labrador Herraiz, Ralph A. Difranco (Cleveland: Cleveland State University, 1993); FdE/1562 = *Cancionero Llamado Flor de Enamorados* (Barcelona 1533 / ¿1562?), ed. Antonio Rodríguez Moñino y Daniel Devoto (Oxford: The Dolphin Book, 1954).

, entonaban, acompañándose con una vihuela o laúd, mucho se aproxima a las formas métricas de la balada florentina, de la *frottola* y de la *barzelletta* italiana que músicos improvisadores de la época como Marchetto Cara (1462-1525), Bartolomeo Tromboncino (1470-1535), Serafino Aquilano e Benedetto Gareth interpretaban en muchas cortes italianas.⁷⁵²

A diferencia del género villancico, las canciones que se interpretan en *El Cortesano* abordan en serio, lejos de cualquiera matización cómico-burlesca, el tópico del sufrimiento masculino por el amor no correspondido hasta a convertirlo en complacido masoquismo que a la vez toma la forma extrema del deseo de morir. Sin embargo, este pequeño repertorio parece ser una pervivencia del pasado o un homenaje al mundo ya desvanecido de la corte napolitano-aragonesa. Quizás hablamos de un género poético-musical pasado de moda que no gusta mucho al Duque y sus cortesanos: cuando durante la VI Jornada intervienen Germana de Foix y las damas para asistir al concierto de Milán (véase Capítulo 5.3.3), doña Leonor Gálvez, “guión de la gala”, invita a Milán a cantar no tanto canciones sino más bien sonetos / sonsonetos escritos por él mismo “Cantéis sonetos vuestros, porque gustemos de los sonsonetos” [EC, 313] porque los sonetos de Milán son un jubileo de música y ninguna dama quiere privarse del placer de acudir a escucharlo cantar y tañer.

⁷⁵² Ya en la corte napolitana el género canción, para sobrevivir, había sido objeto de un proceso de emulación-hibridación para conformarse a la tradición local. Al analizar en detalle el poema “De piedra pueden decir”, es posible afirmar que es el resultado de varias modificaciones que lo diferencian tanto del esquema a rimas alternas de la canción de Urrede “Nunca fue pena mayor” (ABAB CDCDABAB) –una de las más famosas canciones de la época recogida, entre otras fuentes, en el CMP– como de “Yerra con poco saber” (ABABA / CDCDABABA) puesta en música por Joan Cornago, presente en Nápoles desde el 1455 hasta el 1475. Según Anglés esta canción es una de las primeras piezas en que se celebra de forma simbólico-lingüística la relación entre la corona de Aragón y la castellana de los Trastamaras de Castilla (1419) mediante el uso del idioma castellano. Véase Higinio Anglés, “La música en la corte del Rey Don Alfonso de Aragón, el Magnánimo (años 1413-1420)”, en *Cuadernos de trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma* (Roma: Escuela Española de Historia y Arqueología, 1961), pp. 82-141. Por lo que respecta el género de la *frottola*, se origina de la estructura de la *ballata* florentina que se desarrolla sobre un estribillo de 4 versos en rimas cruzadas ABBA –raramente tenemos la rima alternante ABAB– y una redondilla de 6 o 8 versos, normalmente CDCDDA o CDCDDEEA. Cada verso consta en un octosílabo trocaico. Véase Francesco Luisi, “Il secondo libro di frottole di Andrea Antico”, *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 4 (1974), pp. 491-535. Véase también Isabel Pope-Masakata Kanazawa, *Musical manuscript Montecassino 871*, pp. 77-79; William F. Prizer, *Courtly Pastimes: the Frottole of Marchetto Cara* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1980), pp. 116-124. En cuanto a la “barzelletta” italiana, muchas veces, especialmente dentro las colecciones de Antico y Petrucci entre el 1505 y el 1513, el término resulta sinónimo de *frottola*. En cuanto a la estructura de la *barzelletta* esta se presenta en octonario trocaico con un estribillo de 4 versos ABBA o ABABA y una redondilla de 6 o 8 versos. La música se desarrollaba sobre dos unidades temáticas A y B y a veces de 4 unidades ABCD.

5.3.3. Sonetos leídos y cantados: un “concierto” para voz y vihuela

Son en total 43 los sonetos interpretados en *El Cortesano*, y todos a cargo de Milán. Ya entre la lista de 22 piezas para canto y vihuela que Milán había recogido en *El Maestro*, figuraban 3 sonetos italianos: “Amor, che nel penser mio vive et regna” (Francesco Petrarca), “O gelosia, d’amanti orribil freno” (Jacopo Sannazaro), “Porta chiascun ne la frente signato” (Antonio Tebaldeo).⁷⁵³ Aparte de Petrarca y de Sannazaro, ya conocidos en la Península Ibérica, debería llamar la atención el soneto “Porta chiascun ne la frente signato”, siendo escrito por Antonio Tebaldeo (1462-1537), preminente poeta del cenáculo ferrarense que en aquel entonces en Italia representaba la única alternativa a la *frottola* de procedencia ya mantuana ya napolitano-aragonesa. Antonio Tebaldeo inspiró incluso al poeta improvisador Serafino Aquilano cuando éste durante su estancia en la corte napolitana de los años noventa del siglo XVI empezó a componer e interpretar sonetos.⁷⁵⁴ Además, no debe pasar por alto que a la sazón en Italia al éxito del soneto le correspondía una crisis de algunas formas tradicionales españolas (villancicos y canciones). Un testigo válido de esta crisis, por no mencionar la larga bibliografía que sobre este asunto se ha producido col tiempo, es el filólogo y teólogo Juan Valdés (1499-1541), que en su obra de ambiente napolitano (*Diálogo de la lengua*, 1533), consideraba

⁷⁵³ Véase Charles Jacobs (ed.), *Luis Milán. El Maestro* (London: The Pennsylvania State University Press, 1971), textos n. 37, p. 133; n. 38, p. 139; n. 70, p. 280. En realidad, Milán en su obra califica como sonetos otras tres composiciones poéticas que no se corresponden con lo que hoy entendemos como soneto literario, sino más bien como madrigales. Son las siguientes: “Nova angeletta” (Petrarca), “Gentil mia Donna i’ veggio” (Petrarca), “Madonna per voi ardo” (Petrarca). Por su parte, Ignacio Navarrete prefiere clasificarlos de forma aproximada como *canciones de estilo italiano*. Véase Ignacio Navarrete, “The Problem of the Soneto in the Spanish Renaissance Vihuela Books”, *Sixteenth Century Journal* 23 (1992), pp. 769–89:773. A pesar de que aún hoy los estudiosos siguen considerándolo anónimo, el soneto “Porta chiascun ne la frente signato” es indudablemente de Antonio Tebaldeo y forma parte de una serie de sonetos inéditos suyos recogidos en un manuscrito de la Biblioteca Comunale de Gubbio (Fundo Armanni) y recuperado tan solo a principios del siglo pasado. A continuación, incluimos el texto del Tebaldeo que Milán reproduce a la letra en *El Maestro*. Nótese que el esquema métrico de las rimas es el mismo que utilizaba Serafino Aquilano: “Porta ciascun ne la fronte signato [A] Il suo destino el di che nasce al mundo [B] Chi amaro e tristo, chi lieto e iocundo; [B] E questo é quel che si dimanda el fato. [A] Costui senza virtude, in gloria in stato [A] Vola con el favor del ciel secundo; [B] Quel altro se ne va dolente al fundo, [B] Benché sia egregio e di bon sangue nato. [A] Chi si diletta peregrino andare, [C] Chi serve a gentil omo e chi a signore, [D] Chi cade in guerra e chi si anega in mare, [C] Chi desidra tesoro chi fama e onore: [D] A me dato é per mio destino a mare [C] E morir a la fin per troppo amore. [D]. Véase Ottavio Nardi (ed.), *Antonio Tebaldeo. Versi. Da un manoscritto della Biblioteca Eugubina* (Perugia: Tipografia G. Squartini, 1906), p. 27 [Núm. 25]. Véase también Filippo Cavicchi, “A proposito di una pubblicazione in versi di Tebaldeo”, en *Giornale Storico della Letteratura Italiana* (Torino: Ermanno Loescher, 1907), pp. 72-87. No sabemos cómo habría caído en manos de Milán este soneto, aunque no se puede descartar que Tebaldeo lo escribiera para que Milán lo pusiera en música, como ya lo había hecho para compositores como Antonio Stringari, Michele Pesenti y Andrea de Antiquis, cuyas entonaciones musicales a 4 voces sobre sonetos y capítulos de Tebaldeo aparecen en varios libros de la colección Petrucci. Véase Francesco Luisi, *La musica vocale nel Rinascimento* (Torino: ERI, 1977), p. 127, p. 134, p. 147, p. 137 y p. 134.

⁷⁵⁴ Véase Grayson, Cecil (ed.), *Vincenzo Colli. Vita del facondo poeta vulgare Serafino Aquilano*, p. 304: “[...] tucto ad emulare ad Thebaldeo, ingenioso poeta, se dispose [...] parendoli che ad incendiare li teneri pecti de legiadre giovencte più fosse accomodato”; “[...] tanto bene con la musica li accordava che, a sentirli da lui cantare nel liuto, ogni altra armonia superavano”. (p. 298)

obsoleta la metrificaci3n de los villancicos y canciones (todos en octos3labos) recogidos en la *Cuesti3n de Amor*.⁷⁵⁵ Se a3ade el hecho de que esta forma italianizante hab3a incrementado su protagonismo ya en la segunda edici3n del *Cancionero General* (Valencia: Jorge Costilla, 1514) cuando se a3aden a la vieja edici3n nuevos poemas de autores valencianos (entre ellos se se3ala Francisco Fenollet) y 18 sonetos religiosos en lengua italiana del mercader de origen genov3s Berthomeu Gentil (v3ase C3pítulo 2.2). En esta recopilaci3n valenciana se halla tambi3n un soneto de Juan Bosc3n que reproduce el primer verso del soneto de Petrarca “Amor, che nel pensier mio vive e regna” puesto en m3sica por Mil3n en *El Maestro*.⁷⁵⁶

Los sonetos que se suceden, en r3pida secuencia, en *El Cortesano* presentan una evidente cohesi3n tem3tica y tratan de los peligros del sentimiento amoroso, de la condici3n del burlado, del estado de enajenaci3n del amante que se convierte en obsesi3n amorosa o en presagios de muerte cuando se trata de s3filis, un tema que est3 siempre en la agenda de la narraci3n.

El primero de esa larga lista lo encontramos en la II Jornada donde Mil3n describe el Dios del amor como “nuestro mal deseo” porque si fuera un verdadero dios no reinar3a malamente:

Con alta voz yo cantar3 llorando,
pues es llorar cantar penalidades,
a fin de bien dir3 muchas verdades,
que muchos van por esto sospirando.
Mi fin ser3 que vayan escuchando
para mostrar las fieras crueldades,
que el dios de amor, por campos y ciudades,
a sombras va con sombras espantando.
¿Sabeis qui3n es el dios d’amor nombrado?
Ten3 por fe que es nuestro mal deseo,
por desear desvergonzadamente.
Desnudo va quien es desvergonzado,
no le cre3is, que no es Dios ni lo creo,
que lo que es Dios no reina malamente. [EC, 125]

Sus compa3eros comentan el soneto con varias coplas y motes; despu3s siguen divertidas alusiones a experiencias concretas de aventuras amorosas de Fern3ndez de Heredia y Mil3n que hab3an conllevado el escarnio y las burlas por parte de las mujeres. A continuaci3n, Mil3n canta otros sonetos que forman parte de la tradici3n de la queja de amor. Fern3ndez de

⁷⁵⁵ V3ase Juan M. Lope Blanch (ed.), *Juan Vald3s. Di3logo de la lengua* (Madrid: Castalia, 1985), p. 176: “Martio. Del libro de *Cuesti3n de amor*, ¿que os parece? Vald3s. Muy bien la invenci3n, y muy galanos los primos, que hay en 3l: y lo que toca a la Cuesti3n, no est3 mal tratado, por la una parte y por la otra. **El stilo, en quanto toca a la prosa, no es malo; pudiera bien ser mejor; en lo que toca al metro, no me contenta**”. [3nfasis m3o]

⁷⁵⁶ Merece tambi3n recordar el impulso que el diplom3tico italiano Andrea Navagero habr3a dado durante la celebraci3n de las bodas del Emperador y del mismo Duque (Granada 1526) a Juan Bosc3n anim3ndolo a continuar con esta forma po3tica e incluso Garcilaso de la Vega se le unir3a en este nuevo camino. A pesar de todo, no fue Juan Bosc3n quien consolid3 en Espa3a el soneto en lengua castellana, sino su amigo Garcilaso de la Vega, que compuso 38 sonetos que no se publican cuando todav3a 3l est3 vivo.

Heredia, Francisco Fenollet y Diego Ladrón los comentan con nuevas anécdotas, lanzándole indirectas sarcásticas. Luego Milán intercala otro soneto recitado (“el soneto salió diciendo” [EC, 132]) que insiste en ilustrar los peligros del sentimiento amoroso y en la condición del burlado llamando a la memoria el ejemplo de rey Alexandre:

De mí dirán aquel refrán muy cierto:
“Quien no es a sí, ¿a quién podrá ser bueno?”
Escarmentada, por bien en mal ajeno,
y no burléis de quien muchos ha muerto.
No será pues mi prédica en desierto,
que mal amor peor es que veneno,
pues de este mal a mí mismo condeno
por despertar a quien no va despierto.
Ya veis qué fue de aquel tan gran maestro
del griego rey, Alexandre nombrado,
que fue de amor de su mujer vencido.
Della se vio con freno ir de diestro,
y respondió: Deste gran rey burlado:
“¿Qué harás tú, si yo no me he valido?” [EC, 131-132]

Más adelante, siempre dentro un contexto de diálogo sobre los peligros y la crueldad de Amor hacia sus seguidores, Milán intercala otro soneto recitado utilizando la metáfora del convite al banquete de Venus y Cupido:

Quiero pasar por todos estamentos,
dende el mayor hasta el menor convidado
para comer con Venus y Cupido,
y gustarán guisados descontentos.
Pocos irán de su manjar contentos,
pues es comer muy tarde digirido,
el nombre de él se nombra dolorido
por dar dolor de muchos sentimientos.
Al que darán manjar de venturosos
muy buena pro terná de su comida.
No morirá del mal de enamorado,
que de este mal mueren presumptuosos,
que es condicion jamás no digirida,
que bien sufrir de todos es loado. [EC, 140]

La III Jornada empieza con una discusión entre Diego, Francisco, Fernández y Milán sobre la caballería y la traición y finalmente la negatividad del amor, es decir el motivo misógino de la crueldad femenina. En cuanto al tema de la traición y de la crueldad femenina Milán canta o declama (“y oyan el soneto”) un soneto que ilustra el ejemplo bíblico de Sansón y Dalila, alusivo a la actitud de las mujeres por burlarse de sus amantes.

Dijo don Luis Milán: -Yo haré lo que mandáis, pues es de buen cortesano, que sois, querer que mudemos de conversación; que cuando los motes pican, para que no saquen sangre es bien mudar de nuevas: que el divertir hace vivir. **Y oyan el soneto:** [énfasis mío]

El gran Sansón se queja de su amiga,
que fue un varón muy fuerte en los hebreos.
Por ella fue vendido a filisteos,
sus enemigos, puesto en gran fatiga.
¿Por qué dirán amiga al enemiga,
siendo enemigos nuestros sus deseos?
Impropios nombres son por casos feos.
Nombrémosla como es razón se diga.
La de Sanson fue Dalida nombrada.
Dalida es bien que nombre yo la mía,
pues siempre vi las caras del olvido.
Mostró en la una ser de mí pagada;
yo vi en la otra que no me quería,
que entre enemigos va quien es vendido. [EC, 161-162]

Antes que se haga la noche, Diego Ladrón invita a sus compañeros a trasladarse a la casa de Fernández de Heredia donde se han dado cita “cuatro estrellas” (Mencía, Luisa, Violante y Castellana) que quieren acudir a la “Farsa de las galeras de San Juan” organizada por Milán [EC, 167]. Y entre tanto que la farsa no empieza, Milán recitará otro soneto sobre el tema de la fidelidad. Este tema es de gran interés para las mujeres. Cuando Mencía le pide cantar el soneto:

Con licencia de estas señoras, pues me lo mandan, diré. Si nuestros ruegos han de aprovechar, conforme serán nuestros deseos, para oír tan buenas palabras como tienen sus obras. [EC, 170]

Milán le responde:

Señora doña Mencía, con tan buen mandado, ¿quién no se dejará mandar? Y adonde con obras se ha de servir no debe ser con palabras. Y no se me enojen del sonsoneto, pues la fin no es de enojar de este soneto:

Es tan común burlar de quien os ama,
que de este mal las más andáis dolientes.
Y no burláis hablándolo entre dientes,
que siempre vais tras ciervos a la brama.
No es mal decir lo que es pública fama.
Hay un refrán comun entre las gentes:
“Haz siempre bien y a quién no pares mientes”,
que bien hacer da buena mesa y cama.
Pues es perder seguir un mal camino
que va a parar al más profundo infierno
porque queréis salir de vuestro estado.
Y aunque yo soy de merecer indino,
pues vos tenéis de mi todo gobierno,
tenga de vos no ser de amor burlado. [EC, 170]

Al final de la interpretación interviene doña Luisa que parece muy irritada y resentida por el hecho de que Milán apenas haya dicho que las mujeres, aunque no lo dan a ver, son burladoras en amor:

[...] ¿qué le parece cómo nos trata en este soneto don Luis Milán? [EC, 170]

Aun así, la mayoría de los sonetos (36 en total) se encuentran en la VI Jornada. Son las mujeres que invitan a Milán a cantar sonetos / sonsonetos escritos por él mismo, argumentado que su música es un “jubileo” y ninguna dama quiere privarse del placer de acudir a escucharlo cantar y tañer:

[Leonor Gálvez] -Ya que en jubileo de música nos hallamos, pues por jubileo se deja oír don Luis Milán, las damas quieren mostrar que de sabio es no mandar el mandador, que mandado es muy mejor, como veremos en vos, que os dejaréis mandar de las damas en dalles quanto os pedirán. Y la primera quiero ser yo, que **os mando me cantéis sonetos vuestros, porque gustemos de los sonsonetos**, [énfasis mío] que nos harán bien callar y mejor hablar para entendedellos. [EC, 313]

También el Duque quiere escuchar los sonetos de Milán. Formula su pedido de una manera indirecta, haciendo una digresión sobre el concepto de brevedad que es una característica tanto de Milán como de los antiguos espartanos y de los grandes poemas de Petrarca (“De aspera y adversa fortuna”). Añade que la brevedad es también el principio ético en que se basa la cortesanía:

[...] Es tan cortesano el corto hablar “che vorria senza parlar esser inteso”. [314]

Entonces, Milán comienza su interpretación, interrumpida y entremezclada con comentarios de las personas presentes que reaccionan de diferente manera al contenido temático de los sonetos. Se trata de una exhibición muy larga, probablemente dura una hora. Frente a una audiencia ahí reunida para escucharle, Milán, como un perfecto galán, no escatima esfuerzos.

25 sonetos presentan el esquema ABBA ABBA CDE CDE, el más utilizado en el *Canzoniere* de Francesco Petrarca. 4 sonetos reproducen el esquema ABBA ABBA CDC CDC, igualmente procedente de la lírica italiana, especialmente la del poeta y músico Serafino Aquilano. Los restantes 7 sonetos presentan rimas anómalas en los tercetos conclusivos.⁷⁵⁷

⁷⁵⁷ A seguir la lista completa: / 1 Si voluntad meresse ser pagada / 2 Hermosa maya llena de mil flores / 3 Para mi bien y por mi mal os veo / 4 Tan triste estoy, que vivo muy mal sano / 5 De bien y mal mi vida se sostiene / 6 Gran bien durmiendo vengo a ensoñar me / 7 Cabellos principian, cabellos fenescen / 8 Mortal dolor, con quien amor tormenta / 9 Allá me voy, a do el amor me guía / 10 Yo voy buscando todos los lugares / 11 A todo el mundo doy de mí descargo / 12 Pensando en vos, un no sé qué me enoja / 13 Al pie de un monte, cerca de una fuente / 14 De un árbol de amor yo vi que colgaba / 15 Linda Tamar, más bella que la rosa / 16 Supe de amor una cosa excusada / 17 ¡Oh, quién pudiese vivir sin deseo / 18 Como el dulzor de la dulce armonía / 19 Nació cuando os vi lo que no quisiera / 20 Siempre querría con vos endeudarme / 21 Sintiendo voy de amor gran agonía / 22 Del paraxismo de amor voy tollido / 23 Tiró mi querer el mal que he tirado / 24 Rosa de abril cogida en la mañana / 25 Yo sentí en veros el mal no temido / 26 Señala las horas el norte su estrella / 27 Dulce cuidado y amargo deseo / 28 No porfiar, hablando descontentos / 29 Yo retraté su gesto muy hermoso / 30 Seguir a quien

Podríamos dividir esta exhibición en tres partes: a) 4 sonetos iniciales [pausa] b) 24 sonetos cantados con vihuela [pausa] c) 8 sonetos finales. Todo este ciclo de sonetos cantados (y en parte tocados) remite preferentemente a la lírica amorosa del siglo XV y desarrolla una biografía sentimental que pone al amante Milán, y al ser masculino en general, en vilo entre sentimientos contrastantes (estados de incertidumbre y de enajenación del amante, obsesión amorosa, presagios de muerte). Muchos sonetos tratan sobre el amor rechazado o sin esperanza de galardón, las burlas amorosas y el mal francés, un tema que está siempre en la agenda de la narración.

Los primeros 4 sonetos se alternan con comentarios de las personas presentes relacionados con el contenido temático de cada soneto. Vale la pena detenerse enseguida sobre el primer soneto “Si voluntad meresce ser pagada” [EC, 315] donde, a través de un diálogo imaginario, se describe la falta de correspondencia entre la buena voluntad de un caballero y el perceptible desdén de su amada:

Si voluntad merece ser pagada
¿por cuál razón, no soy de esto pagado?
Diréisme vos: “Pues has mal deseado
mal desear, págalle con no nada”.
Respondo yo que es muy perjudicada
mi gratitud, que nunca os ha enojado.
Responderéis que debe ser juzgado
lo que sin ley no es cosa bien juzgada.
Si fuese yo juez de esto, aunque soy parte,
con gran razón daría ley en esto,
que lealtad gran lealtad merece.
Pues buen amor no tiene ningún arte,
y en bien amar a todos ganó el resto,
quien meresció, jamás no desmerece. [EC, 315]

Al terminar Milán su interpretación, Diego Ladrón le replica con una historieta relativa a un portugués que había puesto pleito para atraer hacia sí a una dama que no le quería. Mientras que se desencadena la risa liberadora de los presentes, Milán responde con otro soneto “Hermosa maya, llena de mil flores” [EC, 316] dedicado a una maya, probablemente una de las

ningún respeto tiene / 31 Espejo sois de amor desamorado / 32 Nunca pensé que mal por bien viniese / 32 Temor y amor: amor es verdadero / 33 La perramor es esta perra mía / 34 Quién osaría por mucho que osase / 35 El marear que el mar de amor nos hace / 36 Soñado he lo que no fue soñado. El esquema con rimas cruzadas, tanto en las cuartetos como en los tercetos (ABBA ABBA CDE CDE), se repite en 115 casos en el *Canzoniere* de Petrarca, mientras que las variantes ABBA ABBA CDC CDC u otras variantes como CDE CDE o CDE EDC (en los tercetos) se repite en 108 sonetos. Véase Dante Bianchi, “Di alcuni casi della verseggiatura petrarchesca”, *Studi petrarcheschi*, 6 (1956), p. 109.

niñas que en los días de fiesta del mes de mayo se ponían en un asiento en la calle vendiendo hierbas medicinales:⁷⁵⁸

Hermosa maya, llena de mil flores
y extrañas hierbas, de propiedades.
Sanáis con ellas mil enfermedades
que de miraros sanan amadores.
Y a mí no sanan, de estos mis dolores,
que hierbas fueron vuestras crueldades,
le intoxicaron nuestras voluntades:
la vuestra y mía, para desamores.
La vuestra hicieron de ponzoña llena,
que emponzoñada voluntad se muestra.
La mía siento de esto intoxicada,
y aunque está siempre para amaros buena,
va muy doliente, por no verse vuestra,
que el rostro muestra voluntad dañada. [EC, 316]

Al terminar la interpretación de Milán, Fernández de Heredia suspira y ello trae como consecuencia el enfado de su mujer Jerónima Exarque:

Joan Fernandez sospiró, y su mujer le dijo:
-*Vós me par que sou lo que anava venent sospirs per València*
Y él respondió:
-Yo no los vendí, mas ellos me vendieron cuando os vi.
Díjole ella:
- *¿I per què os han venut? ¿Per què jo us comprí mercat per a mal marit?* [EC, 316]

Entonces, Fernández de Heredia, frente a la queja de su mujer, está obligado a confesar lo que concretamente le ocurrió. La suya es una experiencia de amor enfermizo, implicado a la sífilis de la que se recuperó gracias a las curas de un médico moro quien le encerró en casa acostado en una cama durante ocho días suministrándole “hierbas de montaña”, expresión que puede referirse a una infusión que contenía como sustancias activas el “agua de palo”:

Dijo él: -No por eso, sino porque había de mercar brava mujer para sospirar, que pensando que fuéades una maya, sois una desmaya, que siempre desmayo de vuestra mala condición, que hierbas son. Que al médico moro fui, que me sanase, y para sanar me hizo estar en su casa ocho días, acostado en una cama llena de hierbas de montaña, y algunas de ellas pinchaban, que me hacían dar voces. Y el moro decía: “¿Sufrís hierbas en vuestra casa para matar, y no sufriréis para sanar?” Yo diciendo: “No sufriré”. Y él que sí, yo que no. Salvéme de él como de vuestra merced, haciendo el puerco espín. [EC. 316-317]

⁷⁵⁸ Véase la entrada “maya” en *Diccionario de Autoridades* (Madrid: Gredos, 1990). Lo mismo ocurría en muchas plazas europeas donde abundaban charlatanes, cirujanos magos y faquires que, aprovechando las autorizaciones otorgadas por las autoridades municipales, vendían productos especiales para enfermedades incurables como sífilis, alopecia, cálculos de vejiga, etcétera. Se señalan los muchos trabajos de Piero Camporesi llevados a cabo en los años ochenta del siglo pasado. Véase también una pequeña monografía de Alessandro Pastore, *La medicina in piazza: il ciarlatano medico, figura polivalente e controversa*. “Tesina accademica”, Università degli Studi di Verona (2010-2011), p. 24.

El relato de Fernández no puede sino desembocar en una fuerte discusión entre él y su mujer, al final de la cual Jerónima le pide a Milán otro soneto para que su marido se calle:

Dijo su mujer: *-Don Lloís Milá llançau de ací aquest porc espí, o feulo callar a mots, que sols vos lo embossau quan los dos vos motejau.* [EC, 317]

Milán, obediente, interpreta un nuevo soneto “Para mi bien y por mi mal os veo” [EC, 317] en que desarrolla el tópico de los ojos de la mujer que desencadenan el amor:

Para mi bien y por mi mal os veo,
pues me miráis, con rostro muy irado:
No siento yo que esté por mí enojado,
pues que por vos con todas me peleo.
Digo que sois una otra doña Iseo.
Yo don Tristán, de triste desamado.
No digo aquel don Tristan muy amado,
que desamor lo vuelve todo feo.
Queréisme mal, pues mi ventura quiso,
¿y no queréis que esté peor que nuestro,
que el bien no sé do tiene la posada?
Queredme bien y verme heis un Narciso
para probar que tal parezco vuestro;
que hermosa está la cara que es amada. [EC, 317]

Aquí continúa de nuevo Diego Ladrón que vuelve a bajar el tono de la discusión relatando otra historieta sobre una fea relación amorosa que trajo a Fernández una humillación por parte de una mujer que le rechazó de la siguiente manera:

Vos no sois mi don Tristán,
que pasó la mar salada,
mejor sois para ensalada
de truhán. [EC, 318]

Milán le manda callar y sigue con otro soneto “Tan triste estoy, que vivo muy mal sano” [EC, 318] que trata del tópico del “vivir muriendo” jugueteando con el oxímoron mal / sano. Ahora es Francisco Fenollet que está listo para comentar el soneto del músico con otro cuento cómico y burlesco relativo a una relación extramatrimonial de Diego Ladrón. Después de este cuento, Milán está harto y se queja delante al Duque diciendo que si aún se le interrumpirán con cuentos fuera del tiempo acabará con su recitado de sonetos. Al parecer, ahora Milán pide para sus sonetos una forma de atención distinta. Como había hecho ya en la II Jornada, exige que el flujo de la conversación se interrumpa como condición para seguir cantando y tocando. Todo el mundo promete que no le interrumpirá más:

Dijo don Luis Milán al Duque: -Señor, si más salen cuentos, yo no sacaré sonetos. Y todos dijeron que no dirían más. [EC, 319]

Animado por la demanda explícita de Germana de Foix, Milán procede a la interpretación de 24 sonetos, uno tras otro [EC, 319-331], en algo parecido a lo que hoy definiríamos un concierto para voz y vihuela. Los contenidos temáticos de este segundo ciclo de sonetos abarcan los mismos temas del primer ciclo: la desconfianza hacia el amor, la mujer inalcanzable, la befa amorosa, el sentido de enfermedad acrecentada por la visión de la mujer. Algunas veces al sentirse olvidado y engañado empuja el amante hacia una vida malsana que le lleva a enfermedades como la terciana:

Yo sentí en veros el mal no temido,
Por lo que dicen del mal de terciana:
nunca fue visto, se toca campana,
tangan a muertos, que siempre lo he sido. [EC, 329]

La ejecución ininterrumpida de 24 sonetos supone probablemente que el músico arregle a la parte cantada un acompañamiento semi-improvisado basado en módulos melódico-armónicos preconstituidos y adecuados a la prosodia del texto. Quizá por ello, en coincidencia del íncipit de cada soneto Milán pone como *memorandum* una indicación de la medida de los hemistiquios (4.7 y 5.6) a que deberían arreglarse los compases del acompañamiento musical.⁷⁵⁹

Ahora bien, la interpretación fluye interrumpida hasta la conclusión del soneto 28 “Dulce cuidado y amargo deseo” [EC, 331] cuando Germana de Foix se queda impresionada con un verso en que Milán define a su amada “Oh dulce mal con hiel siempre a la boca” [v. 9]. Entonces Milán recibe por parte de Germana una nueva petición: continuar con unas coplas cantadas acerca de “Matalinda / Matacruel” –ya conocidas y populares entre los cortesanos– una burladora que el músico había conocido y que a sus ojos representa la síntesis de la duplicidad y lejanía femenina. No es casualidad que esta dama tenía dos nombres “una noche Matalinda y otra Matacruel”. [EC, 331] Milán canta sus coplas sobre Matalinda, después de esclarecer el sentido de estas nuevas coplas introduciéndolas con una anécdota personal sobre los múltiples amantes de la “linda dama”. Tras de esta serie de poesías cantadas, el Duque hace un elogio al poeta compositor y le pide continuar, aunque el músico esté cansado.

Dijo el Duque: -Don Luis Milán, **si os cansáis de cantar, no os canséis de contar** [énfasis mío] más sonetos, que no son para cansar los graciosos sonsonetos. [EC, 334]

⁷⁵⁹ En una nota al pie de página [EC, 315] Escartí sugiere que el *memorandum* numérico que comparece al lado de algunos sonetos (4.7. 5.6) alude al uso de los modos mixtos. Todo esto resulta extraño ya que los vihuelistas normalmente indican el modo (tono) con acotaciones como las siguientes: “esta pieza es del tono 3” o “tono del tono 5”, etcétera.

Entonces Milán procede a la lectura (*contar*) de otros 10 sonetos. Esta vez acepta comentarios a sus sonetos (*discantar/comentar*), incluso los solicita:

[Milán]...**hay que discantar** [énfasis mío] en mi soneto”. [EC, 335]

Y aún:

Dijo don Diego: -Templado o destemplado, yo **quiero discantar sobre este soneto** [énfasis mío], que yo sé una glosa de él y es:

No porfiar hablando descontentos,
dos cosas son que dan bien al oído,
sabido ser y ser muy bien sufrido,
que la valor sufrida es en tormentos.
Dama real, vos dais merescimientos
como da el Rey, que todo l'es debido;
mas crueldad y desagradescido,
parecen mal en todos estamentos.
mi reina sois, yo soy vuestro vasallo,
mandar podeis á tuerto ó á derecho,
el tuerto soy, pues vos me habeis cegado.
Derecho no, que cojo y manco me hallo,
su crueldad me tiene muy deshecho,
por bien mirar me veo mal mirado. [EC, 335]

A continuación, Diego Ladrón hace un comentario intrigante sobre el referido soneto. Relata cómo él y Fernández de Heredia servían a dos viudas que, tras atraer a su propia casa a los dos enamorados desprovistos, les escarnecieron con un cubo de agua en la cabeza. [EC, 336] En otro soneto de esta tercera serie la dama del servicio de amor se transforma en “doña Cruel”, causa de un mal comparable al “mal francés”:

Nunca pensé que mal por bien viniese
y mal por bien por vos me ha venido,
Vínome el mal y todo me ha tollido,
que mal francés pensé luego que fuese. [EC, 339]

El soneto que cierra la serie habla del desdichado amor entre Hero y Leandro (“Soñado he lo que no fue soñado” [EC, 344]) es también el más trágico. Lo comentan Francisco Fenollet y Fernández de Heredia, pero finalmente intervino Milán que no pierde la oportunidad de reutilizar y manipular otra vez el romance de Lanzarote mezclando con fines paródicos dos versos que pertenecen a este romance con dos versos que remiten a “los flojos amores” de

Fernández de Heredia: “Nunca fuera caballero de damas tan bien querido como fue Joan Leandro, de una Hero que no ha sido”. [EC, 344]

La fuerte preferencia por la forma de soneto, además de reflejar una de las tantas maneras en que Milán comparte con el Duque el gusto por la poesía y las formas poéticas de origen italiano, es un irrefutable síntoma de un acercamiento al universo cultural italiano y a la métrica áulica de la tradición petrarquista.⁷⁶⁰ Podemos asumir que los sonetos que Milán interpreta uno tras otro durante la VI Jornada [EC, 319-331], algo parecido a lo que hoy llamaríamos un concierto para voz y vihuela, a pesar de que no fueron jamás publicados en una colección de música, forman parte de un repertorio original de poesía cantada que a lo largo del tiempo se ha depositado en la memoria del músico. Tratándose de un repertorio que tiene que realizarse en el *hic et nunc* del pedido, es evidente que Milán no tiene que ponerse de acuerdo con nadie más que con el instrumento que toca. La nemotécnica que gestiona la interpretación musical tiene que cumplir con dos factores imprescindibles: simplicidad y redundancia. Así que es lógico pensar que la música que Milán produce con su vihuela se reduca a pocos elementos armónico-melódicos relacionados con la estructura métrica y la disposición de las rimas de los sonetos que interpreta.⁷⁶¹

Valdría preguntarse ¿por qué tanto interés hacia esta forma poético-musical o, mejor dicho, porqué la reacción de la audiencia hacia los sonetos es tan positiva? ¿Eso depende del tema tratado o de la calidad de la interpretación? ¿O detrás de ello hay una razón más substancial? Personalmente considero que los sonetos recogidos en *El Cortesano* responden

⁷⁶⁰ Para la implantación en Nápoles de una métrica áulica en la línea del soneto de procedencia petrarchista, véanse Erasmo Percopo, *Artisti e scrittori aragonesi. Contribuzione ad uno studio su Napoli nel Rinascimento* (Napoli: Tipografia Francesco Giannini & figli, 1895); *id.*, *Le rime di Benedetto Gareth detto Chariteo* (Napoli: Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892), t. 1, pp. 249-254; Nicola De Blasi, “Intrattenimento letterario e generi conviviali (farsa, intramesa, gliommero) nella Napoli aragonesa”, en *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, ed. Paolo Febbraro (Roma: Editrice Salerno, 1993), pp. 129-159. En cuanto a la introducción del soneto en España se ha llegado a popularizar la anécdota que cuenta Juan Boscán y según la cual, estando un día paseando con el embajador veneciano Andrea Navagero en Granada tratando de temas literarios, el italiano le animó a escribir sonetos y otras formas italianas en lengua castellana. Véase Ignacio López Alemany, “El sonsoneto y la práctica poética cortesana del siglo XVI”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 50 (2016), pp. 583-603:584. En el caso específico de Valencia, Ines Ravasini apunta que el uso de esta forma italianizante puede leerse como un intento de atraer las formas castellanicas y italianas en el cauce de la tradición amoroso-cortés autóctona. Véase Ines Ravasini, “Poesía y vida de corte: los sonetos en el Cortesano de Luis Milán”, *Revista de poética medieval*, 28 (2014), pp. 335-357: 337.

⁷⁶¹ Señalamos aquí como imprescindible un artículo de Griffiths sobre la canción acompañada en Milán y Mudarra donde se demuestra, mediante el análisis, lo que estamos afirmando. Véase John Griffiths, “Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada”, *Edad de Oro*, 22 (2003), pp. 7-28. Como apunta Fiorentino este proceso que remite a “formas mnemónicas” basadas en la simplicidad y la redundancia, lo que es una característica interna de las técnicas de improvisaciones (por ejemplo, la del fabordón) que a lo largo del tiempo se han ido desarrollando dentro el mundo de músicos que pertenecían a la tradición oral y no culta de la música. Véase Fiorentino, “Folía”, pp. 22-23. Véase también William F. Prizer, “The frottola and the unwritten tradition”, *Studi Musicali*, 15 (1986), pp. 3-37:6.

sobre todo a la voluntad de poner en escena modalidades distintas de fruición de este género poético-musical en el contexto cortesano. Al parecer, el interés hacia esta forma poético-musical depende mucho del hecho de que los sonetos que se interpretan en Valencia tienen una calidad, una idiosincrasia y una trascendencia particular. Nótese que, en ocasiones, Milán utiliza el neologismo “sonsoneto” como variante o como sinónimo de soneto.⁷⁶²

Mándeles que diga sonetos a damas, que por decir sonsonetos, ese debe ser su deseo. [EC, 169]

Y no se me enojen del sonsoneto, pues el fin no es de enojar de este soneto. [EC, 170]

[...] porque gustemos de los sonsonetos. [EC, 313]

Dijo el Duque: -Don Luis Milán, si os cansáis de cantar, no os canséis de contar más sonetos, que no son para cansar los graciosos sonsonetos. [EC, 334]

Dijo don Luis Milán [...] Y pues ya no he de cantar sino [contar] los sonetos, bien podremos discantar los sonsonetos. [EC, 335]

No creo que Milán acuñara este neologismo para fomentar una gratuita ambigüedad terminológica. Tal y como muchas colecciones de música vocal de esta época, llevan ambigüedad en las nomenclaturas de los géneros musicales (por ejemplo, en abundantísimas colecciones impresas italianas a menudo no se puede distinguir entre villancico o *frottola*, *barzelletta* o *strambotto*) igualmente ocurre en *El Cortesano*. Utilizando el término “sonsoneto” Milán quiere hacer hincapié en la diversa forma de inserción en la vida social cortesana del género soneto.⁷⁶³ Y la nueva realidad socio-performativa o sociológica de esta forma italianizante es la de integrarse en las distintas conversaciones cortesanas para actuar al mismo nivel de las otras formas poético-musicales tradicionales como villancicos, canciones romances, etcétera. Al parecer, esta forma poético-musical, siendo breve y flexible, era la más adecuada para incorporar en el flujo de la conversación cuentecillos breves, anécdotas, cotilleos y glosas con las cuales los concurrentes de la corte se confrontaban y podían enterarse sobre lo que pasaba en la vida diaria a los demás: la crisis del amor, los amores extraconyugales. Incluso se amparaban de los peligros crujientes, como la enfermedad venérea que serpenteaba por doquier.

⁷⁶² Como apunta López Alemany, “sonsoneto” es un neologismo de Milán y se encuentra únicamente en *El Cortesano*. Véase López Alemany, “El sonsoneto”, p. 588.

⁷⁶³ Como afirma López Alemany (ibidem) “sonsoneto” es acuñado sobre “sonsonete”, lo que proporciona al término un matiz peyorativo.

Milán canta o recita los sonetos, que a menudo arrancan y sostienen la conversación de palacio durante todas las veladas, sin esfuerzo, insertándoles rápidamente en el *hic et nunc* cortesano de la conversación cortesana que siempre debe basarse en principios del hablar a modo de Palacio. Por lo que hemos dicho, no debería extrañar que esta forma de hacer música en la corte valenciana sustituya la forma canción, ya catalana, ya aragonesa. Muchos sonetos de Milán, debido a sus contenidos privados y únicos, no se dejan entender sino por los valencianos que rodeaban a la corte Virreinal.

5.3.4. Romances

Varios son los episodios de *El Cortesano* en que la tradición del canto romanticístico se expresa a través de una verdadera interpretación musical, lo que hace de este género un acto social concreto. Llama la atención en la I Jornada la interpretación cantada por parte del cantor Olivarte del romance “Aquel ciervo cariblanco”. [EC, 86]⁷⁶⁴ La pieza está dedicada a Francesca Ferrer por parte de su marido Francisco Fenollet, que ha apenas acabado de matar un ciervo casi blanco y lo está llevando a la mujer:

Aquel ciervo cariblanco
que corre por aquel llano,
quien fuere mi caballero.
tráigamelo a la mano.
Días ha que yo ensoñé
que mi mal no será sano
si no me traen un ciervo
cariblanco y rabilano.
con el pié derecho negro,
que no es de señal villano
por la propiedad que tiene,
que sabella no es en vano:
quien comiere deste ciervo
de Cupido será hermano;
no le matará el amor.
que no le dará la mano. [EC, 86]

⁷⁶⁴ La música dicta todas las metáforas que el bufón Gilot utiliza para comentar esta interpretación. Como si de un cuarteto vocal se tratara (Germana de Foix – “lo cant” / tiple, Mencía Manrique – “contralt”, Francesca Ferrer – “tenor” y Jerónima Exarque – “contrabaix”) así se expresa Gilot: -“Senyora donya Francisca, totes les celoses són com a cigales, que, en cantar una, responen moltes. La reina ha començat lo cant, que de cels es un encant. Y la senyora doña Mencía fa lo contralt, que son marit n’está malalt; i vossa mercé és un tenor sospitós, que pitjor és que la tos. I la senyora doña Jerònima lo contrabaix, puix son marit va tostemp baix en amors: que pitjor és que dolor de mal francés, baix amor en caballers”. [EC, 86-87]

La letra de “Aquel ciervo cariblanco” utiliza el motivo de la caza del ciervo blanco que, como documentan los medievalistas y la crítica comparatista, está muy difundido en aquel entonces en la tradición neerlandesa y conservará sus restos no solo en la versión de Milán sino también en toda la tradición del romance viejo español.⁷⁶⁵ En una de las primeras versiones de esta leyenda épico-caballeresca, la recopilada en el *Cancionero de Romances*, la figura del cazador del ciervo estaba asociada a Lanzarote, uno de los caballeros más exitosos y de más grande confiabilidad en la literatura medieval.⁷⁶⁶ En cambio, en la interpretación canora que encontramos en *El Cortesano* el cazador se identifica con Francisco Fenollet que, como leemos en el texto de Milán, quiere deshacerse de cualquier forma de heroísmo actuando simplemente como amador. Así que al terminar de la ejecución de Olivarte Francisco así se expresa:

[Francisco]... señora [...] os he presentado este ciervo cariblanco, que la ventura me ha hecho cazar para que se cumpliese mi deseo de presentaros lo que yo represento: ciervo cazador de amor para ser vuestro amador. [EC, 86]

Según lo que leemos en el texto, a pesar de que Francisca Ferrer está muy agradecida por recibir la oferta de un ciervo blanco como señal de un amor puro, a la vez observa de forma muy irónica que lo único que le preocupa son las burlas anti-matrimoniales del bufón Gilot que reiteradamente interviene en el diálogo haciendo referencia a las infidelidades de todo el mundo masculino cortesano y sobre todo al mal francés que serpentea en la corte y al cual no es extraño también el mismo Gilot que se alarde a ser un experto mujeriego.⁷⁶⁷ Lo que resulta, más allá de toda la hermenéutica que se ha desarrollado col paso del tiempo acerca del ciervo blanco, es que en el contexto valenciano este animal imaginario ha perdido sus connotaciones mitológicas

⁷⁶⁵ Encontramos menciones y alusiones varias en el *Cancionero de Romances* (pp. 282-283), el *Cancionero llamado Flor de enamorados* (1562). En el CMP lo encontramos contrahecho con el incipit “Digas tú, el amor de engaño”. Véase Anglés (ed.), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. 1, p. 134 [Núm. 109]. En el *Cancionero General* (11CG) con el incipit “Digas me tú el pensamiento” y en un pliego suelto con “Dígame tú el ruy señor que hazes la triste vida”. Para un resumen véase Edoardo de Laiglesia, *Tres hijuelos había el rey...: Orígen del romance popular castellano* (Madrid: Imprenta de Fortanet, 1917), p. 25.

⁷⁶⁶ Véase *Cancionero de Romances*, pp. 282-283. Hay relaciones intertextuales entre la letra del Romance de Lanzarote recogido en el *Cancionero de Romances* con la letra de un anónimo romance recogido en el CMP con incipit “Digas tú, el amor d'engaño” [Núm. 109]. Asenjo Barbieri duda sobre cuál de ellos fue el original. Aducimos a continuación el texto recopilado en el CMP: “Digas tú, el amor d'engaño, / pues nos das tan triste vida, / el Remedio de tu daño / ¿donde haze su manida? / ¿Donde tienes tus placeres, / tu gloria do está escondida, / donde stan las esperanzas / de nuestra vida perdida? / Pues do tu engaño nos llama, / tu galardón nos olvida; / tu pensamiento nos pone / no demos mayor caída. / Tus obras son enemigas / de quien tu vida convida; / no sé quien quiere servirte / por vida tan aborrida. / Pues son todas tus mercedes / una muerte conocida; / tu vista es muerte secreta / y es al revés conocida. / Tus obras son las que dan / la vida limpia y escogida; / no se por qué nos engaña / tu burla tan parecida; / Ni por qué stá la razón / delante de ti vencida / pues vemos claros tus daños / y el alma triste perdida”. Véase Anglés (ed.), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. 1, p. 134.

⁷⁶⁷ En una ocasión un caballero encarga a Gilót que lleve un billete a su dama. El bufón, por su parte, se da tal destreza en cumplir su cometido que, burlando su mandatario, consigue hacer el amor con la dama.

y está sometido a una resignificación y manipulación (“quien comiere deste ciervo / de Cupido será hermano” EC, 86) que pone de relieve la condición de truhan del hombre y el estado de malmaridada de la mujer.

En cambio, un uso performativo, pedagógico, e incluso “salvífico” del canto romanticístico, aunque tal vez dentro de una matización satírico-burlesca del código comunicativo, se encuentra a partir de la II Jornada. Milán, Fernandez de Heredia y Francisco Fenollet se citan en casa de Diego Ladrón y su mujer Maria de Robles donde acuden también otras damas. Se entabla una discusión donde se tratan temáticas relacionadas con el patriotismo y con la tradición cortés de la queja de amor. Milán, citando un verso de Petrarca (“Umil amante vince dona Altiera” [EC, 143]), afirma que solo una actitud humilde es capaz de vencer al esnobismo de una mujer. Ladrón por su parte le contesta que ello no corresponde a la verdad. Después recuerda la circunstancia en que él hizo una visita a Milán que estaba tumbado en su cama por ser menospreciado por una dama. A pesar de estar enfermo Milán le había recitado una glosa (“dijístesme una glosa vuestra”) sobre los dos primeros versos del famoso villancico “Desdeñado soy de amor” (Cancionero de Uppsala, Núm. 16) acentuando los males que lleva el amor. [EC 143-144]

A continuación, empieza una discusión sobre el tema del patriotismo. Milán reprocha a Diego Ladrón una supuesta francofilia que el acusado rechaza recordando la ingratitud del rey francés Francisco I quien, tras recibir el perdón y la libertad para volver a Francia por parte de Carlos V –que incluso le había concertado una boda con su hermana Eleonora– no respetó los pactos y volvió a declarar la guerra a España en cuanto se le presentó la oportunidad.⁷⁶⁸ Ladrón no quiere de ningún modo parecer “afrancesado” y, si Milán tal lo considera, que cante y toque algunas piezas para curarle del “mal francés” (aquí en el sentido de una falta de patriotismo). Ladrón le pasa incluso una vihuela que tiene en su casa. Sin embargo, Milán se retrae, o cuanto menos retrasa el momento de tocar, así que de forma jocosa intervine Francisco Fenollet que culpa a Diego Ladrón de aprovecharse de la ayuda de los músicos recordando el caso de un caballero valenciano llamado Diaz que pagó a un músico amigo suyo para que tocara ante una dama a quien él servía.⁷⁶⁹ A pesar de todo, Diego Ladrón continúa invitando a Milán a tocar. Lo hace ahora de forma cada vez más persuasiva consagrándolo como nuevo Orfeo, prototipo mítico de músico y poeta prodigioso:

⁷⁶⁸ “No querria, don Luis Milan, que, en pago de esta merced que os he hecho hacer a las damas, fue sedes tan ingrato como fue el Rey de Francia, pues sería peor mal francés el vuestro que no el mío”. [EC, 146]

⁷⁶⁹ El amigo del caballero Diaz, pero, se enamoró de la dama y al día siguiente Diaz encontró su amigo en la calle rodeando la casa de la dama. Entonces le dijo: “¿anoche music y oy competidor? No seréis más mi tañedor”. [EC, 146]

Y en ser todos delante las damas, don Diego tomó la mano a don Luis del Milán diciendo: -Señoras, he aquí Orfeo que yo le querría más feo. [EC, 147]

Mientras tanto también las damas entran en la discusión queriendo escuchar a Milán cantar y tocar con su vihuela unos romances:

Dijo el paje: -Señor don Luis Milán, mi señora y las señoras que arriba están, mueren de deseo de veros y oiros, y dicen que si vuestra merced tiene el mismo deseo, podréis **cantar** [énfasis mío]: Nunca fuera caballero de damas más bien querido... [EC 147]⁷⁷⁰

Dijo la señora doña María: -Paréceme que convidamos don Luis Milán a una vihuela y dámosle a comer palabras. Callemos, que es gran desacato que su tañer calle por nuestro hablar, y este descuido que hemos tenido, merece ser perdonado, pues oyéndole hablar hace olvidar su tañer y tañendo se olvida su hablar. [EC, 150]

En el primero de los dos romances, que Milán canta acompañándose con la vihuela que le pasa Diego Ladrón, se desarrolla la cuestión del “esnobismo” de las mujeres. A tal efecto realiza una glosa sobre el romance de Belerma y Durandarte que ya había puesto en música en *El Maestro*.⁷⁷¹ A continuación el texto que aparecía en *El Maestro*:

Durandarte, Durandarte,
buen cavallero provado,
acordarse devria
de aquel buen tiempo pasado.

Cuando en galas y invenciones
publicavas tu cuidado,
agora desconocido,
dí por qué me has olvidado.

Palabras son lisonjeras,
señora, de vuestro grado,
que si mudança hize,
haveysmelo vos causado.

Pues amasteis a Gayferos
quando yo fui desterrado,
y por no sufrir ultrage,
moriré desesperado.

[Luis Milán, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, ff. 78-79]

⁷⁷⁰ “Nunca fuera caballero de damas más bien querido”, así arranca el famoso romance de Lanzarote cuya música tanto inspiró a los músicos de la época (Romeu Figueras, “Mateo Flecha el Viejo”, p. 77) que narra la habitual petición que hace la dama de que el caballero realice una empresa difícil.

⁷⁷¹ El romance de Durandarte y Belerma es muy famoso y muy difundido en aquel entonces. Se encuentra en: Hernando del Castillo, *Cancionero General* (11CG), f. 137r; R. Foulché-Delbosc (ed.), *Cancionero de Juan Fernández de Constantina* (Madrid: Bernardo Rodríguez, 1914), p. 293 [Núm. 188]; *Cancionero de Romances*, p. 290 y p. 303-304. Cuatro son los romances puestos en música que figuran en *El Maestro*: “Durandarte”, “Sospirastes Valdovinos”, “Con pavor recordó el moro” y “Triste estaba y muy quexosa la triste reyna troyana”.

La glosa que Milán desarrolla en *El Cortesano* sobre el texto original es muy larga. El músico añade dos nuevas cuartetas antes de cada uno de los versos del poema original y usa líneas sucesivas del poema original como línea final de cada estrofa del poema nuevo, lo que da lugar a una actuación de 144 versos. [EC, 150-155] A continuación, transcribimos toda la glosa de Milán que se distingue por la perfección de su estilo narrativo y por la pormenorización bien hilvanada de los episodios narrados:

Milán [...] Y por hacer lo que me rogó don Diego, lo primero que cantaré será la glosa que hice al romance del Belerma y Durandarte cuando se dejó de servirla, y es esta:

Ya no es él; perdido está
el que no cura de fama,
que el galán sin servir dama
fuera de camino va.
¡Vuelve, vuelve, caballero!
No quieras desesperarte,
que en tu amor tan verdadero
siempre serás tú el primero,

Durandarte, Durandarte [énfasis mío]

¿Cómo estás de tí tan fuera,
que tán fuera estás de mí?
Ménos de tí conocí
que si no te conociera.
No te venza la pasion,
sino la de enamorado,
Y á mayor satisfacion
prueba y tente á la razon,

buen caballero probado [énfasis mío]

No estés tanto sin acuerdo,
pues tan acordado eras
que en las burlas y las veras
nadie se halló más cuerdo.
Para tu mortal dolor
gran remedio te sería
que de aquel tan gran favor
aceptarte servidor,

acordar se te debria. [énfasis mío]

Quien del tiempo se olvida
el tiempo se olvida de él.
Mucho es para sí cruel
quien lo fue para su vida.
tanto un tiempo te acordabas
cuanto fuistes envidiado.
Y pues todo lo alegrabas,
muestra ser lo que mostrabas.

de aquel buen tiempo pasado. [énfasis mío]

No parece que pasaba
cuando el tiempo entretenías.
Las tinieblas despedías
y la noche se aclaraba.
Tus mayores devaneos
eran en tí perficiones.
¿Pues, qué fueron tus arreos?
¿Cuándo en justas y torneos?

¿Cuándo en galas y envinciones? [énfasis mío]

Nunca fue tal amador
en amar como tú fuiste.
Siempre alegre sobre triste
por no descubrir favor.
No porque te hice favores
a mi costa y a tu grado,
sino alivio de dolores,
ues penando sin clamores

publicabas tu cuidado. [énfasis mío]

Tu mirar fue por mirarme
con acatamiento y honra,
nunca fuiste a mi deshonra
sino para mas honrarme.
Durandarte solias ser,
y dudo haberte conocido,
porque está sin conocer,
sin oír, hablar, ni ver.

agora desconocido. [énfasis mío]

Estos ruegos no lo son,
pues que yo doy por testigo
lo pasado, y lo que digo
abonando mi intinción.
No te ruego yo por mí,
pues lo tienes tan probado,
lo que te ruego es por tí,
que no siendo tú sin mí,

di por qué me has olvidado. [énfasis mío]

Respuesta de Durandarte.

Ya, señora no soy yo,
pues no sois, señora, vos;
La que se sirve de dos,
nunca amor en ella entró.
Razon hay de sospechar
que burláis mucho de veras,
pues mudastes en mudar
con las obras el hablar,

palabras son lisonjeras. [énfasis mío]

Si tan grande voluntad
tan abierta no os mostrára,
yo no viera cara a cara
tanto vuestra crueldad.
Voluntad tan verdadera
nunca tan mal se ha pagado,
pues me he visto en vos quién era
por lo que mostráis afuera,

señora, de vuestro grado. [énfasis mío]

En mis ojos mostraré
siempre seros tan amigos,
cuanto vos muy enemigos
los hicistes sin por qué.
Mientras ojos mirarán,
bien verán cuanto yo os quise,
y por lo que en mí verán,
todos os preguntarán

que si yo mudanza hice. [énfasis mío]

Si algún tiempo vos quejáis.
no hay razón para quejaros,
pues mostráis apiadaros
de quien no os apiadáis.
Si se viene a tocar
lo que habéis falsificado,
en la piedra de mi amar
se verá que mi mudar

vos, señora, lo habéis causado: [énfasis mío]

Yo querría, más no puedo,
no decir lo que se muestra,
que lo que es a culpa vuestra
de vergüenza tengo miedo.
Y aunque en damas no es tan mal
no tener ley en no veros,
siendo yo tanto leal,
en vos fue más que mortal,

pues amastes a Gaiferos. [énfasis mío]

Y si esto a vos infama,
sálveos esta razón
que en nosotros es traición
lo que no es traición en dama.
El quejar solo me queda
a mí triste agraviado,
pues fortuna siempre rueda,
imposible era estar queda

Cuando yo fuí desterrado. [énfasis mío]

Es la ley en los destierros
sufrir pena por un yerro.
Mas, en mi triste destierro
yo la sufro por dos yerros.
el otro fue vos consentir,
servidor, en mi viaje,
que por esto he de morir
por sufrir y más sufrir,

y por no sufrir ultraje. [énfasis mío]

Como si fuera traidor
me habeis dado la sentencia.
Haceisme sin competencia
y dístesme competidor.
Nunca fue tan mala suerte,
ni se vio tal desterrado,
ni habrá quien lo concierte.
Y pues todo sabe a muerte,
moriré desesperado. [énfasis mío] [EC, 150-155]

El texto de la versión original que Milán había puesto en música en *El Maestro* se insertaba en la tradición de los cantares de gesta que alababan las empresas fantásticas y los amores de Durandarte (nombre españolizado de la espada de Roldán, Durendal) y Belerma.⁷⁷²

⁷⁷² La versión original del romance de Durandarte está recogida en el *Cancionero de Romances*, p. 290. Véase también María de los Hitos Hurtado (ed.), *Romancero Viejo*, p. 85-86.

En las dos primeras cuartetos encontramos una queja de Belerma que contrastaba con la expresión doliente y digna de su desdichado amante en la tercera y cuarta cuarteta.

En su escritura en cifras para canto y vihuela Milán utiliza la melodía (tiple) que encontramos en la versión a 4 voces del mismo romance recogida en el CMP y atribuida a Francisco Millán [Núm. 445].⁷⁷³ Según Gómez Muntané la escritura musical utilizada por el músico valenciano reflejaría la que era la técnica más efectiva que un vihuelista entonces podía aprovechar para adaptar una preexistente composición polifónica a las posibilidades no infinitas de un instrumento de cuerda como la vihuela. Pero, de acuerdo con lo que resalta de muchos trabajos de Griffiths, también podría ser lo opuesto, es decir que esta versión de Francisco Millán otro no sería que una transcripción para cuatro voces de un acompañamiento vihuelístico.⁷⁷⁴

La música se divide en dos partes. En la primera parte Milán utiliza un estilo acordal para acompañar la melodía, insertando al final de cada verso redobles y cláusulas cadenciales muy parecidos a los utilizados en su fantasías y tientos para vihuela sola. A continuación, mostramos tanto la primera parte de la versión de Francisco Millán como la música en cifra para vihuela y canto, tal y como figura en *El Maestro*. Desglosamos también un hipotético esquema de las coincidencias entre verso y módulos melódicos-armónicos en la versión de Milán:

⁷⁷³ Maricarmen Gómez Muntané (ed.), *Las Ensaladas* [Praga, 1581] con un suplemento de obras de género, (Valencia: Institut Valencià de la Música, 2008), t. 1, p. 122.

⁷⁷⁴ Como apunta Griffiths, la escritura y el estilo musical de Milán se caracteriza por alejarse de modelos polifónicos y por nacer directamente de la vihuela. Véase Griffiths, “Luis Milán, Alonso Mudarra”, *passim*.

445. Durandarte, Durandarte

193

Millán

f. 290^v

Du-ran-dar-te, Du-ran-dar-te

1. C[ontra] Durandarte

Tenor Durandarte

2.ª C[ontra] Durandarte

te, Buen ca-va-lle-ro pro-va-do,

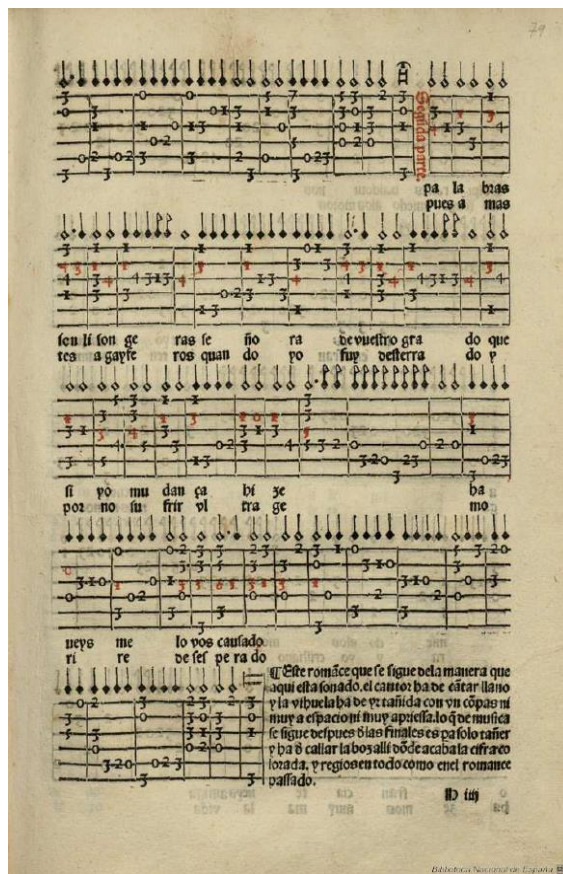
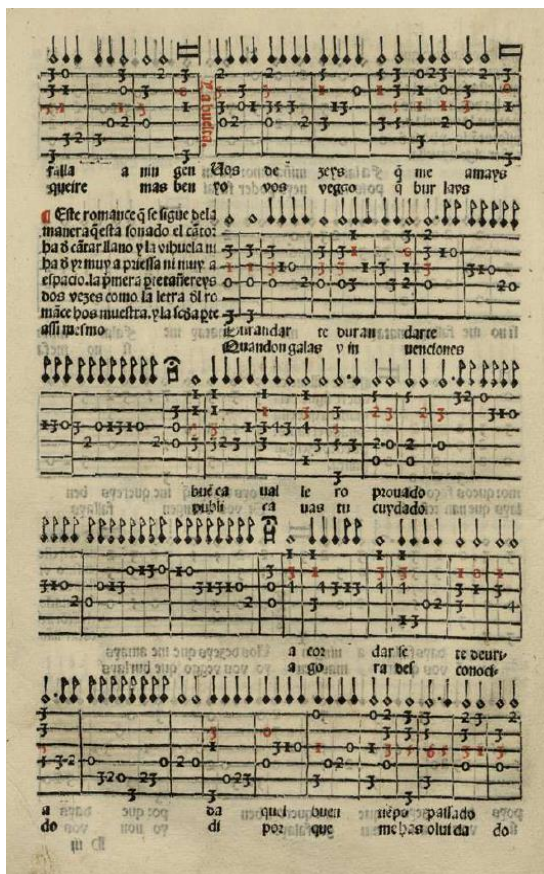
Yo te rue-go que ha-ble-mos En a-

quel tiem-po pa-sa-do.

Instituto Español de Musicología

25

Ejemplo 5.3. Millán, “Durandarte, Durandarte”, Anglés (ed.), CMP, f. 290v



Ejemplo 5.4 Luis Milán, *Libro de música de vihuela de mano intítulado El maestro [...]*, ff. 78-79

Verso	Durandarte, Durandarte (I Parte)	Música
1	Durandarte, Durandarte	A
2	buen cavallero provado,	B
3	acordarse de devia	C
4	de aquel buen tiempo pasado.	D
5	Cuando en galas y invenciones	A'
6	publicavas tu cuidado,	B'
7	agora desconocido,	C'
8	dí por qué me has olvidado.	D'

Verso	Durandarte, Durandarte (II Parte)	Música
1	Palabras son lisonjeras,	E
2	señora, de vuestro grado,	F
3	que si mudança hize,	G
4	haveysmelo vos causado.	H
5	Pues amasteis a Gayferos	E'
6	quando yo fui desterrado,	F'
7	y por no sufrir ultrage,	G'
8	moriré desesperado	H'

A lo largo de los 144 versos (32 cuartetos de arte menor) de la glosa poética que Milán desarrolla en *El Cortesano* se repiten los tópicos cortesanos de la versión original, junto a una acentuación del motivo del engaño cometido por Gaiferos (“siendo yo tanto leal, / en vos fue más que mortal, / pues amastes a Gaiferos”) que, según lo que reciben de la tradición los cortesanos valencianos, resulta ser el principal responsable de la traición de Belerma.

En cuanto al acompañamiento instrumental que Milán utilizaría para llevar a cabo su glosa, –teniendo en consideración el hecho de que muchas de las situaciones en que Milán se describe son siempre momentos espontáneos y que las damas le solicitan actuaciones sin previo aviso–, es posible que Milán recupere el mismo esquema melódico-armónico que había utilizado para llevar en música el romance de Durandarte en *El Maestro*. Si es así, merece la pena señalar que éste sería el único episodio en que vemos a Milán reciclar música perteneciente a su repertorio escrito.

La interpretación de Milán sería el resultado de un compromiso impuesto por la rapidez con que se desarrollan los eventos. Recordamos que las damas piden a Milán cantar y tocar enseguida (“mueren de deseo de veros y oiros”). Así que a corto plazo el músico tiene que tener preparado, salvo que no lo tenga ya preparado en la memoria, el nuevo texto organizado en 16 estrofas de 9 versos, y adaptar a este no solo un preexistente entramado musical, originalmente concebido para grupos de dos cuartetos (es decir estrofas de 8 versos), sino también nuevas palabras que llevan una acentuación y una prosodia que no coinciden perfectamente con el viejo esquema melódico-armónico utilizado en *El Maestro*. Éste puede valer como un ejemplo del virtuosismo y flexibilidad que se pedían a un tañedor-cortesano que nunca podía retirarse sin cumplir con los deseos de la audiencia. Desglosamos a continuación una hipótesis –relativa a los primeros 18 versos– de cómo Milán habría buscado una coincidencia aproximada entre el nuevo texto y la parte musical que ya tenía preparada. Me inclino a pensar que Milán cantara toda su glosa con la misma tonada repitiendo los motivos melódicos-armónicos (A, B, C, D) de la versión original para cada nuevo grupo de cuatro versos de su extensa glosa, concluyendo con un noveno verso entonado que repetiría la cadencia conclusiva de D:

Verso	Durandarte, Durandarte (glosa)	Música
1	Ya no es él; perdido está	A
2	el que no cura de fama	B
3	que el galán sin servir dama	C
4	fuera de camino va	D
5	¡Vuelve, vuelve, caballero!	A'
6	No quieras desesperarte	B'
7	que en tu amor tan verdadero	C'
8	siempre serás tú el primero	D'
9	<i>Durandarte, Durandarte</i>	D''

El segundo romance que Milán canta, para salvar del “mal francés” a Diego Ladrón, acompañándose con su vihuela es una variante del “Romance del conde Guarinos”, o “Romance de Roncesvalles”, recogido en el *Cancionero de Romances* y otros romanceros.⁷⁷⁵ A pesar de que los dos versos de arranque son los mismos del romance original, los que le siguen resultan ser una “reinterpretación” de la derrota de Roncesvalles:

Agora quiero cantar en este romance una gran verdad española, contra un error francés que defiende don Diego por tener mal francés. Y es la pasión que tiene por los franceses, diciendo que la batalla que tuvieron en Roncesvalles con nuestros españoles, si fueron vencidos fue por la traición que su Galalón les hizo convidándoles a una caza, que fue batalla, donde fueron vencidos y muertos muchos de los doce pares. Y la verdad española es esta que oiréis en este romance:

**Mala la vistas, franceses,
la caza de Roncesvalles,** [énfasis mío]
que salida fue de Francia
para alzaros con España.
Cuando don Alonso el Casto
llamó al emperador Carlo
para conquistar los moros
de Castilla cativada,
prometiéndole su reino
si hacia esta jornada,
y españoles no quisieron
mostrar gente acobardada,
que el gran leon español
bravo Bernaldo del Carpio,
fue muy valerosa lanza
y gran cortador de espada.
Salió con sus españoles
defendiendo vuestra entrada
en la muy cruel batalla
de Roncesvalles nombrada.
Don Carlos perdió la honra,
murieron los doce pares,
**porque fuera tiranía
Francia reinar en España.** [énfasis mío] [EC, 155-156]

Evidentemente Milán canta el romance para defender “la verdad española” sobre la derrota de Roncesvalles frente a la presumida “pasión por los franceses” de Diego Ladrón, según el cual los francos perdieron la batalla de Roncesvalles por la traición de Galalón. En la forma de pensar de Milán, al culpar al caballero francés, Ladrón minimiza el valor de los españoles que los vencieron. En la parte final del texto emerge también la tesis de que no solo

⁷⁷⁵ Para consultar la versión tradicional del romance véase *Cancionero de Romances*, pp.180-182. Ahí comparece la versión “Mala la vistas, Franceses” en lugar de la más habitual “Mal la hubisteis, franceses”. Véase también López Alemany, *Ilusión áulica*, p. 123, n. 35. Milán volverá otra vez a este romance durante la III Jornada en la “Farsa de las galeras de San Juan” [EC, 176-206], cuando, en un momento dado, un caballero desarrollará una tan breve como humorística glosa del romance sacando de la versión tradicional los dísticos “Mala la vistas, franceses, la caza de Roncesvalles...” e insertándolos en un contexto en que más de gestas caballerescas se hablaba del mal francés.

los moros, sino también los españoles querían la derrota de los francos ya que nunca habrían aguantado que los franceses gobernaran en España: “porque fuera tiranía Francia reinar en España”. [EC, 155] De todas formas, a pesar de la tosquedad de las argumentaciones de Diego Ladrón, el objetivo de la glosa poética llevada a cabo por Milán es el de afirmar una idiosincrasia y una visión de orden político y patriótico contra a los detractores foráneos.⁷⁷⁶

¿Cuál sería la música empleada en esta ocasión? Estamos hablando de un romance que no está presente en *El Maestro* y como en el caso anterior, debido a la velocidad con la que se siguen los eventos, no puede ser fruto de un proceso de creación planificado. En este caso Milán podría haber empleado formulas melódico-armónicas muy sencillas, como la de Conde Claros que según Francisco Salinas era muy difundida e utilizada para entonar diferentes romances.⁷⁷⁷

Sin embargo, uno de los romances más largos aparece en la IV Jornada dentro de la “Montería de las damas y caballeros de Troya” [EC, 222-229]. Germana de Foix pide a Milán que lea su obra la “Montería de Troya” [EC, 231-261]. La reina le promete de oírla de buena gana por ser la “obra milana”. Milán ya tiene la obra en la mano cuando la reina le pide leerla:

[...] y roguemos a don Luis Milán **que lea** [énfasis mío], que ya está con la obra en las manos, esperando que vuestra alteza se lo mande. [EC, 230]

La montería va a describir una cacería de caballeros y damas que salen de la ciudad de Troya. Comparecen las parejas Paris y Helena, Troile y Polixena, Hector y Andromaca Corebus y Cassandra, Eneas y Creusa, Priamo y la reina Hecúba. Entre los demás destaca el episodio donde se abre una cuestión sobre quién tiene la culpa, los griegos o los troyanos. El texto leído por Milán es muy largo, más de 900 versos, pero no cabe sorprenderse que los cortesanos le oyen hasta el fin con interés.

La última ejecución de romance en *El Cortesano* es igualmente larga. Nos referimos a una interpretación de 10 romances dentro de la “Máscara de los Troyanos” (VI Jornada). Canta

⁷⁷⁶ Al final Ladrón agradece a Milán porque con su romance ha logrado el objetivo que se había propuesto, es decir cambiar la opinión de Ladrón y sanarlo del mal francés: “Dijo don Diego: -Don Luis Milán, yo os agradezco lo que vos debéis agradecerme, pues yo seré causa que os agradezcan las desagradecidas el servicio que les habéis hecho, en dejarlas encantadas de vuestro cantar y tañer. Y vos, con el romance que habéis cantado de la batalla de Roncesvalles, me habéis sanado del mal francés que tenía defendiendo la error francesa contra la verdad española”. [EC, 156]

⁷⁷⁷ Véase Fiorentino, “Discantar sobre Conde Claros”, pp. 61-65. Varias veces Griffiths y Gásser han apuntado que el estilo interpretativo de Milán se inspira en la práctica de improvisadores que había florecido en el Norte de Italia en manos de músicos como Pietrobono y Serafino Aquilano que como adelantábamos habían servido durante un tiempo también a la corte napolitana (véase Capítulo 1.2). Véase John Griffiths, “Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada”, en *Edad de Oro*, 22 (2003), pp. 7-28; Luis Gásser, *Luis Milan on sixteenth-century performance practice* (Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1996), p. 33.

la ninfa Siringa, acompañada a la cítara por Apolo / Milán. Esta interpretación tiene un papel angular no solo en el desarrollo de la trama de *El Cortesano*, sino también en la perpetuación de una identidad napolitano-aragonesa, así que me detendré en este largo episodio más adelante (véase Capítulo 6.2.2).

Muchos temas románticos, aunque podrían parecer distantes de las experiencias diarias de los integrantes de la corte valenciana, como la leyenda troyana o la artúrica, eran conocidos por muchos a través de la lectura y de la transmisión oral realizada en interpretaciones parecidas a las descritas en *El Cortesano*. Por lo tanto, los cortesanos podían mostrar interés en conocer las andanzas y enredos de sus protagonistas, como si se tratase de personajes familiares. Numerosos fragmentos de romances, máxime de materia francesa, fluyen en la conversación –con variantes y cambios de vocablos– como elementos fraseológicos del idioma (con fines de motes lúdicos-satíricos) o como proverbios o refrán.⁷⁷⁸ Aparte de la interpretación de “El ciervo cariblanco”, que está sujeto a manipulación y reducción cómica insertándose en una llamada y respuesta de carácter burlesco donde abundan bromas hacia malmaridadas/os y cornudas/os (con una evocación también al mal francés), los demás romances tratan seriamente los tópicos del amor cortés y se constituyen como testimonio de la verdad histórica y de una supuesta identidad española cuya exactitud no se cuestiona nunca. Esta función de la orientación moral e incluso de exaltación de la historia patria siempre tiene el sentido de una oposición hacia los detractores foráneos. Aunque el romance más largo que aparece en *El Cortesano*, durante la “Montería de las damas y caballeros de Troya” [EC, 222-229], no es cantado sino leído –se trata de más de 900 versos que los cortesanos escuchan hasta el fin con interés. El canto/recitado con acompañamiento de vihuela constituye un vehículo angular de propagación del género romance, confirmando así la antigua inseparabilidad del canto y de la música respecto a este género. He intentado insistir en el hecho de que, debido a su naturaleza repetitiva y estrófica, el género romance no supone una perfecta adecuación expresiva de la música al texto. A pesar de que la música sigue siendo más o menos igual y se caracterice por ser una adaptación o reutilización de una melodía preexistente, la audiencia no se cansa de escuchar Milán ya que está más interesada a la comprensión del texto. Así ocurre durante la interpretación de la glosa al “Romance de Durandarte” [EC, 150-151]. Vale la pena subrayar que las glosas recitadas/cantadas con acompañamiento instrumental, siendo

⁷⁷⁸ Sobre el uso de los versos romancero como elemento fraseológico del lenguaje véase Menéndez Pidal, *Flor Nueva de Romance viejos* (Buenos Aires: Espasa Calpe, Colección Austral, 1944), p. 37.

normalmente muy largas en *El Cortesano*, suponen una rara actitud de escucha concentrada por parte de los integrantes de la corte.

5.3.5. Otras formas poético-musicales

Los largos poemas recitados o cantados en *El Cortesano* se titulan “Carta”, “Las siete angustias de amor”, “Los siete gozos de amor”, “Coplas de Matalalinda y Matacruel” y finalmente “Toma, vivo te lo do”.

“Las siete angustias de amor” y “Los siete gozos de amor”, aunque parafrasean, únicamente en el verso de arranque las siete angustias / gozos de la Virgen –argumento muy tratado por la mística de aquella época–, *de facto* desarrollan el tema de la relación imposible entre la dama inalterable y el cortejador desesperado por conseguir el más mínimo signo de interés, o, por lo menos, de falta de hostilidad. Me detendré en estos dos largos poemas que al parecer ponen de manifiesto un punto de desacuerdo entre la visión humanista de la música profesada por el Duque y una obsoleta convicción medieval encarnada por Fernández de Heredia. El escenario en el que tienen lugar estas interpretaciones ya ha sido predefinido en la parte final de la V Jornada, cuando Milán promete para el día siguiente cumplir con todo lo que su audiencia le pedirá de tañer y cantar:

Dijo don Luis Milán: -Denme la vihuela, que para luego es tarde, para sanar un envidioso. Oyamos qué horas tocan- Las doce han dado. Mudemos de parecer, que si agora tañese y cantase, me apodaría el señor Joan Fernández a gallo reloj, que canta a media noche. Mejor será dejarlo para mañana a la noche, delante el duque y la reina, que me han mandado les dé una cena de lengua y manos, tañendo y cantando la aventura del monte Parnaso, donde me vi. Vuestras mercedes podrán decir, antes de la mía cada uno la suya, que nunca faltan aventuras a quien buenas las busca. Y quedando con este concierto acabamos la noche, que no lo parecía con tal compañía, que, día es todo, conversar con muy buen modo. [EC, 294]

Al examinar la compleja estructura de “Las siete angustias de amor” y de “Los siete gozos de amor” deducimos que Milán ya había compuesto anteriormente estos textos.⁷⁷⁹ En particular, en “Las siete angustias de amor” Milán vuelve a los tópicos del amor cortés que encuentran sus raíces ya en el tratado de Andrea Cappellano, *De Amore*, redactado en 1185

⁷⁷⁹ “Las siete angustias de amor” [EC, 300-303] constan en 9 novenas de arte menor rimadas en consonante, esquema que puede entenderse también como un conjunto de 2 semiestrofas menores simétricas, es decir 1 redondilla con rima abrazada (ABBA) más 1 quintilla con rimas alternadas (CDCDC). “Los siete gozos de amor” constan en 16 sextillas de pie quebrado con el tercer y sexto versos en tetrasílabos y los demás octosílabos (esquema de las rimas ABC ABC). Traen a colación un poema con el mismo arranque escrito por el soldado Juan Rodríguez del Padrón (¿1395-1452?) y donde encontramos muchas instrucciones de cómo tiene que ser cantado el poema. Véase Carla de Nigris, “Siete gozos de amor” di Juan Rodríguez del Padrón: note di crítica testuale”, en *Canzonieri iberici*, ed. José Ignacio Pérez Pascual (Árbol académico, 2001), vol. 2, pp. 191-206.

aproximadamente: I) la tristeza, II) la lejanía, III) el pudor de la mujer, IV) la desilusión, V) la súplica y el rechazo de ella hacia él, VI) el olvido, VII) el desdén que prueba el amante cuando se siente rechazado, VIII) los celos, IX) la naturaleza inalcanzable de la mujer. Milán entona el texto tocando la vihuela “que me han traído” [EC, 295]:

Las siete angustias de amor:

Canten los gozos de amor
Los que sienten alegrías,
y yo las angustias mías,
pues que siento su dolor;

Y dirélas lamentando
con voz de extraña tristura,
ofreciéndolas llorando
a la perfeta figura
que siempre estoy contemplando.

La primera angustia siento,
causada del desear,
cuando no os puedo mirar
sino con el pensamiento;

Pues si es gran padecer
no veros y contemplaros,
ved cuán mayor debe ser,
cuando yo alcanzo a miraros,
y vos no me quereis ver.

La segunda angustia triste
siente más el más sufrido,
porque el gesto va vestido
de lo que la alma se viste;

Esta es sin comparacion
por sufrir lo que se siente,
que si pena el corazon,
amor escribe en la frente
de qué pena la pasion.

La tercera angustia alcanza
el servidor a la hora
que conoce en su señora
ser perdida su esperanza;

Pues mi esperanza perdida,
¿quién la perdió como yo?
¿Quién la tuvo tan sin vida,
que primero se secó
antes que fuese nacida?

La cuarta por mi dolor,
que mil veces he gustado,
es aquel cruel desgrado

que mostrais con disfavor.

Ora ved qué tal me siento,
si es firme mi firmeza,
que con tal conocimiento,
no puede vuestra crueza
Estragar mi sufrimiento.

La quinta angustia parezco
de muerto y descolorido,
que estoy muerto en vuestro olvido,
y vivo en lo que padezco.

¿Quién se vio tan olvidado,
que ante vos se halle ausente,
sino yo desesperado,
en mi mal siempre presente,
yen su presencia pasado?

La sexta sentí en veros,
Que es el temor de enojaros.
Mas quien no puede ganaros,
¿por qué ha de temer perderos?
Quien nunca tuvo favores,
¿por qué teme disfavor?
porque en el trato de amores
se confía el amador
con sospechas y temores

La setena y la mayor
es la angustia del partir;
¡oh, cuán grave es de sufrir
si dejais competidor!

Pues si es cosa conocida
al tiempo del despediros
ser gran trance la partida,
más es no poder partiros
cuando ella está partida.
He aquí, gentil señora,
las siete angustias de amor
que siendos tan servidor,
siento cadaldía y hora.
No me perdí, mas perdí
en esta triste jornada
lo que sentiréis de mí:
siete años te serví
sin de ti alcanzar nada. [EC, 300-303]

El comentario del Duque sobre la actuación de Milán es el siguiente:

Dijo el Duque: -Si tan poca pena diesen en sentirlas como en oírlas, antes serían gozos que angustias, pues tanto alegra vuestra música. [EC, 303]

Entonces el juicio del Duque sobre la interpretación de Milán es positivo y encaja bien con los ejemplos legendarios acerca del poder de la música sobre los afectos, sobre el alma y el cuerpo del hombre. Aunque de forma enrevesada (“Si tan poca pena diesen en sentirlas como en oírlas”) el Duque podría hacer referencia a la teoría de los “afectos” y a toda una tradición humanística que ya desde el periodo de Alfonso el Magnánimo tiene como modelo el canto acompañado por un solo instrumento.⁷⁸⁰

Después de las observaciones del Duque siguen las de Fernández de Heredia que básicamente ponen en duda la sinceridad de los sentimientos de Milán, que en el fondo no está autorizado a hablar de amor ya que en la corte se presenta como un seductor que coquetea con todo el universo femenino. Fernández de Heredia expresa su punto de vista utilizando un lenguaje de doble sentido (doble vínculo, por usar una expresión psicológica) pues afirma y niega a la vez:

Respondió Joan Fernandez: -Señor, el uno y el otro creo que son. Parecen gozos por lo poco que siente angustias de amor don Luis Milán, y no dejan de parecer por lo mucho que muestra sentir las cantando que de amor se va burlando. [EC, 303]

Luego interviene Francisco Fenollet que, para resolver las dudas referentes a la competencia musical de Milán, le invita a cantar “Los siete gozos de amor”. También Diego Ladrón invita a Milán a presentar otra vez a todo el mundo una muestra de su arte. Y que lo haga también para halagar a su primo, Pedro Milán, que en el contexto de *El Cortesano* comparece como un “servidor” de Germana de Foix. Al final, Milán cumple con las invitaciones de su audiencia y el Duque cierra todo este episodio complementándose con Milán:

Dijo el Duque: -Don Luis Milán, alegremente habéis cantado los gozos de amor, sepamos por quién los cantastes, que si fue por vuestro primo don Pedro Milan, habeis sido muy galan, por mostrar que gozos sienten en amar, aunque tengan disfavores los que rien en amores. [EC, 307]

⁷⁸⁰ Con la expresión teoría de los “afectos” referimos aquí al proceso homeopático-psicológico de la catarsis aristotélica. Este proceso se produce cuando la música (o el músico) inspira y lleva a un clímax las tensiones emocionales asociadas con el dolor. En este episodio la “voluptas aurium” (“pues tanto alegra vuestra música”) es la consecuencia de un proceso homeopático. Véase Alfonso Colella, “Juegos de palabras y música en El Cortesano de Luis Milán”, *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 5 (2015), pp. 229-252.

Lo que llama la atención en todo este episodio es la actitud aduladora del Duque que está orgulloso de amparar en su corte a un músico tan genial como Milán y, por el contrario, el trato despectivo de Fernández de Heredia que, si por un lado parece querer divertirse a costa del músico, por el otro parece criticar la presunción literaria y poética de Milán. En definitiva, Fernández de Heredia desvaloriza y desacredita a Milán porque éste parodia las maneras poéticas. Fernández de Heredia juzga el quehacer poético de Milán como la irrupción de un músico en el campo de la literatura y esto es aún más inaceptable, si se considera que Milán no conoce el latín.⁷⁸¹ La cuestión planteada por Fernández de Heredia es bastante delicada y aparece también en *Il Cortigiano* de Castiglione, donde Federico Fregoso se dirige a un músico que abandonó la música para dedicarse a la poesía. En cierto momento, Fregoso señala que el músico en cuestión había perdido sus habilidades musicales y que pensaba que solo sus versos podrían tener un valor artístico.⁷⁸²

Para interpretar “Toma, vivo te lo do” los cantores de la capilla musical alternan con un cantor solista (Olivarte) que toca una vihuela. Es el mismo Duque que pide al cantor Olivarte que cante una serie de estrofas acompañado de la vihuela.

Las mesas están paradas para cenar, váyanse luego a sentar, porque mientras cenaremos, alabanzas oiremos de las damas de Valencia, que serán en un “Toma, vivo te lo do” que cantarán todos mis cantores. Y dirá Olivarte solo la copla de cada dama, tañendo y cantando. [EC, 378]

Se trataría de música ligera ya que sirve para acompañar a una cena y está concebida para alagar a las damas valencianas.⁷⁸³ A pesar de que sea una de las piezas musicales más

⁷⁸¹ Unos años antes, en un poema, Fernández de Heredia había expresado su desconfianza hacia las habilidades poéticas de Milán, que considera sinceramente flojas y muy inferiores a su arte en la vihuela. Véase Martí Grajales (ed.), *Obras de Joan Fernández de Heredia*, pp. 196-197: “Si la vihuela olvidays, / y trobays y componeys, / tomays lo que no sabeys / y lo que sabeys dexays, / y ansi señor os perdeys: / Dexaos de trobar en fin, / nos metays mas en tal trance, / qu’un podenco’s dará alcance, / y pues no sabeys latín / quieros trobar un romance”.

⁷⁸² Véase *Baldassarre Castiglione. Il libro del Cortegiano*, II, 39: “Federigo Fregoso: [...] e per confirmazion di questo, io conosco uno eccellentissimo musico, il qual, lasciata la musica, s’è dato totalmente a compor versi e credesi in quello esser grandissimo omo, e fa ridere ognun di sé e omai ha perduta ancor la musica. Un altro de’ primi pittori del mondo sprezza quell’arte dove è rarissimo ed èssi posto ad imparar filosofia, nella quale ha così strani concetti e nove chimere, che esso con tutta la sua pittura non sapria depingerle. E di questi tali infiniti si trovano. Son bene alcuni, i quali, conoscendosi avere eccellenza in una cosa, fanno principal professione d’un’altra, della qual però non sono ignoranti; ma ogni volta che loro occorre mostrarsi in quella dove si senton valere, si mostran gagliardamente; e vien lor talor fatto che la brigata, vedendogli valer tanto in quello che non è sua professione, estima che vaglian molto più in quello di che fan professione. Quest’arte, s’ella è compagnata da bon giudicio, non mi dispiace punto”. Véase también James Haar, “The Courter as Musician. Castiglione’s View of Science and Art of Music”, en *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, eds. Robert Hanning y David Rosand (New Haven: Yale University Press, 1983), pp. 165-189:179.

⁷⁸³ El refrán de “Toma, vivo te lo do” tuvo también popularidad dentro del mundo infantil. Véase José Manuel Pedrosa, “Toma, vivo te lo do: avatares y rescrituras viejas y modernas de un juego infantil”, en *Presencia*

largas de *El Cortesano*, no parece aburrir a la audiencia cuya reacción ante esta pieza parece ser positiva e interesada (sobre este juego musical véase también el Capítulo 6.2.1). Por otra parte, el contenido del texto llama la atención de los integrantes, ya que se habla de las más destacadas mujeres de Valencia en tono de cotilleo. No sabemos exactamente cómo se desarrolla este juego cortesano y cuáles son los rasgos de su coreografía. El relato de Milán no contiene las instrucciones exactas acerca de su puesta en funcionamiento y ello nos lleva a la más pura especulación.

Podríamos imaginar damas y caballeros sentados a una larga mesa. No muy lejos se distribuyen los cantores de la capilla (“El Duque: [...] cantarán todos mis cantores” [EC, 378]) que forman un semicírculo en torno al cantor solista Olivarte que se sitúa al frente con el encargo de tañer y cantar cada estrofa de un larguísimo poema en alabanza de las damas valencianas alternándose con el coro que canta un estribillo de un único verso (“Toma, vivo te lo do”). Se trata de 152 coplas (cuartetos) de octosílabos (rima ABBA).

En las coplas que componen “Toma, vivo te lo do” encontramos motes e hipérbolos amorosas que llevan a comparar a las mujeres con los elementos más elevados y perfectos de la creación. En una de las coplas la mujer de Fernández de Heredia, Jerónima Exarque, es comparada con una estrella:⁷⁸⁴

Para la la estrella Diana,
doña Jerónima Exarque,
que no hay quien no se embarque
en su nave capitana.
Señora fue de Callosa,
y era para hacer callar
a quien la oyera hablar,
y dar habla a toda cosa.

Toma, vivo te lo do. [EC, 398]

del cancionero popular infantil en la lírica hispánica (Homenaje a Margit Frenk), eds. Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2013), pp. 167-187. Sobre este juego musical véase también el Capítulo 6.2.1.

⁷⁸⁴ Hay otras mujeres con calidades elevadas. A continuación, solo algunos ejemplos: “Para una que es el norte / de hermosura en el amar. / Estrella del navegar, / guía del galán de córte. / Doña Joana Jofre es ésta.../ Toma, vivo te lo do”; “Las columnas de Hercules, / que de ella dejan gran fama. / Doña Ines, doña Merina, /son los nombres de estas bellas, /pues diran de estas estrellas /su virtud a bien inclina. / Toma, vivo te lo do”; “Para doña Margarita Corverán y de Cruilles [...] porque siempre les sostiene /hermosura y juventud. / Toma, vivo te lo do”; “Para una Castellví / que nombran doña Rafela, / quien tras su castillo vela, /mejor vellador no vi...Toma, vivo te lo do”; “Para una doña Mencía /Margarit y de Mascó, / quien á tí no te buscó/todo bien desmerescia. /Más linda que Cleopatra, / de las más lindas que vi, /por idolatrar en tí, /muerta estás por idolatra / Toma, vivo te lo do”.

No son menores las apreciaciones para la mujer de Diego Ladrón:

Para una doña María
de Robles, que robles son
que colgaron un Ladrón
que ella sola lo podía.
El mayor Ladrón ha sido
don Diego Ladrón de ella;
pues quedó colgado en vella
y ella de él para marido.

Toma, vivo te lo do.

La copla que va dirigida a Francisca Mascó y Castellví, mujer de don Francisco Fenollet es el propio mote o divisa de dama:

Para una doña Francisca
de Mascó y Castellví,
Por amores me perdí,
Cantará quien se le arrisca.
Aunque no se olvidará,
Y si me cobrase hoy día,
Otra vez me perdería
Quien también perdido está.

Toma, vivo te lo do.

Dentro de la larga reseña de damas algunas tienen un papel activo en la trama de *El Cortesano*. Por ejemplo, Doña Angela de Aragón y de Milán, a la que se dedica una copla, además de pertenecer a la alta nobleza valenciana –quizá pariente lejana del mismo Milán– es la misma dama que se ha reunido junto a los Virreyes para determinar las leyes que deben regir el comportamiento amoroso de los galanes valencianos.

5.4. Quien canta y quien toca en *El Cortesano*

Como se deduce de lo anteriormente expuesto, casi todos los integrantes de la corte cantan, canturrean o se expresan en prosa ritmada. Canta la criada Marinsueña que entona diariamente en su casa un villancico alusivo a la condición de malmaridada: “No te enojés / que me matan tus amores”. [EC, 369] Se expresa en prosa ritmada y rimada Jerónima Exarque cuando en la I Jornada contesta a Ana Mercader recordando una versión manipulada de un villancico recogido tanto en el Cancionero de Uppsala (“Si n’os hubiera mirado”, Núm. 13) como en el Cancionero de Barcelona: “Si n’os hubiera oído, pluguiera Dios que no fuera, porque yo no aborreciera cuantos han por mi tañido”. [EC, 157] Canta el canónigo Ester acompañándose con una guitarra (“Tot lo món m’està mirant” [EC; 267] y canta el paje de mal

recaudo (“Bella, de vos só enamorós” [EC, 266]). Incluso el teólogo de cabecera, maestre Zabater, se caracteriza por un cierto gusto musical. En un pasaje en que recuerda a los cortesanos que la verdadera sabiduría no está en el saber cantar, bailar o vestirse con ropas finas, lo hace entonando una copla: “Esta vida tan penada, / si queréis que en bien acabe, / aquel que se salva sabe / que el otro no sabe nada”. [EC, 278] Además, cantan muchos caballeros que actúan en los entretenimientos parateatrales que se interpretan en el Real. Dos entonan sendas canciones que se encuentran entre las más bellas de *El Cortesano*: “En mi gesto se os amuestra / gran amor”, “Cuando más y más os miro, / más suspiro” [EC, 198-199], además de una manipulación del villancico “Yendo y viniendo”. [EC, 198] No son menos preciosos los villancicos que dos damas entonan durante la “Montería de las damas y caballeros de Troya”: “Aguas de la mar” y “¡Oh qué fresco y claro día!”. [EC, 239] Cerramos este listado, recordando la entonación de “La bella malmaridada” por parte de un ciego. [EC, 149]

Sin embargo, si consideramos los ocho días en los que se desarrolla la crónica-ficción, nos damos cuenta de que muchas de las interpretaciones canoras que acabo de mencionar son episódicas y breves. Además, entre estos casos solo la canción “Comed de mi tartuga” [EC, 267] es interpretada con acompañamiento instrumental. Por el contrario, las interpretaciones más largas y con mayor impacto sobre la audiencia son todas a cargo de Milán y de su estricto círculo de amigos. Es más: aparte de una única interpretación de una glosa, quizá con acompañamiento de una vihuela, por parte de Francisco Fenollet (“De piedra pueden decir” [EC, 308]), la práctica del canto acompañado es una prerrogativa casi exclusiva de Milán y de los cantores de la capilla que solo raras veces intervienen cantando.

5.5. Modalidades de interpretación: polifonía, canto solo, canto acompañado

Al contrario de lo que cabría esperar, en *El Cortesano* las interpretaciones de música polifónica se cuentan con los dedos de una mano. Contamos solo con el villancico “Sicut cervus” [EC, 82], el largo juego musical “Toma, vivo te lo do” [EC, 378-403] y una pequeña interpretación de la canción “Mal me quieren mis comadres” [EC, 111-112]. La interpretación de “Sicut cervus” es vocal y a cargo de la capilla del Duque. Tenemos una evidencia indirecta de que el conjunto vocal que interpreta esta pieza (bajo, tenor, contralto y tiple) lee la música de un cuadernito que recogía por separado las diversas partes de ese *contrafactum*. En cuanto a “Toma, vivo te lo do” se trata de un largo juego musical donde a través de una forma muy sencilla de polifonía se alternan los cantores de la capilla musical y un cantor solista (Olivarte)

que se acompaña con una vihuela. Aunque este episodio canoro es bastante largo, Milán no especifica qué música se va a entonar. Por último, el cantar “Mal me quieren mis comadres” que debería constar en una pequeña interpretación vocal polifónica (en dúo) llevada a cabo por Germana de Foix y Jerónima Exarque.

En la corte valenciana parece ocurrir algo distinto con respecto a muchos contextos cortesanos españoles e italianos donde el lenguaje de la polifonía parecía ser familiar a muchos de los cortesanos que no pocas veces hablaban de entonaciones, de estructuras polifónicas y a la vez se deleitaban cantando piezas polifónicas a cuatros voces o formas sencillas de polifonía improvisada.⁷⁸⁵ Además, el mismo léxico de la polifonía en *El Cortesano* es usado en sentido figurado y se caracteriza por ser un medio retórico-expresivo con el fin de agigantar lo absurdo de algunas situaciones cómicas y de sacar a la luz las contradicciones de los aspectos conflictivos de la relación entre los caballeros y, sobre todo, entre hombres y mujeres. El ejemplo más contundente de cómo el lenguaje de la polifonía se usa en *El Cortesano* en sentido figurado, lo encontramos ya en la I Jornada cuando el bufón Gilot nombra los cuatro registros canónicos de la polifonía (“cant”, “contralt”, “tenor”, “contrabaix”) no tanto para aludir una verdadera interpretación polifónica sino más bien para burlar algunas mujeres.[EC, 87] Además, encontramos varias veces términos como “contrabajo” y “contralto” usados en el sentido figurado y con una acepción semántica negativa. Señalamos un episodio en que Fernández de Heredia toma el pelo a Milán porque elabora coplas de baja calidad literaria (“contrabajo sois de tono”), a pesar de su alta posición social (“siendo contralto en linaje”). En otro contexto Francisco Fenollet utiliza el término “contrabajo” para indicar una baja posición social pero no en referencia a Milán.⁷⁸⁶

Hay ocasiones en las que Milán utiliza la palabra “concierto”, pero no tanto en el sentido musical (conjunto polifónico armonioso de varias voces), sino más bien en el sentido amplio de acuerdo / consonancia que se establece entre individuos o grupos sociales.⁷⁸⁷ Cuando Milán utiliza el término “desconcierto” lo hace no tanto en el sentido musical –es decir disonancias

⁷⁸⁵ A este propósito se podrían aducir muchos ejemplos y referencias bibliográficas. Baste aquí citar Tess Knighton, “The A Cappella heresy in Spain”, pp. 562-572; Lucien Clare, “Le Connétable, la musique et le pouvoir (d’après los Hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo)”, *Bulletin Hispanique*, 90 (1988), pp. 27-57; José Julio Martín Romero, “El Condestable Miguel Lucas en su crónica”, *Revista de Filología Española*, 91 (2011), pp. 129-158.

⁷⁸⁶ Véase [EC, 105 y 351]: “La alta y baja que nombrastes/es de vuestra condición:/alto sois de presunción/y muy bajo copleastes./ Contrabajo sois de tono/por burlar de bajo traje./¿Siendo contralto en linaje,/quién dijera “sayomono”/ “sayocuera” y “sayopaje?”; “Entendido que hube que hay buenas mentiras, yo desculpé a Joan Fernández de sus cuentos, pues no son yerros, aunque lo son por ser de baja nasción, que, de bajos, podrían ser contrabajos de música desentonada, pues que todos son risada para bocas de reír, que se ríen sin sentir. Como papagayos, son risueños sin intinción”.

⁷⁸⁷ “Paresció bien a todos, y quedaron con este concierto”. [EC, 347]

que se crean en la polifonía— sino más bien como una falta de orden social y religioso.⁷⁸⁸ El término “destemplar”, que normalmente tiene un uso musical —especialmente en los ambientes de los vihuelistas en el sentido de alterar, desconcertar la armonía o el buen orden y concierto de alguna cosa— en *El Cortesano* tiene básicamente un significado de confusión o imposibilidad de gestionar las situaciones difíciles.⁷⁸⁹ Y, por último, el verbo discantar, que en varias ocasiones se utiliza, no tiene nada que ver con la práctica del “discantar” —es decir utilizar varias técnicas de polifonía y de improvisación—, sino más bien se refiere a un comentario o juicio que un integrante de la corte expresa sobre un texto poético (cantado o no). Lo deducimos al inicio de la VI Jornada cuando el Duque usa “discantar” para referirse a los comentarios circunstanciales que los tres compañeros de Milán han hecho sobre su ejecución canora.⁷⁹⁰

¿Por qué tan poca música polifónica en *El Cortesano*? Cabe señalar que las veladas valencianas estaban concurridas por damas y caballeros muy ruidosos y con una gran actitud para la charlatanería y la burla. Francisco Fenollet, cuando recita una glosa sobre una canción famosa (“De piedra pueden decir”), ya sabe que tiene que aguantar las burlas de los demás. Hay un pasaje de la II Jornada en que doña María se dirige a Milán para disculparse por el gran ruido que hay en la sala.⁷⁹¹ Imaginemos que hubiera gran ruido en la sala antes de que Milán empezara

⁷⁸⁸ Así como ocurre tanto en el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491) de Diego de San Pedro como en la literatura religiosa. Véase Samuel Gili Gaya (ed.), *Diego de San Pedro. Obras* (Madrid: Espasa-Calpe, 1950), p. 15: “Nunca haze desconcierto, / en todo por todo acierta, / sigue a Dios / que es lo más cierto, / y desconcierta el concierto / que lo contrario concierta”. Véase también Robledo Estaire, “La música”, p. 397.

⁷⁸⁹ “Y no os maravilléis si me he destemplado con vos, en sacar vuestras romeras, pues también os destemplastes con don Luis Milán y conmigo, apodándonos a monos, que es un género de milicias que dan un bofetón con un perdón, como este dicho dice: “Al juego del abejón / parece el muy mal burlar: / perdón piden para dar un bofetón”. [EC, 288]. Igualmente ocurre en el *Libro de Oración* de María de San Domingo donde los términos “templado” y “concertado” se presentan como endiádis, así que son equivalentes a “distemplado” y “desconcertado”. Véase José Manuel Blecua (ed.), *Libro de la Oración de Sor Marta de Santo Domingo* (Madrid: Hauser y Menet, 1948), f. B3v: “Pues cada uno debe pensar en sí que es una armonía hecha para estar siempre templada, agradable y suave para el que la crió. ¿Debe, por ende, entristecerse mirando cómo su alma está destemplada, y debe alegrarse cuando el que la crió se allega a templar y polir las cuerdas [...] hay de tanta melodía y tan suave como es el alma templada y concertada? ¿Ninguno, por cierto, porque el amor tuyo pone en ella el concierto y la melodía, la cual está en ti concertada, pues sale de tu inmenso concierto el temple y concierto para el desconcertamiento del alma [...] tales músicas nosotros, sino para allegar nuestros coraçones a ti que pones nuestra alma en concierto y quitas el destemplador?”. Véase también Robledo Estaire, “La música”, p. 401. Véase también la entrada “templar” en el diccionario de Sebastián Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana* (Madrid: Luis Sánchez, 1611), p. 41: “Templar, vale acordar y tener en su punto las cuerdas de las biguelas, los caños de los organos, y de los demas instrumentos”.

⁷⁹⁰ “Dijo el Duque: -Muy bien habéis discantado sobre la carta que ha cantado don Luis Milán. Pues mejor discantaréis, si las siete angustias canta, que el amor hace pasar a quien más siente en amar. Y por vida de quien más queréis, que las cantéis”. [EC, 300] Sin embargo, en la terminología musical del siglo XVI, el verbo “discantar” era normalmente empleado para indicar diferentes praxis de improvisación tanto vocal, como instrumental. Véase Giuseppe Fiorentino, “Discantar sobre Conde Claros”, pp. 59-87.

⁷⁹¹ Dijo la señora doña María: -Páreceme que convidamos don Luis Milán a una vihuela y dámosle a comer palabras. Calleemos, que es gran desacato que su tañer calle por nuestro hablar. Y este descuido que hemos tenido merece ser perdonado, pues oyéndole hablar hace olvidar su tañer y tañendo se olvida su hablar. [EC, 150]

su concierto de sonetos.⁷⁹² Incluso sí los cortesanos estaban dispuestos a callarse, ello ocurría normalmente cuando se trataba de escuchar una interpretación monódica, acompañada o no, más bien que los cantores y músicos profesionales que integraban la pletórica capilla musical valenciana.⁷⁹³

En la corte valenciana nunca se teoriza sobre la música, a diferencia de lo que ocurre en varias cortes italianas donde encontramos una nobleza que sabe de música y sabe tomar partido dentro la gran controversia que entonces enfrentaba a los partidarios de la escritura / ejecución polifónica a 4 voces con los defensores de una concepción humanista de la música que consideraban la polifonía, máxime la polifonía franco-flamenca, como música complicada (“impiastrata”).⁷⁹⁴ Sin embargo, hay bastantes evidencias indirectas para comprobar que a los integrantes de la corte valenciana les gustaban géneros musicales relacionados con la música no escrita y capaces de llegar al oído de manera rápida e inmediata. Al igual que algunos pasajes de la obra de Castiglione, donde unos personajes del diálogo ponen de manifiesto su preferencia hacia una forma sencilla y no sofisticada de escuchar e interpretar música, también en *El Cortesano* de Milán se halla una clara opción, tangible y no solo teórica, en favor de la música profana no escrita, interpretada por una sola voz o acompañada por uno instrumento de cuerda.⁷⁹⁵ Por otra parte este es el aspecto que más que cualquier otro distingue a los humanistas

⁷⁹² “doña Leonor Gálvez [...] os mando me cantéis sonetos vuestros, porque gustemos de los sonsonetos, que nos harán bien callar y mejor hablar para entendellos”. [EC, 313]

⁷⁹³ Por otra parte, músicos y cantores profesionales, aunque muy útiles y buscados, por ser asalariados, no cumplían con el código cortesano que concebía la música como una afición y una prerrogativa de la nobleza desinteresada respecto al dinero. La música de Milán le gusta a Germana de Foix no tanto porque es música de un virtuoso sino más bien porque es música de caballero, es decir, es persona no asalariada, y por ello vale la pena escucharla: “La reina dijo: -Don Milán tiene razón, que cuando la música es de caballero hase de escuchar, si ya él no quiere hablar”. [EC, 319]

⁷⁹⁴ Sería largo citar la lista de todos los que se han ocupado del asunto. Vale la pena aquí recordar: Edward E. Lowinsky, *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, ed. Bonnie J. Blackbourn (Chicago-London, 1989), pp. 221-239; ID., “La musica rinascimentale vista dai musicisti del Rinascimento”, en *Musica del Rinascimento: tre saggi di Edward E. Lowinsky*, ed. Massimo Privitera (Lucca: LIM, 1997), pp. 153-193; James Hankins, “Humanism and music in Italy”, en *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, eds. Anna Maria Busse Berger y Davis Jesse Rodin (Cambridge: Cambridge University Press, 2005) pp 231-262; Nino Pirrotta, *Musica tra medioevo e Rinascimento* (Torino: Einaudi, 1984); Isabel Pope, *La vihuela y su música en el ambiente umanístico* (México: El Colegio de México, 1961). En cuanto al uso y al sentido de la palabra “impiastrata” véase Fausto Torrefranca, *Il segreto del Quattrocento. Musiche ariose e poesia popolare* (Milano: Ulrico Hoepli, 1939), p. 45.

⁷⁹⁵ Vittorio Cian (ed.), *Baldassar Castiglione. Il libro del Cortegiano* [Venezia, 1528], (Firenze: Sansoni, 1947), II, 13: “Bella musica, -rispose messer Federico- parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo e con molto maggior attenzione si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sola voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non accade cantando in compagnia perché l'uno aiuta l'altro. Ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia”. Para un repaso general de la tradición musical no escrita o parcialmente improvisada véanse: Nino Pirrotta, *Music and culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque* (Cambridge-Massachusetts: Harvard University, 1984), pp. 80-112; James Haar, “Monophony and the Unwritten Tradition”, en *Performance Practice*, eds. Howard Mayer Brown y Stanley Sadie (New York y London: W.W. Norton, 1989), vol.1, pp. 240-266. En cuanto a la España, es importante el trabajo de Emilio Ros-Fábregas sobre el poeta y

italianos y españoles a finales del siglo XV. Es más: el canto monódico, acompañado o no (con vihuela, guitarra o cítara), debido a su flexibilidad se proponía como modelo alternativo no solo a la complejidad de la música de contrapunto escrita, sino también al virtuosismo instrumental, fenómeno bastante raro en aquel entonces ya que los que acudían a la música tenían una actitud de escucha concentrada hacia las palabras cantadas. De hecho, en *El Cortesano* parece ausente cualquier forma de virtuosismo instrumental. Aunque Milán había escrito fantasías y tientos extremadamente virtuosistas, en *El Cortesano* no parece interesado a exhibir su destreza instrumental, a revés de lo que hacía otro vihuelista de aquel entonces, Luis de Narváez, cuyas habilidades quedan recogidas por el escritor y autor de memorias Luis Zapata de Chaves (1526-1595).⁷⁹⁶

En la época en que Milán escribe *El Cortesano*, la monodia acompañada es prerrogativa de músicos y poetas, quienes tenían sus raíces tanto en la cultura humanista cortesana como en la tradición popular y en el mundo de la improvisación. Es suficiente pensar en la heterogénea colocación de Benedetto Gareth (1450-1514) y de Serafino Aquilano (1466-1500), ambos destacados *improvvisatori* en la corte napolitana y que un famoso modelo analítico de Peter Burke situaría en una zona intermedia entre la tradición culta (*gran tradición*) y la tradición popular (*pequeña tradición*). A ellos se añaden artistas como Pietrobono y Bernardo Accolti. El primero fue descrito por Antonio Cornazaro y Paolo Cortese como cantante solista que se acompañaba por su “cetra”, el segundo fue famoso por acompañar sus “strambotti” con un instrumento de cuerda.⁷⁹⁷

Tal y como ocurre en el caso de los *improvvisatori* italianos, las piezas que Milán interpreta en *El Cortesano* no se sustentan en soporte alguno de notación escrito y no forman parte de una trayectoria compositiva premeditada. Contamos concretamente con cuatro

vihuelista andaluz Garcí Sánchez de Badajoz (c. 1460-c. 1526), que, según el estudioso, merece dentro de la tradición musical no escrita el mismo lugar reconocido a Pietrobono del Chitarino en Italia. Véase Emilio Ros-Fábregas, “Badajoz el Músico y Garcí Sánchez de Badajoz: identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento”, en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento* (Mesa redonda 15-16 junio 1998), ed. Virginie Dumanoir (Madrid: Casa de Velázquez), pp. 55-75.

⁷⁹⁶ Véase B de G (ed.), *Miscelánea de Zapata. Memorial Histórico Español* (Madrid: Imprenta Nacional, 1859), vol. 11, p. 95: “Fué en Valladolid, en mi moçedad, un músico de vihuela, llamado Narváez, de tan extraña habilidad en la música, que sobre cuatro voces de canto de órgano de un libro echaba en la vihuela de repente otras cuatro, cosa á los que no entendían la música milagrosa, y á los que la entendían, milagrosísima”.

⁷⁹⁷ Véase Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara* [1400-1505], (Oxford: Oxford University Press, 1984), p. 98: “[...] Of Pietrobono not a note of written music is preserved, yet he is beyond doubt one of the most important figures in all of fifteenth music, certainly in Italy”. De todas formas, la lista de músicos callejeros y populares que cantaban sus poemas acompañándose “a liuto” o “alla viola” o “alla lira” es muy larga. Véanse Nino Pirrotta, *Poesia e musica e altri saggi* (Firenze: La Nuova Italia, 1994), *passim*; James Haar, *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance*, [1350-1600], (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1986); Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, p. 102; Erasmo Percopo, *Barzellette italiane del quattrocento* (Napoli: Soriano-Mari, 1893).

episodios muy largos en los que predomina el estilo humanístico de la melodía acompañada con vihuela; 1) el largo concierto de 24 sonetos 2) la glosa al romance de Durandarte, 2) la glosa al romance del Conde de Guarnidos 3) los 10 romances interpretados por Apolo y Siringa durante la “Máscara de los Troyanos”. ¿Cuál era la música asociada a estas piezas?

Tenemos fuertes razones para suponer que Milán no utiliza melodías y armonías compuestas *ex novo* para la ocasión, sino más bien melodías del repertorio esquemático preexistente y de tradición oral. Así que la habilidad de Milán como intérprete e improvisador se encuentra en la capacidad de adaptar el material de partida a la realidad formal y semántica del texto poético que está cantando. Se trata de una práctica que tiene todas las características de los *contrafacta* (disfraz poético de una melodía preexistente), ampliamente utilizados en el canto llano litúrgico y en todos los repertorios poéticos que se basan en esquemas métricos regulares y, sobre todo, estróficos, como lo son todos los textos entonados en *El Cortesano*. De este modo, no ha de sorprender que Milán toque la misma melodía, no solo en diferentes estrofas del mismo texto, sino también en textos completamente diferentes.

5.6. Las relaciones de *El Cortesano* con otros repertorios poéticos y musicales

Presentamos una tabla que, además de consignar el conjunto de piezas musicales realmente interpretadas en *El Cortesano*, represente también las relaciones (intertextuales y hipertextuales) entre la crónica-ficción de Milán y los más afamados cancioneros poéticos colectivos y cancioneros musicales manuscritos de aquel entonces:

<i>EL CORTESANO</i>	VILLANCICOS/ SONETOS/ CANCIONES/ ROMANCES/ POEMAS	FUENTES MUSICALES	FUENTES LITERARIAS/REDES INTERTEXTUALES	ACOTACIONES INTERPRETATIVAS
VILLANCICOS				
1. [EC, 82]	Sucut cervus ad fontes aquarum		Evangelio, Salmo 42-43	
2.[EC, 136-137]	Las tristes lágrimas mías	Valderrábano, <i>Libro de música</i> , f. 25 CME, Num. 25	<i>Cuestión de Amor</i> , p. 312: “Mis tristes lágrimas bivas” Velázquez de Ávila, <i>Cancionero gótico</i> , pp. 44-45:	haciendo una glosa a este villancico que tan á mi propósito hecho está
3.[EC, 198]	Yendo y viniendo	CUp, Núm. 6, Yéndome y viniendo		Canta otro caballero
4.EC, 235]	Aguas de la mar / miedo he,			se entonó muy suave a cantar
5.[EC, 239]	“¡Oh qué fresco y claro día,			y ella cantando
6.[EC, 266]	Bella, de vos so enamorós	CUp, Núm. 24	- <i>Cancionero llamado Flor de enamorados</i> , p. 104 -(57CG), Núm. 252 -Juan Timoneda, <i>Flor d'enamorats</i> (Valencia. L'Estel, 1994	(El paje): Quiero cantar esta canción catalana

7.[EC, 149]	La bella malmaridada	CMP, Núm. 234 Luis de Narvaéz, <i>Los seys libros del Delphín</i> , Núm. 46 Valderrábano, <i>Libro de Música</i> , f. 26	- <i>Cancionero de Romances</i> (Amberes: Martín Nucio, 1557), glosa -Gregorio Silvestre, <i>Obras</i> , Núm 8 (véase Romeu, CMP p. 106) -Gil Vicente, <i>Fragoa d'Amor</i> (véase Romeu, CMP p. 107)	le hacia cantar a la puerta
8.[EC, 357]	Enemiga le soy madre	CMP, Núm. 3 (villancico anónimo a 3 voces, texto Juan Encina y Núm 4 (música de Juan de Espinosa)	-(57CG), Núm 217 - <i>Cancionero Flor de enamorados</i> , f. 99v; -Fernández de Heredia, <i>Obras</i> , f. 102	(Duque)... todos cantarán con mí
9.[EC, 157]	Si n'os hubiera oído	CUp, Núm.13: "si n'os hubiera mirado" (variante) CMB (Música de Cristóbal de Morales)	-(57CG), Núm 104, "si n'os oviera mirado" (variante)	Cuantos han por mi tañido
10.[EC, 143-144]	Desdeñado soy de amor	CUp, Núm. 16	-Jorge de Montemayor, <i>Los siete libros de la Diana</i> (1561), libro 2 - <i>Cancionero Sevillano B 2495</i> , f. 281	Dijísteme una glosa vuestra a este villancico
11.[EC, 147]	Si amores me han de matar	C Uppsala Núm. 51	-Fernández de Heredia, <i>Obras</i> , f. 90	Me vean y oyan responderé a su romance con este villancico
12.[EC, 147]	Deste mal moriré madre	C Uppsala Núm. 2		(Diego Ladrón): ...Yo temo de cantar
CANCIONES				
[EC, 308-312]	De piedra puedo decir		- <i>Cancionero llamado Flor de enamorados</i> , p. 102 -(57CG), Núm. 222	(Francisco Fenollet): ... y si quereis, la cantaré. (El Duque): ...ha sonado la glosa que que se ha cantado
[EC, 197-198]	En mi gesto se os amuestra / gran amor			Canta el caballero
[EC, 199]	Cuando más y más os miro, / más suspiro.			Canta otro caballero
LARGOS POEMAS				
[EC, 300-303]	Las siete angustias de Amor		-Evangelió de Luca (Lc 2, 35), Mateo (Mt 2, 14), Joannes (Jn 19, 25, 38)	Cantaré, y son estas que diré
[EC, 304-307]	Siete gozos de amor		-(57CG), Núm. 166 -Juan Rodríguez del Padrón, <i>Siete gozos de amor</i>	Cantando por su servidor
[EC, 378-403]	Toma, vivo te lo do		-(14CG), Núm 175 -MP2	Cantaran todos mis (del Duque) cantores Tañendo y cantando
[EC, 332-334]	Gran bien es pensar en vos (coplas de Matalida/Matacruel)			Si os cansáis de cantar, no os canséis de contar...
ROMANCES				
[EC, 86]	Aquel ciervo cariblanco	CMP [contrahecho con el incipit "Digas tú, el amor de engaño"]	- <i>Cancionero de Romances</i> , pp. 282-283. - <i>Cancionero llamado Flor de Enamorados</i>	Cantando Olivarte cantor del duque este romance
[EC, 150-155]	Durandarte, Durandarte	<i>El Maestro</i> (Luis Milán) ff. 78-79 CMP (Francisco Millán) Núm. 343	- <i>Cancionero de Romances</i> , p. 290 (57CG), Núm. 467	lo primero que cantaré será la glosa que hice al romance del Belerma y Durandarte
[EC, 155-156]	Mala la vistes, franceses, / la caza de Roncesvalles		- <i>Cancionero de Romances</i> pp.180-182	oiréis en este romance
SONETOS				
[EC,]	De bien y mal mi vida se sostiene		-(11CG), "La triste vida mia se sostiene" (Badajoz el músico)	
[EC,]	Gran bien durmiendo vengo a ensoñar		-March Asiás (1400-1459), senhal "Amor, amor"	
[EC,]	Mortal dolor con quien amor tormenta		- <i>Cancionero de Romances</i> : "¿Quereis ver amadores en que grado /amor que hierre aflige y tormenta?"	
[EC,]	Yo retraté su gesto muy hermoso		-Petarcar, reminiscencia soneto 78) -Garsilago de la Vega, reminiscencia soneto 5	
[EC,]	Nunca pensé que mal por bien viniese		- <i>Cancionero de Romances</i> , p. 290 (Recuerdo de Durandarte)	

Tabla 5.3 Materiales musicales y literarios relacionados con *El Cortesano*

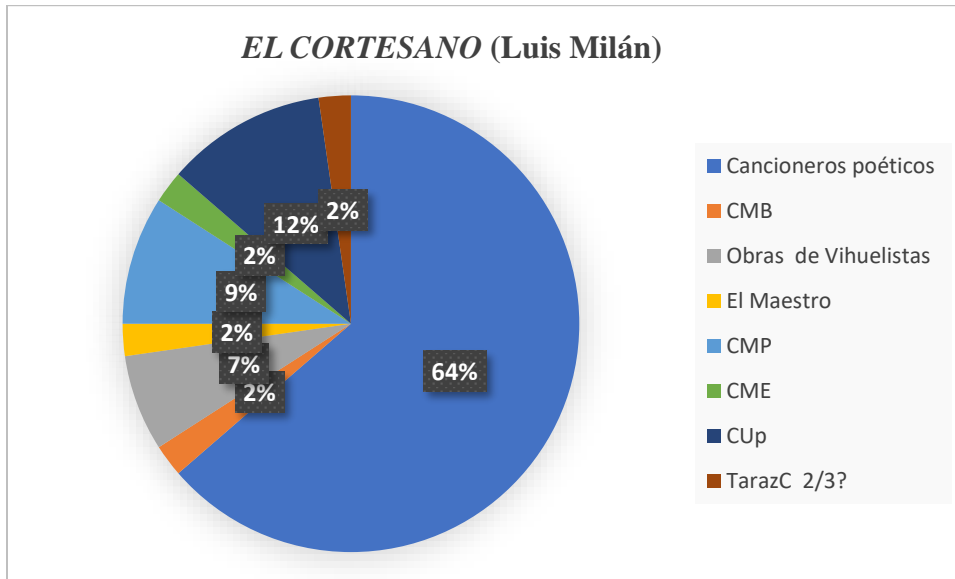


Gráfico 5.1. Gráfico circular de los materiales musicales y literarios que se interpretan e integran *El Cortesano* (representación en porcentajes)

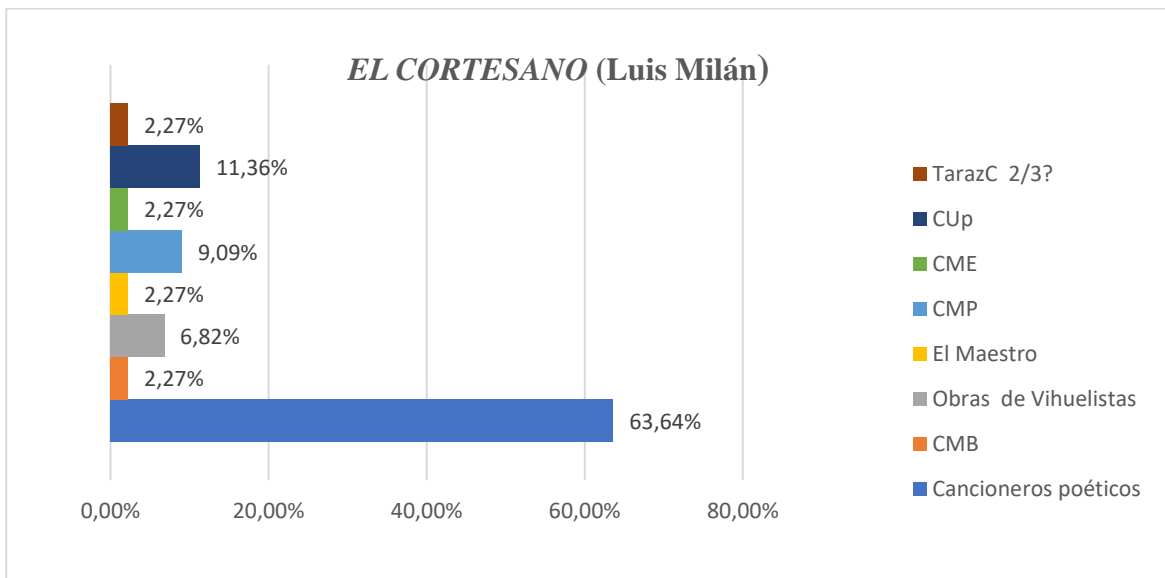


Gráfico 5.2. Histograma de frecuencias

Fuentes Manuscritas

CMP = Madrid, Cancionero Musical de Palacio, Biblioteca del Palacio, MS 1335. Higinio Anglés (ed.), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Polifonía profana. Cancionero Musical de Palacio* (Siglos XV-XVI), t. 2-3, vols. 1-2 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Español de Musicología, 1952)

CME = Elvas, Cancionero Musical de Elvas, Biblioteca Pública Hortensia, MS 11793 [1530-45]. Edición facsímil a cargo de M.P. Ferreira (Lisbon: Instituto Português do Património Cultural, 1989)

CMB = Barcelona, Cancionero de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, MS. 454

MP2 = Madrid, Cancionero de poesías varias, Biblioteca Real, MS 617 [siglos XV y XVI]. Edición José J. Labrador Herraiz (Cleveland: State University, 1984)

MP7 = Madrid, Cartapacio del Señor Pedro Hernández de Padilla criado de Celia, Biblioteca Real, MS II/1579 (2) [1580]

CS = New York, Cancionero Sevillano, Hispanic Society of America, MS B 2495. Edición José J. Labrador, Ralph DiFranco y José Manuel Rico García (Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2006)

TarazC 2-3 = Tarazona, “Manuscrito Musical 2-3, Archivo de la Catedral de Tarazona, MS 2/3

Fuentes Impresas

11CG = *Cancionero General*, ed. Hernando del Castillo (Valencia: Cristóbal Cofman, 1511).

14CG = *Cancionero General* (Valencia: Jorge Costilla, 1514).

57CG = *Cancionero General* (Amberes: Martín Nuncio, 1557).

Velázquez de Ávila, *Cancionero gótico, c.1535-1540*, ed. A. Rodríguez Moñino (Valencia: Editorial Castalia/ Tipografía Moderna, 1951).

Enríquez de Valderrábano, *Libro de Música de Vihuela, intitulado Silva de sirenas* (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547).

Luis de Narvaéz, *Los seys libros del Delphín de música de cifras para tañer vihuela* (Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1538).

Cancionero llamado Flor de enamorados, eds. Antonio Rodríguez Moñino-Daniel Devoto, [Barcelona, 1562], (Oxford: Dolphin Book, 1954).

Cancionero de Romances [Amberes, 1550]. Edición, ed. Antonio Rodríguez-Moñino (Madrid: Castalia, 1967).

Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana Los siete libros de la Diana* [Barcelona, 1561], ed. Jayme Cortey (Madrid: Cátedra, 1991), libro II.

CUp = Cancionero de Uppsala. *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes, agora nuevamente corregidos. Ay mas ocho tonos de canto llano, y ocho tonos de canto de organo para que puedan aprovechar los que, a cantar començaren* (Venetiis: apud Hieronymum Scotum, 1556), ed. Rafael Mitjana, *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Uppsala* (Uppsala: Almqvist & Wiksell 1909).

Juan Rodríguez del Padrón, *Siete gozos de amor*. Carla de Nigris, Note di crítica testuale”, en *Canzonieri Iberici*, coord. José Ignacio Pérez Pascual (Árbol académico, 2001), vol. 2, pp. 191-206.

De los gráficos 5.1 y 5.2 se puede notar que es relativamente baja la presencia en *El Cortesano* de piezas pertenecientes a los cancioneros polifónicos más famosos de la época renacentista. Encontramos solo el primer verso de un villancico que parecería tener algún parecido con el primer verso (“Si n’os huviera mirado”) de un villancico a 3 voces (atribuido a Morales) recogido en el Cancionero de Barcelona (M 454) y en el Cancionero de Uppsala que son unas de las fuentes de música polifónica más importantes de la área catalana-aragonesa:

Si n’os hubiera oido,
Pluguiera Dios que no fuera,
Porque yo no aborreciera
Cuantos han por mi tañido. [EC, 157]

El CMP, está representado con 4 piezas (“La bella malmaridada”, “Enemiga le soy madre”, “Aquel ciervo cariblanco”, “Romance de Durandarte”). Los cortesanos sabían de memoria 5 de los villancicos recogidos en el Cancionero de Uppsala, dentro de un total de 56, aunque solo uno (“Yiendo y viniendo”) es interpretado (solamente el estribillo). Sorprendentemente no parece resonar en la corte ninguna pieza recogida en el Manuscrito

M1166/M1967 que, como ya adelantábamos (Capítulo 4.7), hoy en día resulta el único códice musical que, con cierto grado de certidumbre, se puede atribuir a la iniciativa y al mecenazgo del Duque. Solo 3 piezas famosas (“Las tristes lágrimas mías”, “La Bella malmaritada”, “Romance de Durandarte”) forman parte del repertorio polifónico que en esta época los vihuelistas adaptan para la vihuela.

En cambio, más extendida es la práctica de reinterpretar y estilizar mediante la música todo un amplio repertorio de poesía cancioneril castellana, aragonesa y catalana. Las fuentes colectivas que Milán más aprovecha son seguramente el *Cancionero de Romances* (Amberes: Martin Nucio, 1557), el *Cancionero General* (ediciones 11CG y 57CG) y *Cancionero Llamado Flor de enamorados* (Barcelona, 1533). El *Cancionero de Romances* y el *Cancionero General* son las colecciones de poesías más leídas del siglo XVI. No se olvide que en la época en que se publica *El Cortesano* ambos cancioneros han ya llegado a su octava edición.⁷⁹⁸ De todas formas, merece una mención especial el *Cancionero Llamado Flor de enamorados*, una colección de textos poéticos bilingües (catalán y castellano) que, a pesar de estar muy en boga entre el fin del siglo XV y los principios del siglo XVI bien en el área valenciano-catalana bien en la corte napolitana, por muchos años solo se conoció dentro del círculo de los bibliófilos.⁷⁹⁹ Milán ya había utilizado esta fuente al escribir el texto del villancico para voz y vihuela “Toda mi vida os amé” (*El Maestro*, villancico Núm. 1).⁸⁰⁰ En *El Cortesano* aparecen otros textos poéticos precedentes de esta fuente y entre ellos figura una pieza (“De piedra pueden decir”) que ya se interpretaba en la corte napolitana.

Vale la pena apuntar que, aparte el “Romance de Durandarte”, ninguna de las piezas solistas recogidas en *El Maestro* –fantasías, pавanas y tientos que aún hoy representan un hito en los programas de conciertos de música para vihuela que se tienen en todo el mundo–, parece ser interpretada en *El Cortesano*. Por otra parte, la ausencia de recitales para instrumento solista no debería parecer tan extraño si consideramos que tanto en el pasado como en el presente el repertorio solista para instrumentos de cuerdas –que se caracterizan por la baja intensidad del sonido– es más adecuado para la intimidad y en aquellas reuniones sociales y tertulias tan ruidosas que se tenían dentro de la corte no se podría esperar una escucha atenta. Lo mismo se

⁷⁹⁸ La primera edición del *Cancionero General* se remonta al año 1511. A esta le sucedieron a lo largo del tiempo hasta nueve ediciones revisadas y ampliadas. Las dos últimas ediciones (octava y novena) del *Cancionero de Romances* son las de Martín Nucio (Amberes, 1557 y 1573).

⁷⁹⁹ Véase Rodríguez Moñino-Devoto (eds.), *Cancionero llamado Flor de enamorados*; Antonio Rodríguez Moñino, “La Flor de los enamorados, cancionero bilingüe: ensayo bibliográfico” (1562–1954), *Estudis romànics*, 9 (2006), pp. 33-47. Estoy de acuerdo con Rodríguez Moñino cuando lleva la fecha de muchos textos de esta colección de los primeros años del siglo XVI a los últimos del siglo anterior. De todas formas, la primera publicación se colocaría en 1533. Véase Rodríguez Moñino, *La Flor de los enamorados*, p. 34.

⁸⁰⁰ *Cancionero Llamado Flor de Enamorados*, f. 10v.; Luis Milán, *El Maestro*, p. 109-110.

aplica a las canciones acompañadas que constituyen la parte más original de *El Maestro*. Quizás el hecho de que el músico a menudo tenía que ceder a las peticiones improvisadas de las damas que le pedían que cantara y tocara de inmediato, le llevaba a seleccionar un repertorio más sencillo de sonetos y romances. Así ocurre por ejemplo durante la VI Jornada, cuando Milán canta y toca 24 sonetos uno detrás del otro, y casi sin parar.

Dentro del largo número de sonetos que Milán interpreta en *El Cortesano*, solo hemos reproducido en la Tabla 5.3 aquellos que en términos de estilo y de lenguaje parecen basarse en poemas recogidos en otras colecciones poéticas. Véase por ejemplo “Mortal dolor con quien amor tormenta” [EC, 321], que resulta una manipulación del segundo verso (“Amor que hiere aflige y tormenta”) del soneto con arranque “Quereis ver amadores en que grado” recogido en la octava edición del *Cancionero de Romances* (Amberes: Martin Nucio, 1557). “De bien y mal mi vida se sostiene” [EC, 319] resultaría una adaptación de un verso de Badajoz el músico “Que en la triste vida mia se sostiene”, presente en la primera edición del *Cancionero General* (11CG, f. 185). “Gran bien durmiendo vengo a ensoñar” [EC, 320] pone de manifiesto una evidente alusión a Ausiàs March en el uso del senhal “Amor, amor”.⁸⁰¹ Además, algunas expresiones saben a reminiscencia garcilasiana o petrarquista. López Alemany indica en el soneto “Yo retraté su gesto muy hermoso” [EC, 336] una posible reminiscencia del soneto 78 de Petrarca y del soneto 5 de Garcilaso de la Vega por lo que concierne a la contemplación del retrato de la mujer.⁸⁰²

⁸⁰¹ Véase Lluís Cabré, “Algunes imitacions i traduccions d’Ausiàs March al segle xvi”, *Quaderns. Revista de traducció*, 7 (2002), pp. 59–82.

⁸⁰² López Alemany, *Ilusión áulica*, pp. 131-133.

CAPÍTULO 6

DETRÁS DE LA SUPERFICIE DEL TEXTO: FUNCIONES CULTURALES DE LA MÚSICA EN LA CORTE VALENCIANA

Después de haber analizado la presencia de la música en *El Cortesano* de Luis Milán, en este capítulo intentaremos llevar a cabo una lectura que vaya más allá de la superficie del texto, con la finalidad de examinar los códigos culturales que subyacen detrás de la descripción de los hechos narrados. Los códigos culturales y los patrones de comportamiento que actúan en la corte valenciana, lejos de tener una función meramente ornamental y accesoria, desempeñan un papel crucial en la elaboración de una “estrategia de las apariencias” que se da en llamar *sprezzatura* (Capítulo 6.1). Se trata de un concepto de origen italiano --como de hecho tiene un origen italiano la Fiesta de Mayo--, que Milán describe muy en detalle durante la VI Jornada. Sin embargo, en la corte valenciana todos estos aspectos de procedencia italiana pasan por un proceso de adaptación, convirtiéndose en un instrumento de construcción identitaria y regeneración comunitaria en que la música y los distintos ritos simbólicos juegan un papel angular. Como veremos en el Capítulo 6.2, el texto de Milán, debajo de las apariencias de la descripción un ambiente cultural despreocupado y aparentemente frívolo, deja entrever profundas inquietudes existenciales que tienen como eje central la enfermedad y la muerte.

6.1. La “estrategia de las apariencias”

Dentro del conjunto de códigos culturales, artísticos y musicales que el tratado de Castiglione brindaba al *homo novus* renacentista para el logro de la perfección, destacaban muchos patrones de comportamiento que, lejos de tener una función meramente ornamental y accesoria, desempeñaban una papel crucial en la elaboración de una “estrategia de las apariencias” en la que cualquier hombre de corte tenía que inspirarse.⁸⁰³ Toda esta disciplina, llegada de Italia y destinada a vertebrar lo que Prieto Conca en su reciente Tesis Doctoral da en llamar “nueva *paideia* de las formas”, afectaba también a la música y a los músicos.⁸⁰⁴ Así que quien lee tanto el tratado de Castiglione como la crónica-ficción de Luis Milán, tiene que

⁸⁰³ Raras veces en las tareas de los musicólogos se incluyen estos aspectos que pertenecen normalmente a la interpretación musical.

⁸⁰⁴ Elisa Prieto Conca, *Música y “paideia”. Il Cortegiano de Castiglione en la formación del arquetipo moral en el humanismo español*. Tesis Doctoral. Granada, Universidad de Granada, 2016.

considerar seriamente la hipótesis de que en estas obras la música y el músico no son juzgados solo por los aspectos técnicos que normalmente se asocian con esta particular forma de arte, sino más bien por la manera en que se exhiben. De hecho, la mayoría de las opiniones y comentarios del Duque, de Germana de Foix y de los poetas-músicos que forman parte de la corte (entre ellos Milán, Fernández de Heredia, Francisco Fenollet y Diego Ladrón) dependen más de la manera de interpretación y de la forma de apariencia del músico que de lo que se interpreta. Al parecer, en la corte valenciana más que el sonido que se produce, es importante lo que resulta a la vista de los demás y la capacidad de satisfacer las expectativas que forman parte de un amplio modelo de comportamiento codificado en la obra del mantuano Castiglione como *sprezzatura* (desprecio, desdén). En los apartados siguientes me detendré en esta específica envergadura del *ethos* cortesano que tiene sus fundamentos teóricos en *Il Cortegiano* de Baldassarre Castiglione.

6.1.1. Las apariencias del músico y la estética de la “*sprezzatura*” en una corte renacentista

Como señala Peter Burke, el término *sprezzatura*, en el siglo XVI, es un neologismo que propaga sus raíces en muchos ámbitos de la cultura, la literatura, la pintura y la música, asumiendo cierta ambigüedad y polisemia.⁸⁰⁵ En el tratado de Castiglione traducido al castellano por Juan Boscán en 1534, la *sprezzatura* aparece como un neologismo, explicado por el autor de la siguiente manera:

[...] hallo una regla generalísima, la cual pienso que más que otra ninguna aprovecha acerca desto en todas las cosas humanas que se hagan o se digan; y es huir cuanto sea posible el vicio que de los latinos es llamado **afetación** [énfasis mío]; nosotros, aunque en esto no tenemos vocablo proprio, podremos llamarle curiosidad o demasiada diligencia y codicia de parecer mejor que todos. Esta tacha es aquella que suele ser odiosa a todo el mundo, de la cual nos hemos de guardar con todas nuestras fuerzas, usando en toda cosa un cierto **desprecio** [énfasis mío: en el texto italiano: *sprezzatura*] o descuido, con el cual se encubra el arte y se muestre, que, todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado. De esto creo yo que nace harta parte de la **gracia** [énfasis mío]; porque comúnmente suele haber **dificultad** [énfasis mío] en todas las cosas bien hechas y no comunes, y así en éstas la **facilidad** [énfasis mío] trae gran maravilla, y, por el contrario, la fuerza y el ir cuesta arriba no puede ser sin mucha pesadumbre y **desgracia** [énfasis mío] y hácelas ser tenidas en poco por grandes que ellas sean; por eso se puede muy bien decir que la mejor y más **verdadera arte** [énfasis mío] es la que no parece ser **arte** [énfasis mío]. Así

⁸⁰⁵ Peter Burke, *Los avatares de El cortesano. Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista* (Barcelona: Gedisa Editorial, 1995), pp. 69-70. Véase también ID., “The fortunes of the Courtier: the european reception of Castiglione’s Cortegiano”, *Annali di Storia Moderna e Contemporanea*, 3 (1997), pp. 529-532.

que en encubrilla se ha de poner mayor diligencia que en ninguna otra cosa; porque, en el punto que se descubre, quita todo el crédito y hace que el hombre sea de menos autoridad.⁸⁰⁶

En la traducción del texto de Castiglione hecha por Juan Boscán emerge con claridad, desde el punto de vista formal y semántico, la oposición *sprezzatura* / desprecio vs. *affettazione* / afectación, ya presente en el texto italiano. Por lo tanto –y de manera concisa– se puede decir que la *sprezzatura* es una manera tan espontánea (“sin fatiga”) de actuar y presentarse al público que da la impresión de no haber sido pensada (“casi sin habello pensado”). Seguramente el neologismo de Castiglione trae a la memoria el proverbio latino “ars artem celare est” y sobre todo la “diligente neglegentia” de Cicerón (*Orator*, XXIII, 78) que es uno de los cánones básicos de la retórica antigua. El historiador del arte John Shearman define la *sprezzatura* muy sugestivamente como “a kind of well-bred negligence born of complete self-possession”, refiriéndose al período manierista.⁸⁰⁷ Sin embargo, más allá de las diversas variantes semánticas del término –por ejemplo, Torquato Tasso habla de “*isprezzatura cortegiana*”– es interesante el significado de “negligenza” que este término puede llegar a tener en algunas obras sobre el comportamiento nobiliario y las prácticas pictóricas.⁸⁰⁸ Por ejemplo, el polígrafo y gramático Ludovico Dolce utiliza el término *sprezzatura* en un pasaje donde aconseja a los pintores no dar a sus obras demasiada “*politezza*” (refinamiento).⁸⁰⁹ Es obvio que Dolce se inspira en el

⁸⁰⁶ Tomo las citas desde *El Cortesano* de Castiglione del texto original en italiano. Sin embargo, en este caso, con el fin de dar una idea más clara de cómo el pasaje sobre la *sprezzatura* se transmite en el idioma español, he preferido citar la traducción de la obra del mantuano realizada en 1534 por Juan Boscán, bajo la supervisión del humanista italiano Lucio Marineo Siculo. Véase Mario Pozzi (ed.), *Baldassarre Castiglione. El cortesano* [traducción de Juan Boscán], (Madrid: Catedra, 1994), pp. 143-144. Desde su publicación en Italia (hasta 1587 se sucedieron más de 40 ediciones) y sus diversas traducciones en España (hasta 1588 la traducción tuvo 13 reediciones) y en toda Europa, el neologismo utilizado por Castiglione tiene incluso resonancia en el mundo de la música, ya que el término no solo resume un modelo ideal que debe inspirar al cortesano, sino también es una forma de practicar la música y el canto. Véase Lorenzetti, *Musica e identità, passim*.

⁸⁰⁷ John Shearman, *Mannerism* (Harmondsworth: Penguin Books, 1967), p. 96. Véase también Maria Rika Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630* (Manchester: Manchester University Press, 1979), p. 118 y p. 137. En arte se ha relacionado la *sprezzatura* sobre todo con la pintura veneciana a partir del Manierismo y en el Barroco; se comenzó a vincular con la pintura desde la obra de Vasari en sus famosas *Vite* (Firenze, 1550) cuando recogía el término de la tradición de la retórica ciceroniana. Véase Carlos Montes Serrano, “Facilità y non finito en las Vidas de Vasari”, *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 9 (2004), pp. 58-67. Seguramente Vasari está pensando a la *sprezzatura* de Castiglione cuando elogia a Miguel Ángel por su gracia definida como la habilidad de superar tan fácilmente las dificultades que sus obras parecen hechas sin esfuerzo alguno. Véase Burke, *Los avatares de El cortesano*, p. 70: “non paiono fatte con fatica”.

⁸⁰⁸ Véase Torquato Tasso, *Il forno, o vero de la nobiltà*, ed. Ezio Raimondi (Firenze: Sansoni, 1958), vol. 1, pp. 3-113; Amedeo Quondam (ed.), *Stefano Guazzo. La civil conversazione* [1574], (Modena: Panini, 1993), vol. 1, 83b.

⁸⁰⁹ Michele Nestenus y Francesco Moücke (ed.), *Lodovico Dolce. Dialogo della pittura di Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino* [1557], (Firenze, 1735), p. 224. Se puede consultar en <https://archive.org/details/gri_33125009346723>: “In questo mi pare, che ci voglia una certa convenevole sprezzatura, in modo che non ci sia ne troppa vaghezza di colorito, ne troppa politezza di figure; ma si vegga nel tutto una amabile sodezza. Percioche sono alcuni Pittori, che fanno le loro figure si fattamente pulite, che paiono sbellettate, con acconciature di capegli ordinati con tanto studio, che pur uno non esce dell'ordine. Il che è vizio e non virtù; perché si cade nell'affettazione, che priva di grazia qualunque cosa”. Este pasaje resulta interesante por

texto de Castiglione que, por otro lado, en el mismo contexto en el que introduce el concepto de *sprezzatura*, presenta ejemplos tomados del mundo de la danza, la música y la pintura, dando la impresión de que la *sprezzatura* hace referencia a cierto código de conducta que influye en todas las artes.⁸¹⁰ De todas formas, para nosotros es importante subrayar –de acuerdo con los pasos referidos y los estudios sobre la estética renacentista, especialmente el de la escuela de pintura veneciana que tiene como sujeto la música⁸¹¹–, que la *sprezzatura* consiste en una actitud elegante e informal que en la música inevitablemente fomenta y promueve una estética de la improvisación y de la espontaneidad. Y Milán se inspira en esta estética: ya en el prólogo de *El Maestro*, escrito en forma dedicatoria al rey de Portugal João III, Milán afirma que las obras que forman parte de su colección nacieron extemporáneamente con el instrumento en la mano, a través de un proceso de improvisación, que se traduce en escritura solo en un segundo momento (“de la vihuela sacadas y escritas”).⁸¹² Por lo demás, en *El Cortesano*, la forma en que Milán se propone al público parece fuertemente influenciada por Castiglione que, en consonancia con su estética de la *sprezzatura*, recomienda al músico tocar como si estuviera practicando un hobby y sin ningún tipo de exhibicionismo.⁸¹³ Pero, si leemos con atención, este concepto no tiene nada de casual. De hecho, en *El Cortesano* Milán nunca lleva consigo su

dar importancia al hecho de que el artista no debe ser tan preciso con el dibujo y los colores para que el resultado no parezca artificioso (“afectación”).

⁸¹⁰ Vittorio Cian (ed.), *Baldassarre Castiglione. Il libro del Cortegiano* [Venezia 1528], (Firenze: Sansoni, 1947), I, 22: “Medesimamente nel danzare, un passo solo, un sol movimento della persona grazioso e non sforzato, subito manifesta il saper di chi danza. Un musico, se nel cantar pronunzia una sola voce terminata con soave accento in un groppetto, duplicato con tal facilità che paia che così gli venga fatto a caso, con quel punto solo fa conoscere che sa molto più di quello che fa. Spesso ancor nell apittura, una linea sola non stentata, un sol colpo di pennello tirato facilmente, di modo che paia che la mano, senza esser guidata da studio o d’arte alcuna, vada per sé stessa al suo termine, secondo la intenzione del pittore, scopre chiaramente la eccellenza dell’artefice, circa la opinion della quale ognuno poi si estende secondo il suo giudizio: e il medesimo interviene quasi d’ogni altra cosa”.

⁸¹¹ Véase Joanna Michieletti, “Tastar de corde. Musical Improvisation and the Aesthetics of sprezzatura in Sixteenth-Century Venetian Painting”, *Artibus et Historiae*, 68, (2013), pp. 219-235: 226; Jill Dunkerton, Susan Foister y Nicholas Penny, *Dürer to Veronese: sixteenth-century painting in the National Gallery* (London: Yale University press, 1999), pp. 276-286; Paul Hills, *Colore veneziano: pittura, marmo, mosaico e vetro dal 1200 al 1550* (Milano: Rizzoli, 1999), p. 202-206.

⁸¹² Luis Milán, *Libro de música de Vihuela de mano intitulado El Maestro*, ed. Leo Schrade (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1976), p. XXII: “Y siguiendo mi inclinación he me hallado un libro hecho de muchas obras: que de la vihuela tenia sacadas y escritas: y teniéndolo entre las manos pensando lo que del haría”. Véase también John Griffiths, “Milán, Luis”, *Diccionario de la Música Española e Hispano americana*, ed. Emilio Casares Rodicio (Sociedad General de Autores y Editores, 2000), p. 565: “Milán parece más inclinado a la improvisación que para la construcción polifónica de las partes”. Griffiths hace notar que su estilo es siempre crudo y poco refinado, siempre hay una “falta de completitud en el ajuste de las partes”. Véase también John Griffiths, “Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada”, *Edad de Oro*, 22 (2003), pp. 7-28: 9.

⁸¹³ *Baldassarre Castiglione. Il libro del Cortegiano*, II, 12: “Venga adunque il cortegiano a far musica come a cosa per passar tempo e quasi sforzato [...]”. Véanse también: Luis Gásser, *Luis Milan on sixteenth-century performance practice* (Bloomington-Indianapolis; Indiana University Press, 1996), p. 32; Griffiths, “Luis Milán, Alonso Mudarra”, p. 10. A veces Milán alude al “omo di lettere” de Antonfrancesco Doni, que practica la música para la diversión y sin ninguna pretensión de virtuosismo. Véase Antonfrancesco Doni, *Dialogo della musica* (Venezia: Scotto, 1544).

instrumento (vihuela) y se adapta a usar la vihuela que el Duque le presta, lo que resulta ser algo particularmente interesante.⁸¹⁴ Puede ser una manera de protegerse de ser considerado un profesional y pertenece a una variedad de estrategias que se refieren a la *sprezzatura* como es definida por Castiglione y resumida en la frase ya mencionada de Lodovico Dolce. En el contexto de la corte, en el que las apariencias tienen una importancia decisiva, no hay nada peor que mostrar el deseo de tocar y las habilidades técnicas. Por lo tanto, Milán oculta su deseo de actuar, así como oculta su relación con la vihuela que parece totalmente casual. El resultado es una apariencia engañosa que esconde el estudio y la fatiga del músico, lo que lleva al oyente a pensar que hubiera aprendido su arte sin esfuerzo, casi por don divino.

Sin embargo, tenemos la impresión de que todo el modelo teórico y las referencias al comportamiento presentes en algunos pasajes de *El Cortegiano* de Castiglione ejercen una fuerte influencia en Milán. Detengámonos en el fragmento de Castiglione ya citado. El análisis de los elementos textuales con mayor impacto semántico pone de manifiesto las siguientes relaciones de oposición:

<i>desprecio (sprezzatura)</i>	vs	<i>afectación</i>
<i>gracia</i>	vs	<i>desgracia</i>
<i>facilidad</i>	vs	<i>dificultad</i>
<i>verdadera arte</i>	vs	<i>arte</i>

Ahora bien, vale la pena señalar que todas estas oposiciones semántico-comportamentales también están presentes en *El Cortesano* de Milán, tanto en las partes introductorias como dentro de los diálogos.⁸¹⁵ En *El Cortesano* de Milán hay *sprezzatura*, es decir *gracia*, *facilidad* y *verdadera arte*, de la misma forma con la que se resuelven los conflictos entre los personajes que se suceden en los diálogos. Estos se detienen justo antes de

⁸¹⁴ Hay varios ejemplos en *El Cortesano*. Véase [EC, 145]: “[Diego Ladrón]...aquí tengo una my buena vihuela y damas que os escucharán, que están en visita con doña María, mi mujer”; [EC, 294]: “Dijo don Luis Milán: Demne la vihuela, que para que luego es tarde, para sanar un envidioso”; [EC, 295]: “Y denme la vihuela que me han traído y cantaré, con esta primera obra las obras que las damas suelen hacer”; [EC, 443]: “Don Luis Milán tomo una vihuela que esta señora le dio para que cantase este diálogo de amores, que es razonamiento de un galán y una dama...”. Dentro de la larga lista de instrumentos musicales coleccionados por el Duque, se encuentran seis vihuelas y dos laúdes. Véase Moll Roqueta, “Notas para la historia musical”, pp. 33 y 134. Véase Capítulo 7.2.4.

⁸¹⁵ Ya en la introducción de *El Cortesano*, las estrategias retóricas utilizadas por Milán para legitimar su exhibición y su papel de músico en la corte forman parte del área semántica de la *sprezzatura* de Castiglione: “Da modos y avisos de hablar sin y verbosidad, ni afectación, ni cortedad de palabras, que sea para esconder la razón, dando conversaciones para saber burlar a modo de palacio”. Los aspectos que más sorprenden en esta declaración son la brevedad (“sin verbosidad”) y la espontaneidad (“ni afectación”). [EC, 63]

que la serie de bromas y agudezas puedan derivar en una riña. Además, los personajes siempre se percatan de la delgada línea que separa la broma graciosa de la pesada, el chiste que hace reír del que puede ser motivo de ofensa. Ya en la I Jornada encontramos a Jerónima Exarque atormentada por las infidelidades de Fernández de Heredia, y que, siendo una persona de sutil ingenio, nunca entra en conflicto abierto con su marido. En este sentido puede valer como ejemplo un episodio que ocurre durante la cacería. Jerónima va a socorrer a su marido, que parece haber sido víctima de la embestida de un jabalí. De hecho, cuando llega al lugar se da cuenta de que el marido no está en peligro, sino que está dando las últimas puñaladas al animal. Entonces, él gasta la siguiente broma a su mujer: “¿a quién veníades a socorrer, a mí o al puerco?” [EC, 82-83] Es una broma que podría preceder a una pelea ya que entre Jerónima y su marido, cuyo comportamiento no es el de un marido fiel, las relaciones son tensas desde hace tiempo. Todas las historias entre parejas de *El Cortesano* nos hacen sospechar que el comportamiento cortesano en esta época apenas tenía algo que ver con los postulados amorosos cortesanos por los que se regían. Jerónima, en cambio, deshace la tensión con un golpe de efecto: “Tutti son inimici” [EC, 83], es decir, son enemigos tanto el marido como el jabalí. No dice explícitamente que el marido sea un cerdo, así que se atiene al imperativo de hablar solo mediante alusiones, así evita que el intercambio de bromas entre ella y su marido se convierta en una pelea.

Por lo tanto, en vez de discusiones resolutivas, en *El Cortesano* encontramos solo juegos de palabras. Se puede ir muy lejos, pero sin sobrepasar nunca el límite, lo que viene percibido como un desafío.⁸¹⁶ La corte se configura siempre como un lugar de juegos, y el lucimiento del ingenio y el buen uso de la palabra son las normas para poder convivir allí sin problemas. En otro pasaje de *El Cortesano* una dama insulta disimuladamente al “galán” Milán, y éste se defiende en público con una anécdota de una acusación grave, pero sin perder de vista el contexto lúdico en que se desarrolla la discusión.⁸¹⁷ Las relaciones entre marido y mujer, aunque cada vez más contaminadas por la traición, son preservadas y defendidas en un ambiente de decencia común. Cuando aparecen cuestiones espinosas de intimidad, tales como infidelidades y el “mal francés”, el alarmismo se resuelve de inmediato con refranes, cantarcillos y bromas que sirven a suavizar la presión. Los juicios del Duque son siempre equilibrados, incluso cuando tienen un fuerte sentido crítico, se aligeran por medio del uso del doble sentido y las

⁸¹⁶ Véase Mercedes Blanco, “Le discours sur le savoir-vivre dans l'Espagne du Siècle d'or”, en *Pour une histoire du savoir-vivre en Europe*, ed. Alain Montandon (Clermont-Ferrand: Publications de la Faculté de Lettres, 1995), p. 111-149, en concreto p. 123.

⁸¹⁷ [EC, 131].

construcciones por antítesis y *calembour* lingüísticos.⁸¹⁸ Por lo tanto en *El Cortesano* tendríamos siempre que contextualizar la música y el canto dentro de un clima de ironía y burla, relacionado con las costumbres y debilidades de los protagonistas. Las diversas escenas dramático-musicales se suceden con sencillez, de una forma casi natural, para ocultar todo artificio y dar la sensación de que todo marcha sin un plan preciso.

El patrón de oposiciones semánticas que hemos identificado en la obra de Castiglione se repite en las discusiones y las evaluaciones –nunca técnicas y nunca sobre cuestiones específicas de la práctica musical– que se hacen sobre la música. De hecho, si prestamos atención a los diálogos que se desarrollan entre los diferentes personajes de la corte, en particular entre el Duque y Milán y entre éste y sus amigos poetas músicos, nos damos cuenta de que nunca se encuentran anotaciones técnicas, de carácter musical. Milán no usa ni una palabra para aclarar la técnica musical utilizada, no se habla de entonaciones o de estructuras polifónicas. Como ya adelantamos (véase Capítulo 5.5), las pocas veces que usa el léxico específico de la música, lo hace en modo figurado y polisémico con el fin de amplificar lo absurdo de algunas situaciones cómicas y situar el discurso en el plano del ridículo. En un episodio de la cacería el lenguaje musical dicta todas las metáforas que el bufón Gilot utiliza para comentar el enfado que Germana de Foix, Mencía Manrique, Francesca Ferrer y Jerónima Exarque llevan contra sus maridos:

Dijo Gilot: *-Senyora donya Francisca, totes les celoses són com a cigales, que, en cantar una, responen moltes. La reina ha començat lo cant, que de cels es un encant. Y la senyora doña Mencía fa lo contralt, que son marit n'está malalt; i vossa mercé és un tenor sospitós, que pitjor és que la tos. I la senyora doña Jerònima lo contrabaix, puix son marit va tostemps baix en amors: que pitjor és que dolor de mal francés, baix amor en caballers?*. [EC, 86-87]

Por lo tanto, la música es un pretexto para hablar de otras cosas. Los argumentos asumen siempre un aspecto lúdico y el lector se encuentra muchas veces sorprendido por ello. Los juicios que de vez en cuando son dados por el Duque, Germana de Foix, Fernández de Heredia, Francisco Fenollet y Diego Ladrón no son ni positivos ni negativos, porque se originan en el juego. Además, cuando Milán toca, es siempre una buena ocasión para desplazar la atención sobre otros problemas que no tienen nada que ver con la música. Además de ello, a Milán no le interesa hablar de música con sus interlocutores: la distancia entre él y Fernández de Heredia es demasiado grande si se mide en términos de competencia musical. Teniendo en cuenta estas circunstancias, se puede entender que en *El Cortesano* el tocar y el cantar se resuelven a menudo

⁸¹⁸ Alfonso Colella, “Juegos de palabras y música en El Cortesano de Luis Milán”, *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 5 (2015), pp. 229-252.

en una acción cómica que tiene como objetivo crear sorpresa, típico de la ocurrencia inesperada y sobre todo desmentir las expectativas y desorientar improvisando.⁸¹⁹

6.1.2. Oír y ver

Los varios aspectos de la *sprezzatura* de Castiglione, es decir gracia, cortesía y bizarría, marcan también la importancia de la manera de tocar o cantar (*aire*), y se refieren a un aspecto de la actuación que tiene más que ver con la visión y el mundo de las apariencias. En varios puntos de *El Cortesano* de Milán el elemento visual se revela como una nueva forma de despreocupación suficiente para producir, junto con la componente sonora, un potenciamiento de la función recreativo-sensual de la música. Por ejemplo, hay un pasaje en la II Jornada en el que un paje comunica a Milán que la reina y las damas “mueren de deseo de veros y oiros”.⁸²⁰ Milán manda decir a las damas por medio del paje que él también desea ser visto y escuchado y enseguida empieza a tañer un villancico cuyo texto desarrolla el contenido de la discusión que acababa de tener lugar probando de esta forma que sus cualidades son muy eficaces (véase Capítulo 5.3.1). Deberíamos hacer notar que, en la petición de las damas como en la respuesta del propio Milán, el verbo “ver” viene antes del verbo “oír”, marcando así la precedencia de la vista. En otros pasajes de la obra, sigue habiendo la combinación de los dos sentidos.⁸²¹ En un episodio de la VI Jornada, donde Germana de Foix y las damas quieren asistir al “concierto” para canto y vihuela de Milán (véase Capítulo 5.3.3), la relación entre el oído y la vista es menos clara, aunque hay alguna alusión.⁸²²

⁸¹⁹ Éste es un método esencial para crear humor. También en *Il Cortegiano* de Castiglione se trata de forma específica este aspecto. Véase *Baldassarre Castiglione. Il libro del Cortegiano*, II, 83: “[...] la principal cosa è lo ingannar l’opinion, e rispondere altramente che quello che aspetta l’auditore; ed è forza, se la facezia ha d’aver grazia, sia condita di quello inganno, o dissimulare o beffare o riprendere o comparare, o qual altro modo voglia usar l’omo”.

⁸²⁰ “Dijo el paje: Señor don Luis Milán, mi señora y las señoras que arriba están, mueren de deseo de veros y oiros. Y dicen que si vuestra merced tiene el mismo deseo, podréis cantar “Nunca fuera caballero de damas más bien querido...”. Respondió don Luis Milán: Paje, diréis a todas esas señoras que os envían, que yo les beso las manos y cumpliré su deseo, pues el mío muere porque me vean y oyan, y responderé a su romance con este villancico”. [EC, 147]

⁸²¹ “El duque dijo: -Yo sería de parescer que las damas de vuestra alteza oyesen la música de don Luis Milán, que mucho lo desea. Mándelas venir, que sin damas los galanes no se muestran lo que son, que piedratoque es la ocasión”. [EC, 313]

⁸²² “[...] pues por jubileo se deja oír don Luis Milán, las damas quieren mostrar que de sabio es no mandar el mandador [...] Don Luis Milán respondió: Señora doña Leonor, si por jubileo me dejo oír, no se maraville vuestra merced, pues por jubileo se dejan ver las damas y no para sacar almas de pena”. [EC, 313]

A veces la música percibida por el oído tiene una función terapéutica, puesto que sirve para elevar la forma de ver el mundo y mitigar la envidia.⁸²³ Normalmente en los emparejamientos ver/oír el primer término se refiere a los aspectos que componen e imitan el tocar, que despiertan cierto interés y que convierten la música en una representación visual. En otro pasaje Diego Ladrón muestra indiferencia hacia lo que piensa Milán, pero plantea la importancia de su actuación, a través de un comentario en el cual el oír y el ver tienen la misma relevancia: “No respondo a vuestra lengua, por pronto mas presto oír tañer vuestras manos”.⁸²⁴

Es en la Fiesta de Mayo –que profundizaremos en el próximo apartado– donde la combinación vista-oído se amplía para involucrar a otros elementos sensoriales. Milán aparece disfrazado y acompañado por ninfas y por un conjunto de diferentes instrumentos musicales. En cierto momento el narrador se centra en el desfile del *confaloner* (el mismo Milán) a caballo que llega con las ninfas cantoras. La escenografía teatral se enriquece con la descripción de la “Fuente del Deseo” (de Cupido) y de sus significados alegóricos. Los asistentes deben beber agua de la fuente, que, si se seca indica en el amante la falta del deseo. Mientras tanto, la música invade los espacios al aire libre.⁸²⁵

Hay tres aspectos a destacar, que pueden resumirse de la siguiente manera: 1) fuerte sensorialidad ambiental donde la música tiene una función central; 2) eliminación de las barreras entre el mundo apartado de la corte y la vida exterior popular; 3) uso de los músicos de la corte (cantores) que habitualmente se dedican al servicio religioso, dentro de un contexto festivo profano.⁸²⁶ Los elementos arquitectónicos y domésticos que hacen posible la realización de los dos primeros aspectos son sin duda las ventanas (“y subieron á las ventanas para ver la entrada dellos”).

⁸²³ “[...] las de mi vihuela, que remedando armonía de tan dulce conversación saque el mal espíritu de la envidia del cuerpo de Joan Fernández, como hacía el arpa de David al rey Saúl”. [EC, 150]

⁸²⁴ [EC, 145]. No cabe olvidar que, en el universo ideológico del amor cortés, el oído y la vista tienen un lugar importante en relación al vínculo establecido entre damas y caballero / músico. Véase Isabel Vega Vázquez (ed.), *El Libro de motes de damas y Caballeros de Luis Milán* (Universidad de Santiago de Compostela, 2006), pp. 93-94. Además, es interesante observar que los fines y afectos que los críticos y teóricos quinientistas (Trapezuntius, Pontano, Minturno, etcétera) atribuyen a la sonoridad apta son los expresar, presentar, hacer ver, mostrar o poner las cosas ante los ojos. Véase María José Vega, *Poética y música en el Renacimiento. La invención del paradigma clásico* (Madrid-Bellaterra: Editorial Caronte, 2011).

⁸²⁵ “Estando en este deleite sintieron que venían los del Mayo con gran música de todo género de instrumentos, que tañeron en esta fiesta, y subieron a las ventanas para ver la entrada dellos. Venía delante de todos un confaloner, con un caballo blanco cubierto de una red de oro guarnecida de muchas flores, y el vestido de lo mismo, con un estandarte de seda verde broslado todo de flores, y una guirnalda en la cabeza, de lo mesmo, sobre una cabellera, y él era rubio y dispuesto, hermoso y desbarbado. Venían en torno de él, vestidos en figura de ninfas, los cantores de su excelencia, cantando: “*Bien venga el maggio, el confaloner selvaggio...*” [EC, 361]

⁸²⁶ [EC, 358]: “Dijo el duque: Señores, yo le quiero convidar a lo que soy convidado. Bajemos a la huerta, que mis cantores quieren hacer la fiesta del mayo que hacen en Italia”.

¡No hay mejor manera de socializar que asomarse a las ventanas! En primer lugar, se trata de una acción liberadora especialmente para las damas.⁸²⁷ Abrir las ventanas permite el establecimiento de un espacio sonoro indiferenciado y nos da la idea de una suspensión de las barreras sociales y una redefinición, aunque provisional, de la frontera entre la alta cultura y la baja cultura. Pero la representación de Milán apunta principalmente a una percepción que envuelve diferentes sentidos. Los asistentes al evento no solo pueden escuchar tocar cualquier tipo de instrumento (están todos los músicos de la capilla), sino que también perciben con el olfato el olor de las flores, paladean y saborean el agua, pueden ver a los músicos tocar. Se establece cierto paralelismo olfativo, auditivo y visual que favorece una abundancia sensorial que contribuye a convertir el último episodio de *El Cortesano* en una representación total y colectiva cargada incluso de significados ideológicos. De hecho, la presencia de los cantantes del Duque sustrae la música del entorno limitado de la corte y se ofrece como un servicio colectivo.

6.1.3. El “tañer de gala”

Enriquecida entonces por el elemento sensorial de la vista, la música en *El Cortesano* adquiere una plenitud expresiva que va más allá de la dimensión auditiva. Y es en este sentido más amplio que los personajes de *El Cortesano*, y en primer lugar el Duque, la perciben cuando utilizan el término “galán”. En toda la obra de Milán, el término “galán” se encuentra más o menos 40 veces y son muy recurrentes las palabras que tienen esta raíz y se declinan en varias categorías sintáctico-gramaticales (función de sustantivo, adjetivo en forma proclítica apocopada, verbal, participio: *gala / galas, galán / galana, galant / gallardo, galardonar / galardonado*), por no hablar del uso que se hace de las palabras en composiciones léxicas con función de prefijo y sufijo (*galalón, gala jineta / jinagala / de galán jinete*). El término “galán” puede aludir a un vestuario festivo y alegre, al pasarlo bien y al divertirse.⁸²⁸ Pero en diversos contextos de *El Cortesano* –al igual que en gran parte de la literatura musical del Renacimiento– es más probable que haga referencia a la gracia y, sobre todo, al aire y al modo de la

⁸²⁷ Hay que recordar que en esa época el hecho de asomarse a las ventanas que daban a la calle o a lugares concurridos era criticado por numerosos moralistas y literatos. Véanse Pedro de Luján, *Coloquios matrimoniales* (Sevilla, 1550). Consulta on line <<http://www.rae.es>>; Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España* (Madrid: Siglo veintiuno de España, 1972), p. 178.

⁸²⁸ Véase Sebastián Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana* (Madrid: Luis Sanchez, 1611), entrada “Galán”, f. 422v: “El que anda vestido de gala y se precia de gentil hombre [...] Galantería, lo mismo que gentileza y hecho liberal y cortesano”. Véase también entrada “gala”, en *Diccionario Crítico etimológico de la Lengua Castellana*, ed. Joan Corominas (Madrid: Editorial Gredos, 1976), vol. 2, pp. 616-619.

interpretación.⁸²⁹ Por ejemplo, es muy significativo que el Duque utilice esta palabra en la VI jornada, al comentar una actuación de Milán sobre el texto poético de “Los siete gozos de amor” (véase Capítulo 5.3.5) –que ya figura en el *Cancionero General* y que es bien conocido en el ambiente cortesano.⁸³⁰ Es probable que el Duque use en este contexto el término “galán” no de manera casual sino más bien para apreciar la capacidad de Milán de gestionar la propia imagen, en modo de “dare bona impression di sé”, sobre todo la primera impresión.

En esta doble relación que la música establece con el juego y el mundo de las apariencias tiene un significado emblemático el episodio relatado por Antonfrancesco Doni en su *Dialogo della musica*. El tañedor de viola soprano Giovanni Jacopo Buzzino está tocando unas *diminuzioni*. Se le acerca un aficionado y le invita a “non agitare così in fretta le dita della mano sinistra sul manico, perché di brutto effetto a vedersi”.⁸³¹ Igualmente, indicativa a este respecto es la reflexión que hace Antonio de Torquemada (*Manual de escribientes*, 1552), en un contexto en el que intenta dar normas de la buena escritura. En cierto momento el autor, de acuerdo a lo que es el modelo pedagógico-argumentativo de aquel entonces, hace una comparación con el mundo de la música para mostrar cuáles son las características del “tañer con limpieza”. Es interesante resaltar que, en esta comparación música-escritura, los aspectos que convierten una actuación musical en pobre y desagradable son la falta del sentido del ritmo –que hace que sea torpe y grosera– y el hecho de que el músico acelere (“atropellar”) el movimiento de los dedos

⁸²⁹ *Diccionario de Autoridades* (Madrid: Gredos, 1990) entrada “gala”: “[...] Gala significa también gracia, garbo y bizarría, que uno tiene o muestra en la ejecución de alguna cosa, haciéndola con cierto aire y modo, que se deleitan los sentidos: y así se dice comúnmente, que uno tiene gala en el decir, en el cantar, tocar...”. El término aire, bastante utilizado en los escritos musicales del Renacimiento y a veces asociado con **tañer galano y gentil** [énfasis mío], es una palabra-comodín y por lo tanto no tiene ningún sentido específico o especialización semántica. Aun así, en *El Maestro* de Milán, parece que este término ya se ha convertido en una expresión técnica que alude tanto a una conducción irregular, y no cronométrica del tiempo, como a una manera relajada y por eso desenvuelta de presentarse por parte del músico. Véase *Lexique Musical de la Renaissance*, entrada *aire*. Consulta on line <<http://www.plm.paris-sorbonne.fr/LMR/fr/indexFrancais.html>>.

⁸³⁰ [EC, 307]: “Dijo el duque: Don Luis Milán, alegremente habéis cantado los gozos de amor. Sepamos por quién los cantaste, que si fue por vuestro primo don Pedro Milán, habéis sido muy galán por mostrar que gozos sienten en amar, aunque tengan desfavores, los que ríen en amores”. *Los Siete Gozos de amor* –probablemente de Juan Rodríguez de Padrón– ya están incluidos en el *Cancionero General* (Valencia, 1511) donde se aportan muchas instrucciones de cómo tiene que ser cantado. Véase *Cancionero de Romances*, n. 166.

⁸³¹ Antonfrancesco Doni, *Dialogo della musica* (Venezia: Scotto, 1544), f. 6v: “Messer Giovanniacopo Buzzino sonando di violone il soprano, come egli fa miracolosamente, uno che pareva da qualcosa gli dice nel bel mezzo del sonare: o Signore menate le dita più adagio, che fa brutto vedere menare tanto le dita sopra il manico. Ed egli sopportando la insolenza sua cominciò a sonare senza diminuire; per che il goffo sentendo mancare l’armonia, vergognandosi a dirgli che menasse pur le dita; o più tosto non sapendo che si fusse suono, disse presuntuosamente: sonate un poco tutti, da ballare”. Véase también Anna Maria Monterosso Vacchelli (ed.), *L’opera musicale di Antonfrancesco Doni* (Cremona: Athenaeum Cremonense, 1969), p. 53. Hay fuertes elementos de afinidad entre *El Cortesano* de Milán y el *Dialogo della musica* de Antonfrancesco Doni. Sin embargo, al contrario de lo que ocurre en la obra de Milán (véase Capítulo 5.5.) las actuaciones musicales que tienen lugar en la obra de Doni son más elaboradas. Los personajes cantan madrigales y el músico-cantante tiene siempre los ojos fijos en su partitura.

de tal manera que difícilmente se entiende lo que toca.⁸³² Entonces quien toca de gala no tiene en cuenta la velocidad, sino más bien sigue su propio tiempo interno y necesita adaptarse al instrumento poco a poco.⁸³³ A partir de esos pasajes de las obras de Doni y Torquemada, resulta evidente que el foco no está tanto en la velocidad objetiva y cronométrica de la ejecución, cuanto en la velocidad aparente y por lo tanto subjetiva percibida por el oyente que evidentemente se siente más atraído por la componente visual de la música.

En realidad, el término “gala”, en función de complemento circunstancial de modo, o sea “tañer de gala”, ya había tenido su codificación estética-musical en *El Maestro*. Esta expresión –que se encuentra en el apartado introductorio de varias composiciones⁸³⁴– con todas sus oscilaciones entre momentos más rápidos (“compas apresurado”, “algo apriessa”), pasajes con cierta imprecisión de pulso (“ni muy a espacio, ni mucho a priesa”) y momentos más lentos (“compas a espacio”) hace pensar a la técnica del “rubato” que se formalizó después en *Le nuove musiche* (Firenze, 1602) de Giulio Caccini y que resume la esencia de la ética aristocrática antitética a la ética burguesa de la precisión y de la racionalidad.⁸³⁵ Se trata de una técnica para

⁸³² Véase Javier Suárez-Pajares, “La música instrumental: vihuelas, arpa y tecla”, en *Historia de la música española e hispanoamericana. II: De los Reyes Católicos a Felipe II*, ed. Maricarmen Gómez Muntané (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2012), p. 257: “[...] y si queréis ver un ejemplo por donde mejor lo entendáis, veréis a un músico de vihuela tañer en ella una obra compuesta que os parecerá lo mas mal del mundo, y tomando otro músico la misma obra entre manos y tañéndola por los mismos puntos y sin salir del que el primero, pensaréis que es la mejor musica que se puede tañer en el mundo; esto procede de que el uno la tañe my llanamente, sin aire y sin compas, y sin apuntar las diferencias, **atropellando** [énfasis mío] la musica con los dedos de manera que apenas se entiende, el otro la tañe clara y suave, señalando los compases, haciendo sus redobles a tempo, hiriendo paso o recio las curda para hacer una musica y suavidad my diferente, así que al uno oímos con mucha voluta, y al otro taparíamos los oídos si pudiésemos”. Se tenga en cuenta la definición que da el *Diccionario de Autoridades* del verbo “atropellar”: “metaphoricamente es hacer alguna acción muy aceleradamente, sin reparar en los inconvenientes que pueden resultar, ó sin poner cuidado en que quede hecha con la perfección debida”.

⁸³³ Esto nos hace pensar en todos los preceptos de los teóricos y pedagogos del Renacimiento sobre asumir una postura correcta, incluida la animadversión por todo lo que resulta desgraciado, especialmente cuando el músico acelera la velocidad asumiendo una posición encorvada y mandíbulas endurecidas.

⁸³⁴ En *El Maestro* Milán cuatro veces utiliza la expresión “tañer de gala”. Véase Milán, Luis, *Libro de música de Vihuela*, pp. xxviii, 48, 90 y 174. En un pasaje define este nuevo estilo de la siguiente manera: “Y para tañerla con su natural ayre haveys os deregir desta manera. Todo lo que sera consonancias tañerlas con el compas a espacio y todo lo que sera redobles tañerlos con el compas apriessa” (p. 48). Sin embargo, en *El Maestro* se encuentran muchos circunloquios, incluidos en las reglas que preceden cada pieza, que seguramente se refieren al tañer de gala y luego a una concepción fluctuante del tiempo. Los circunloquios más comunes son: “tañendo las consonancias a espacio y los redobles apriessa”, “tañer ni muy a espacio ni muy apriessa”, “compas ni muy a espacio ni muy apriessa” (pp. 72, 96, 124, 156, 162, 166, 184, 202, 224, 272, 280 y 308). Según Griffiths el nuevo estilo (“tañer de gala”) codificado por Milán “se puede aplicar a obras anteriores como las tastar de corde que figuran en los libros de música de laúd publicados en Venecia por Petrucci en la primera década del ‘500”. Véase Griffiths, entrada “Milán, Luis”, *Diccionario de la Música*, p. 565.

⁸³⁵ Según Jacobs y Koonce, Milán utiliza la expresión “tañer de gala” para indicar de forma inequívoca la técnica del “rubato”. Véanse Charles Jacobs, “Milán, Luis de”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 2001); Frank Koonce, *The Renaissance Vihuela & Guitar in Sixteenth-Century Spain* (Mel Bay Presents, 2009), p. 24 y p. 33. En la obra de Caccini la *sprezzatura* tiene que ver, por una parte, con el canto (“una certa nobile sprezzatura di canto” o sea cuando el cantante entona falsos intervalos (*disonancias*) sobre la parte del bajo, sin resolver) y, por otra parte, con una concepción aleatoria del tempo. En este último caso indica el uso de tempo variado que en la obra de Milán está formalizado con la expresión “tañer de gala”. Véase Giulio Caccini, *Le nuove musiche* (Firenze: Marescotti, 1601), f. .2: “[...]”

aliviar las tensiones que, disimulando el esfuerzo, recae en las prácticas de la *sprezzatura* y se refiere a la fenomenología de las formas de improvisación y a una dimensión aleatoria del tiempo (o *andamento musical*). En este sentido, la diversa enciclopedia de las agógicas de Milán, está en contraste con el concepto unitario y matemáticamente divisible del tiempo que iba estableciéndose en el mismo período en el que se consolidaba el reloj mecánico –con su dispositivo del “*escapement*”– y el reloj de pulsera que hace su aparición a finales del siglo XV.⁸³⁶ Ya que tanto en *El Maestro* cómo en *El Cortesano* el pulso musical es un elemento irregular, o sea, puede acelerarse o retardarse a lo largo de una misma pieza, la velocidad a la que el músico toca o, mejor dicho, parece tocar, es una velocidad completamente dependiente de las impresiones del oyente, causadas, más que por la velocidad real de las notas, por el esfuerzo de la digitación, o por el agraciado o desagraciado manejo del instrumento. Según Castiglione aquel “parecer” al que nos referimos antes afecta la gracia en un mundo condicionado por las apariencias. No es importante la velocidad real con la que se toca, sino más bien la velocidad aparente.

avvenga che nobile maniera sia così appellata da me quella, che va usata, senza sottoporsi a misura ordinata, facendo molte volte il valor delle note la metà meno secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura, che si è detto”. Para los dos aspectos de la *sprezzatura* en Caccini, véanse: Warren Kirkendale, *The court musicians in Florence during the principate of the Medici: with a reconstruction of the artistic establishment* (Firenze: Olschki, 1993), pp. 155-173; H. Wiley Hitchcock (ed.), *Giulio Caccini. Le nuove musiche* (Middleton-Wisconsin: A-R Editions, 2009), p. 3; H. Wiley Hitchcock “Giulio Romano Caccini”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 2001), vol. 4, pp. 769-775; Maniates, *Mannerism in Italian*, p. 118.

⁸³⁶ Fuera de los espacios de la vida cortesana, en el comienzo del siglo XVI, la transición a una concepción objetiva del tiempo ya está perfectamente completada. Se benefician tanto los comerciantes, que desarrollan nuevos proyectos, como los músicos que logran dominar los componentes rítmico-métricos del sonido (*musica mensurabilis*). Véanse: John Kaemmer, *Music in Human Life: Anthropological perspectives on Music* (Austin: University of Texas Press, 1993), p.79; Alfred Crosby, *The measure of reality: quantification and western society, 1250-1600* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), *passim*; David Landes, *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World* (London: Belknap Press, 1983), *passim*. Vale la pena señalar que en *El Cortesano* el tiempo, en el sentido histórico y político, permanece fuera de las puertas del Real. De hecho, raras veces se encuentran modulaciones adverbiales o indicaciones claras de tiempo histórico. Solo en una ocasión se hace referencia al reloj de un campanario que debería tocar la media noche y en otra ocasión a una hora hipotética en la debería tener lugar una cita. Como subraya Ines Ravasini “En las páginas de Milán, las calles de Valencia solo aparecen como enlace entre los palacios de los nobles y el Real, recorridas por los siervos que llevan mensajes e invitaciones y donde los personajes transitan para desplazarse de una fiesta a otra. Tal como la ciudad está ausente, lo está también el Imperio: no aparecen menciones explícitas a la política imperial, a los contactos del Emperador con la corte virreinal”. Véase Ines Ravasini, “Crónica social y proyecto político en El Cortesano de Luis Milán”, en *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro. Studia Aurea Monográfica*, 1, eds. E. Fosalba y E. Vaíllo (Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2010), pp. 69-92:80. También Carla Perugini se centra en la falta de la historia en la obra de Milán, cuando señala que no se encuentra ninguna referencia a las recientes luchas por la autonomía de las Germanías –que la misma reina había reprimido ferozmente junto con Juan Fernández de Heredia y Francisco Fenollet– ni del problema de los moriscos en el virreinato o de la próxima guerra contra los turcos. Véase Carla Perugini, “Biografía erótica de la corte valenciana (Luis de Milán y Juan Fernández de Heredia)”, *Analecta Malacitana*, 32 (2012), pp. 297-320. Aun teniendo en cuenta estas consideraciones, no creo que la obra de Milán pueda considerarse como auto-referencial ni como el resultado de una reconstrucción sin relaciones con la historia. Creo que podemos descubrir mucho de este mundo a través de los diálogos que siempre ofrecen la oportunidad de entender cómo se desarrollan las relaciones entre los sexos y cuáles son los códigos culturales dominantes en ese período.

Es probablemente esta componente visual la que confiere el carácter de singularidad y excepcionalidad a ciertos tipos de actuaciones descritas en fuentes literarias e iconográficas del Renacimiento como arquetipos de la espontaneidad y *sprezzatura*. Estas fuentes hacen referencia a músicos como Jacopo San Secondo, Pietrobono del Chitarrino y Francesco da Milano.⁸³⁷ Los testigos, normalmente, no son expertos, sino más bien aficionados o simples espectadores. Las características de excepcionalidad visual de Jacopo San Secondo se construyen primero por medio de la definición de un perfil de comportamiento psicológico del músico y después remarcando el virtuosismo, la expresividad y, finalmente, la habilidad de cantar y tocar juntos, que es el binomio del modelo musical del Renacimiento. Hay una obra del grabador Marcantonio Raimondi (*Suonatore di viola da mano*, ca. 1510) donde se representa un prototipo de músico improvisador muy generalizado en Italia al final del siglo XV y a principios del siglo XVI. Aunque el grabado en cuestión se refiere al filósofo, poeta y músico Giovanni Filoteo Achillini (1466-1538), el estilo y la apariencia con la cual el músico toca puede ser el mismo que el de Jacopo San Secondo.⁸³⁸ El músico está sentado bajo un árbol apoyando su pie derecho encima de la funda del instrumento. La forma de su boca y la postura de sus labios, así como la posición encorvada del cuerpo, transmiten una sensación de espontaneidad y una falta de esfuerzo que recuerda la *sprezzatura* de Castiglione.

⁸³⁷ El icono artístico de Jacopo San Secondo puede reconstruirse a través de las siguientes fuentes directas e indirectas: Baldassarre Castiglione. *Il libro del Cortegiano*, II, 45: “[...] soglio maravigliarmi dell’audacia di color che osano cantar alla viola in presenza del nostro Iacomo San Secondo, così non devrei in presenza d’auditori che molto meglio intendon quello che io ho a dire che io stesso, ragionar delle facezie”; Giovanni Casalegno y Gabriella Giaccone (eds.), Pietro Aretino, *Le Carte Parlanti* [1543], (Palermo: Sellerio, 1992), p. 276: “Un Betto da Cortona, che in sul liuto cantava con si dotta natura che ne stupiva talmente l’arte che gli correivano drieto a orecchie ispalancate, come a Jacopo Sansecondo”; Ettore Mazzali (ed.), *Matteo Bandello. Novelle* [1554], (Milano: BUR, 1990), pp. 408-409: “Andando [...] a Bargone [...] capitai non so come a Cortemaggior [...] Era quivi messer Giacomo da San Secondo, il quale con sonare e cantare, essendo musico eccellentissimo, ci teneva spesso allegri”. Todas estas fuentes enfatizan el tocar y cantar como una combinación ganadora del renacimiento musical. Según algunos investigadores, Jacobo San Secondo podría haber sido un modelo para el famoso Apolo que toca la lira en el *Parnaso* de Rafael. Véase Emanuel Winternitz, *Musical instruments and their symbolism in Western art: studies in musical iconology* (New York: W. W. Norton, 1967), p. 47; Hiroyuki Minamino, “The Spanish plucked viola in Renaissance Italy, 1480-1530”, *Early Music*, 32 (2004), pp. 177-192:188; Maria Bellonci, *Lucrezia Borgia* (Milano: Oscar Mondadori, 1979), p. 358. Para una biografía de Jacopo San Secondo, véase William F. Prizer, “Lutenists at the court of Mantua in the late fifteenth and early sixteenth centuries”, *Journal of the Lute Society of America*, 13 (1980), pp. 13-14. Con respecto a Pietrobono del Chitarrino, me voy a referir al testimonio visual que Aurelio Brandolini hace de una actuación de Pietrobono en la corte aragonesa de Nápoles, donde el famoso músico improvisador llegó en 1473 con la delegación que acompañaba Leonora de Aragón. El original de este testimonio se ha perdido, pero se guarda un ejemplar en la Biblioteca Capitolare de Lucca. Véase Lucca, Biblioteca Capitolare, MS 525, “Libellus de laudibus musicae et Petriboni”, ff. 175v-184r. Citado por Alberto Gallo, *Musica nel castello* (Bologna: Il Mulino, 1992), pp. 116-125. En cuanto a Francesco da Milano, podemos referirnos a una fuente de habla francesa. Se trata del poeta, filósofo y obispo Pontus de Tyard. Véase Pontus de Tyard, *Solitaire secondo u prose de la musique* (Lion, Ian de Tournes, 1555), pp.114-115. Consulta on line <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k545261/f115.image.r=.langEN>>.

⁸³⁸ Minamino, “TheSpanish plucked viola”, p. 188.

El testimonio visual del concierto de Pietrobono del Chitarrino hecho por Aurelio Brandolini se desarrolla a través de una serie de formas verbales imperativas (“subiice”, “nunc animo”, “aspice”, “adde”) que captan la atención del lector en el movimiento de la mano izquierda sobre las cuerdas y de la mano derecha que sujeta la púa (vv.79-90).⁸³⁹ La perfecta coordinación entre las dos manos merece una particular atención (vv. 91-100). A continuación, se encuentra la descripción de las modalidades de ejecución de la música donde se evidencian las modificaciones del ritmo, la inclusión de notas ornamentales, la presentación del mismo tema modificado (vv.115-132). Es evidente que cada destello descriptivo se refiere a una concepción retórica de la praxis musical y confirma la estrecha relación, ya subrayada por Warren Kirkendale y Robledo Estaire, que se establece en esta época entre música y discurso oratorio.⁸⁴⁰ De hecho, paralelamente, la coordinación entre las manos hace pensar en la *dispositio-concinnitas* de Cicerón; los cambios de compás y los cambios de tema musical en la *varietas*; la ornamentación en la *elocutio*. Cabe señalar la centralidad que llega a tener en este testimonio visual la faceta gestual (*pronuntiatio*) que en la retórica clásica tiene la función de provocar emociones (*movere*).⁸⁴¹ En este sentido la actuación de Pietrobono, sobre todo en la parte final (vv.169-174), se caracteriza como una verdadera escenificación de la *pronuntiatio*. Como en cualquier buen discurso (*oratio*) y como en cualquier otro buen rezo la gracia y la belleza están en lo que se ve.⁸⁴²

Los rasgos gestuales y visuales tienen una indiscutible centralidad también en el testimonio visual de la actuación de Francesco da Milano. Pontus de Tyard immortaliza la figura del músico destacando los rasgos de gran belleza escénica y visual de su actuación.⁸⁴³ Primero el músico prueba el ambiente con tres acordes. De pronto, se interrumpen las conversaciones entre los presentes y el músico ya tiene toda la atención. Cuando empieza la actuación en sí, parece que las cuerdas del instrumento languidezcan bajo sus dedos. El público ya se encuentra sumido en una agradable melancolía. Pero el viaje en el mundo de la melancolía es temporal,

⁸³⁹ Gallo, *Musica nel castello*, pp. 116-125.

⁸⁴⁰ Warren Kirkendale, “Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach”, *Journal of the American Musicological Society*, 32 (1979), pp. 1-44; Luis Robledo Estaire, “La música en el pensamiento humanista español”, *Revista de Musicología*, 21(1998), pp. 385-429: 393; ID., “El léxico musical en el contexto humanista español: la prosa didáctica y la preceptiva retórica”, *Musica e storia*, 10 (2002), pp. 151-163.

⁸⁴¹ Alberto Gallo, “*Pronuntiatio*. Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale”, *Acta musicologica*, 35 (1963), pp. 38-46.

⁸⁴² Kristeller en su ensayo ha centrado la atención en los elementos gestuales concebidos como el pegamento principal que une la música, el sermón religioso y la oratoria. Véase Paul Oskar Kristeller, “Music and Learning in the Early Italian Renaissance”, *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 1(1946), pp. 255-274:273.

⁸⁴³ Pontus de Tyard, *Solitaire second ou prose de la musique*, pp.114-115.

ya que el músico también tiene la capacidad de llevar a su público a su estado original, como si nada hubiera pasado.⁸⁴⁴

A lo largo de la representación de Tyard, la espontaneidad del músico es el elemento que más llama la atención. Francesco da Milano se mueve en el escenario como si nada hubiera sido preparado. Seguramente el músico ya tiene en mente un módulo y un “canovaccio” ejecutivo que sin embargo no se vislumbra desde fuera. De hecho, el efecto de realismo improvisativo se da por la facilidad con la que parece apoyarse en el instrumento, el busto está inclinado, con una languidez melancólica. Probablemente los mismos aspectos gestuales y visuales impactan a fray Prudencio de Sandoval cuando describe las actuaciones del vihuelista Luis de Guzmán. Según nos informa fray Prudencio de Sandoval “fue el mayor músico de vihuela, que uvo en su tiempo [...]” y Villalón escribe de él “que hacía caba a las cuerdas con tanta excelencia y armonía, que traía los hombres bobos tras sí y, a una vuelta de consonancia, los despertaba como con una vara”.⁸⁴⁵

No tenemos testimonios visuales de las actuaciones de Milán. Pero hay cuatro *tentos* en el *Maestro* (1536) que según mi opinión informan sobre la triple asociación de música, oratoria y *sprezzatura*. Robledo Estaire ha destacado probables relaciones entre los *tentos* instrumentales de Milán con el preludiar de la oratoria (*exordio*). Como en el *exordio* también en el prelude musical, el músico debe captar la atención del auditorio, preparándole para la música.⁸⁴⁶ Esa fase exige la actuación de piezas muy cortas, sin organización formal, pero que

⁸⁴⁴ Pontus de Tyard, *Solitaire second ou prose de la musique*, pp.114-115: “[...] Peu à peu faisant par un sienne divine façon de toucher, mourir les cordes sous ses dois, il transporte tous ceus qui l’escoutoient [*sic*], en une si gracieuse melancolie, que l’un, apuiant sa teste en la main soutenue du coude: l’autre, estendu lachement en une incurieuse contenance de ses membres: qui, d’une bouche entrouverte et des yeus plus qu’à demi desclos, se clouant ust on jugé [*sic*] aus cordes, et qui d’un menton tombé sur la poitrine, desguisant son visage de la plus triste taciturnité qu’on vit onques, demeuroient privez de tout sentiment, ormis de l’ouïe, comme si l’ame ayant abandonné tous les sieges sensitis, ce fust retirée au bord des orèilles, pour jouir plus à son aise de si ravissante symphonie [...] et de peu à peu envigourant d’une douce force son jeu, nous ust remis l’ame et les sentimens, au lieu d’où il les avoit dérobez: non sans laisser autant destonnement à chacun de nous, que si nous fussons relevez d’un transport ecstastiq [*sic*] de quelque divine fureur”.

⁸⁴⁵ Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, libro 17, cap. 6; Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y presente*, ed. Manuel Serrano (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898), p. 177. Estos textos han sido citados por Robledo Estaire en algunos pasajes de su artículo donde bien se puede apurar que la música y la retórica afectan positivamente a la formación del estadista del Renacimiento. Además, la unión de las dos tiene una función civilizadora y de cohesión social. Véase Luis Robledo Estaire, “El lugar de la música en la educación del príncipe humanista”, en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, pp. 1-19: 10.

⁸⁴⁶ Cabe destacar el pasaje de la *Batalla campal entre perros y lobos* de Alfonso de Palencia, ya comentado por Robledo Estaire. Véase Robledo Estaire, “La música”, p. 393: “¿Esto mayormente vemos mucho usar a los músicos, los cuales, después de temprado el laúd o salterio, órgano o chirimía o otro cualquier suave instrumento, tientan agudamente con los dedos algunos deleitables y breves pasos, por causa que den y pongan entero y cobdicioso el oído los que desean oír suavidades?”. Véase también Robledo Estaire, “El léxico musical”, p. 155. Según Louis Jambou, el *tiento* es una de las formas con la que, durante el siglo XVI, la música instrumental ibérica se conquista sus propios fueros y su autonomía. Véase Louis Jambou, “Las formas instrumentales en el siglo XVI”, en *España en la música de occidente* (Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5

al mismo tiempo abarcan los ocho tonos para que el músico pueda afinar, probar la tonalidad adecuada, calentar las manos y averiguar si las cuerdas son de buena o mala fabricación. Sin embargo, si prestamos atención a los apartados didácticos de Milán, nos damos cuenta de que los *tentos* acentuarían la alternancia entre las dos tipologías de textura –ya presentes en las fantasías del primer libro–: una acordal-homofónica (“consonancias”) y la otra de pasajes rápidos de figuración predominantemente escalística (“redobles”).⁸⁴⁷ Esa gran libertad y flexibilidad con la que el músico puede gestionar su actuación, intercalando pasajes rápidos y pasajes lentos, por un lado confirma lo que ya adelantamos sobre la dimensión aleatoria del tiempo y la concepción anti-burguesa del Milán, por otro lado introduce otra vez en la praxis ejecutiva el concepto de *sprezzatura* en la forma de la *variatio* oratoria. Lo significativo, según mi opinión, es que Milán concibe la *variatio* de la misma manera que utilizó Quintiliano para concebir su “Institutio Oratoria”, es decir como un antídoto a la *aequalitas* que genera aburrimiento.⁸⁴⁸

6.2. La celebración de la vida y el rechazo de la enfermedad

En este apartado me centraré en la llamada Fiesta de Mayo celebrada en los jardines del Palacio del Real, acompañando mi análisis con ejemplos puntuales precedentes de *El Cortesano*. El objetivo concreto sería el de demostrar que la fiesta del mayo valenciano, aunque llena de referencias italianas, pasa por un proceso de adaptación convirtiéndose en un

de noviembre de 1985), eds. José López-Caló, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio (España: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987), vol. 1, pp. 293-308. Recientemente se ha publicado un artículo sobre los *tentos* de Milán y su relación con la tradición vocal. Véase Kateryna Schöning, “Vocal basis in the tentos by Luis Milán and Alonso Mudarra: myth or reality?”, en *Iberian early music studies 1. New perspectives on early music in Spain*, eds. Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas (Kassel: Reichenberger, 2015), pp. 39-55

⁸⁴⁷ Véase Luis Milán, *Libro de música de Vihuela*, p. 149: “Aquí se acaban las quatro fantasias de tentos que todos los ocho tonos han passado: desde aquí adelante toman a proseguir las fantasias por la orden que el libro trae tañidas a un ugal compas. Y esta fantasia que se sigue es del séptimo tono [...] tañer con el compas algo appressurado”.

⁸⁴⁸ En la obra de Quintiliano, la calidad del discurso oratorio está vinculado a la educación musical del orador y a su capacidad en el manejo del ritmo y las pausas. Véase Marcus Fabius Quintiliano, *Institutio Oratoria*, XI, 3, 43-44. Las consideraciones que Quintiliano hace sobre la *variatio* se insertan en una serie de observaciones relacionadas con la voz y la entonación del habla: “acuta grave, cita tarda, magna parva”. Véase también Marcus Tullius Cicerone, *De Oratore*, III, 216. Aunque podría ser una casualidad, observo que en la biblioteca del Duque (véase Capítulo 4.5.1) encontramos dos manuscritos de la obra oratoria de Quintiliano, mientras que en la misma biblioteca están ausentes las obras que Cicerón dedica concretamente a la retórica (*De Oratore*, *De Inventione*, *Brutus*). Por último, la definición que Quintiliano da del *exordium* (“videatur tota extemporalis oratio, cuius initium nihil praeparati habuisse manifestum est” *Institutio Oratoria*, IV, 1, 54) parece adaptarse perfectamente al contexto y a la forma en que las actuaciones se llevan a cabo en la corte valenciana.

instrumento de construcción identitaria y regeneración comunitaria en que los distintos ritos simbólicos y la música juegan un papel angular.

6.2.1. La Fiesta de Mayo valenciana

La Fiesta de Mayo que Milán describe en la VI Jornada de *El Cortesano* representa un hito en el tejido narrativo de la obra. Esta fiesta forma parte de los rituales alegóricos que marcan el inicio de la primavera, entendida como momento en el que se produce una exaltación festiva de la vida y del amor que inevitablemente produce una regeneración comunitaria.⁸⁴⁹ Desde las alusiones directas a la fiesta de los mayos que hacen historiadores y literatos de la época renacentista como Gonzalo Fernández de Oviedo, Enrique Cock, Jacopo Sannazaro, Julio César Scalígero y Alfonso García Matamoros, se desprende que las protagonistas son las mujeres (doncellas y niñas) que comparecen adornadas con ricos vestidos y coronadas con flores o con piezas de oro y plata, con los demás que las acompañaban entreteniéndolas con cantares y bailes.⁸⁵⁰ Según Romeu Figueras, las simbologías más representativas de la fiesta de los mayos españoles son la del mayo-árbol que el último día de abril o el primero de mayo los mozos plantan en la plaza o en otro lugar, y las enramadas que en la misma ocasión colocan a la puerta y a las ventanas de sus amadas.⁸⁵¹ Tales enramadas con sus danzas cantadas se encuentran también en el área italiana. En la Florencia medicea sobre un carro-trono decorado comparecía un Cupido alado (“Sir d’Amore”) rodeado de un coro de doncellas que con fiestas

⁸⁴⁹ El trabajo etnográfico, aún actual, de Ángel González Palencia y Eugenio Mele sobre la Fiesta de Mayo demuestra que esta fiesta se remonta a la edad precristiana y que de la antigua usanza de cantar el mayo durante el solsticio de primavera han derivado los autos sacramentales y los entremeses. Véase Ángel González Palencia y Eugenio Mele, *La maya, notas para su estudio* (Madrid: Tipografía Barragan, 1944), *passim*. Rodrigo Caro, ya bien entrado el siglo XVI, hace su descripción de la fiesta de la Maya: “Júntanse las muchachas en un barrio ó calle, y de entre sí eligen á la más hermosa y agraciada para que sea la Maya [...] las demás la acompañan, sirven y obedecen, como á reina, entreteniéndola con cantares y bailes, suélenla llevar al corro”. Véase Rodrigo Caro, *Días geniales o lúbricos* (Sevilla: Imprenta de El Mercantil Sevillano, 1884), pp. 283-284. Algo difiere la definición que da Covarrubias. Véase Sebastián Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, entrada “Maya”, f. 533r: “[...] maya y mayo es una manera de representación que hacen los muchachos y las doncellas poniendo en un tálamo un niño y una niña que significan el matrimonio: y está tomado de la antigüedad: porque en este mes era prohibido el casarse, como si dijésemos ahora, cerrarse las velaciones”. Siempre de Covarrubias véase la entrada “Mayo”, f. 533r: “Mayo suelen llamar en las aldeas un olmo desmochado con sola la cima que los moços çagales suelen el primer día de mayo poner en la plaça o en otra parte [...]”. En 1734 el *Diccionario de Autoridades* definía la Maya de este modo: “Una niña que en los días de fiesta del mes de mayo por juego y divertimento visten bizarramente como novia y la ponen en un asiento en la calle y otras muchachas están pidiendo a los que pasen den dinero para ella lo que les sirve para merendar todas. Dióse este nombre por el mes de Mayo [...]. Tanto duran las Mayas como Mayo”.

⁸⁵⁰ Palencia, *La maya, notas para su estudio*, pp. 34-44.

⁸⁵¹ José Romeu Figueras (ed.), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. IV-1. Cancionero Musical de Palacio* (siglos XV-XVI), vol. 3/A (Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología, 1965), pp. 114-116. También Covarrubias habla del mayo-árbol en la entrada “mayo” de su diccionario. Véase Sebastián Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, f. 533r.

corrían por la ciudad agitando ramos de flores al gonfalon salvaje y cantando “Ben Venga Maggio e ‘1 gonfalon selvaggio”.⁸⁵²

En concreto la fiesta valenciana empieza de repente cuando el Duque invita a los miembros de su séquito a bajar a la huerta para asistir a un espectáculo que él había organizado con cuidado inspirándose en el ideal del *maggio* italiano:⁸⁵³

Dijo el duque: -Señores, yo les quiero convidar a lo que soy convidado. Bajemos a la huerta, **que mis cantores quieren hacer la fiesta del mayo que hacen en Italia** [énfasis mío]. Y con razón meresce ser tan celebrado este mes. [EC, 358]

Después el Duque se dirige al maestro Zapater (“maestro en sacra theologia”) para que a través de un discurso teológico-cosmológico justifique la fiesta que se va desarrollando. Al acabar maestro Zapater, todos los cortesanos bajan al jardín donde hallan dispuesta una escenografía alegórica de elementos naturales manipulados en la que destaca la figura de Cupido:

Estaba un cielo de tela pintado en natural, que no parecía artificial, con un sol de vidrio como vidriera, que los rayos del otro verdadero daban en él y le hacía dar luz, no faltando estrellas que por sutil arte resplandecieron a la noche. Debajo de él había una bellísima arboleda, con unos pasaderos de obras de cañas cubiertos de arrayán, y entre ellas unas estancias en cuadro hechas de lo mismo. Y en medio de este edificio estaba una plaza redonda, arbolada al entorno de cipreses, con asentaderos, donde estaba una fuente de plata, que sobre una columna tenía la figura de Cupido, que la representaba un muchacho muy hermoso, con el arco sin cuerda [...]. [EC, 360]

Cupido tiene la tarea de guardar la fuente de plata y no permite beber el agua a ningún valenciano. En la opinión de Cupido, como el lector puede leer en varios lugares de *El*

⁸⁵² Eugenia Levi, *Lirica italiana nel cinquecento e nel seicento fino all'arcadia. Novissima scelta di rime illustrate con più di 100 riproduzioni di pitture, sculture, miniature, incisioni e melodie del tempo e con note dichiarative* (Firenze: Olschki, 1909), p. 340; Francesco Luisi, *La musica vocale nel Rinascimento* (Torino: ERI, 1977) p.159.

⁸⁵³ Tal y como ocurre en esta época en muchas ciudades los espacios del jardín del Real representan “lugares-otros” respecto al conflictivo mundo del campo o de la calle, pues están sometidos al poder de un hombre de gobierno y de una nobleza que en Valencia, al igual que en Nápoles, Florencia, Roma, Génova y la “Terraferma” veneciana, paulatinamente van desarrollando códigos de auto-legitimación comunes. En cuanto al nuevo papel que juegan los jardines en esta época véase Carlos José Hernando Sánchez, “La cultura nobiliaria en el virreinato de Nápoles durante el siglo XVI”, *Historia Social*, 28 (1997), pp. 95-112. En el mismo periodo en que Milán describe la Fiesta de Mayo valenciana, en Italia esta celebración ritual ya ha perdido su connotación campesina para enmarcarse dentro del género de la égloga o de la comedia. Como apunta Roberto Alonge (Roberto Alonge, *Il teatro dei Rozzi di Siena*, Firenze: Olschki, 1967, p. 17) la comedia pastoril de los Pre-Rozzi senenses se desarrolla de la tradición de los cantos de mayo. Leonardo Maestrelli enmarca su obra celebrativa del Calendimaggio dentro del género de la égloga. Marcello Roncaglia situa la acción dramática que acompaña la Fiesta de Mayo dentro de una Comedia. Véanse Leonardo Maestrelli, *Egloga o vero farsetta di Kalendimaggio composta per Lionardo di ser Ambrogio, alias Mescolino nel anno MDXIX* (Siena: Francesco di Simione, 1543); Marcello Roncaglia, *Commedia di Maggio* (Siena: Calisto di Simeone, 1540).

Cortesano, Valencia es una “ciudad desamorada y desvergonzada” y “mortal enemiga” del amor ya que todos sus ciudadanos practican amores libertinos y clandestinos. La queja de Cupido refleja en el llano de la narración ficticia un problema de acuciante actualidad. No es casualidad que el mismo Duque en esta época promulgue una pragmática para “guardar la salud y tranquilidad del reino” y limitar prácticas amorosas ilícitas o arriesgadas.⁸⁵⁴

Entonces Cupido plantea un juego-desafío a todas las parejas valencianas incluidos los Virreyes (“Aventura de la fuente del Deseo”):⁸⁵⁵ cada uno de los integrantes de la corte tiene que expresar sus deseos amorosos delante de la fuente que él mismo guarda. Si la fuente aprueba los deseos de los cortesanos, entonces dejará que corra el agua para que el peticionario se acerque a beberla. Si los rechaza, entonces la fuente permanecerá seca. La interpretación de la alegoría en llave cristiana podría ser la siguiente: hasta que los cortesanos no purificarán sus deseos así que coincidan con el nuevo curso moralizador de que se hace cargo el Duque dictando normas restrictivas, no podrán disfrutar del agua que, de acuerdo con la teología sacramental cristiana, simbolizaría la purificación de las pasiones y la pureza del corazón.

Mientras que el deseo de beber del agua purificadora se convierte en fracaso de todos los integrantes de la corte que se congregan masivamente junto a la fuente sin conseguir beber, y ello amenazaría con echar por tierra el ambiente festivo que se ha generado, de repente, y casi a la manera de un *close up* cinematográfico, el narrador traslada nuestra atención sobre el cortejo de la Fiesta de Mayo que se acerca encabezado por un “confaloner” (el mismo Luis Milán), que ostenta un estandarte de seda verde sobre un caballo blanco y que se identifica ante los Virreyes como el representante del placer y “el proveedor de la salud con hierbas de virtudes maravillosas”:

Con este triunfo entraron en la huerta del Real y en ser delante el duque y la reina, el confaloner selvagio dijo: -Yo soy el mayo, hijo de naturaleza humana, representador del placer con flores y frutos, para recreación de las criaturas, que debilitadas salen de la frialdad del invierno, enemigo de la vida humana, y renovador de la virtud, pues conmigo renueva lo que el invierno envejece: **proveedor de la salud, con hierbas de maravillosas virtudes** [énfasis mío], conservador del contento, porque el deleite no se pierda. Traía este mote en la guirnalda de su cabeza: “*quien es mayo pasa el año*”. [EC, 361-362]

⁸⁵⁴ Véase Valencia, Archivo del Reino de Valencia (ARV), Curia Real, Leg. 1315, ff. 8-20. En este documento se regula también de modo estricto la concesión de licencias para dirigir un burdel. El paralelo de la promulgación de esta pragmática la encontramos en *El Cortesano* en el episodio en que el Duque junto a sus cortesanos discute y aprueba las nuevas normas que deberían resolver el conflicto entre sexos (las 9 leyes del amor). [EC, 348-356]

⁸⁵⁵ “La Aventura de la fuente del Deseo” no es sino una continuación de la ocurrida en el Monte Ida en la III Jornada. [EC, 212-218]

A su alrededor van los músicos y los cantores de la capilla valenciana, entre ellos tres están disfrazados como ninfas cantoras. El texto de Milán indica que todos juntos entonaban una canción que arrancaba de la siguiente manera:

“Bien venga el maggio, el confalonier selvaggio...”. [EC, 361]

No hay evidencia concluyente –Milán no aduce la totalidad del texto de esta canción–, pero parece tratarse de una de las más antiguas baladas italianas vinculadas a la tradición del *maggio* cuyo texto más antiguo está reproducido por el copista Zanobi Masolini en el MS 1383 de la Biblioteca Oliveriana de Pesaro (finales del siglo XV), a pesar de que una larga tradición lo atribuya a Angelo Poliziano.⁸⁵⁶ La composición métrica se fundamenta en un estribillo de 2 versos (1 quinario y 1 septenario) a rima continua (AA), luego 8 estrofas de 6 septenarios según el esquema ABABBA. Al final de cada estrofa vuelve siempre la palabra “maggio”.

⁸⁵⁶ Francesco Luisi, “Ben venga maggio. Dalla canzone a ballo alla commedia di maggio”, en *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, ed. Piero Gargiulo (Firenze: Olschki, 1993), pp. 195-218:210.

Figura 6.1. Angelo Poliziano, “Ben venga Maggio”, Pesaro, Biblioteca Oliveriana de Pesaro MS 1383

La melodía de la canción *Bien venga maggio* gozaba de gran popularidad en la Península Italiana y en 1563 fue puesta en música a 3 voces (*cantus, altus, tenor*) en una colección de *Laudi spirituali* a cargo del fray florentino Serafino Razzi, con un texto de contenido religioso *Ecco il Messia* escrito por Lucrezia de Medici (1470-1553), madre de Lorenzo il Magnifico.⁸⁵⁷ Como se puede observar en la transcripción en notación moderna llevada a cabo por Joseph Gallucci, el ritmo de la música parece transmitir la sensación de la ebriedad pánica con la que

⁸⁵⁷ Serafino Razzi, *Libro primo delle laudi spirituali da diversi, eccell. e divoti autori, antichi e moderni composte* [...] (Venetia: ad instantia de' Giunti di Firenze, 1563), f. 16. La lauda a la que nos referimos se intitula *Ecco il Messia* y fue escrita por Lucrezia de Medici (1470-1553), madre de Lorenzo il Magnifico. La entonación a la que está asociado este texto lleva a pie de página la advertencia “Tutte le seguenti laudi si cantano con la medesima Aria”, es decir la aria de mayo. Cabe recordar que este procedimiento se utilizaba tanto en Italia como en España, donde los *contrafacta* contenían la inscripción “se canta al tono de...”. Véanse *Musica Franca: essays in honor of Frank A. D'Accone*, eds. Irene Alm, Alyson McLamore y Colleen Reardon (Stuyvesant: Pendragon, 1996); Emilio Ros-Fábregas, “Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: *se canta al tono de...*”, *Revista de Musicología*, 3 (1992), pp. 1505-1514.

el cortejo de mayo avanza.⁸⁵⁸ A continuación, reproducimos los primeros 6 compases (estribillo) y la letra de la canción de mayo:

Ejemplo 6.1. Serafino Razzi, Música de la lauda *Ecco il Messia*, con texto de Lucrezia de Medici. Transcripción musical de Joseph Gallucci y publicada en Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi* (Torino: Einaudi, 1975), pp. 28-29. Elaboración propia.

De todas formas, una lectura cuidada de la letra de la canción italiana pone de manifiesto que lo que se está escenificando en el jardín del Real no se ajusta a los contenidos simbólicos-alegóricos del texto italiano: “El gonfalon selvaggio” (v. 2 estribillo) que en el texto italiano alude a la rama florecida que los jóvenes florentinos colgaban a las puertas de las jóvenes como

⁸⁵⁸ Esta transcripción que comparece en la Tesis Doctoral no publicada de Gallucci (Joseph Gallucci, *Festival music in Florence, (1480-1520): canti carnascialeschi, trionfi, and related forms*. Tesis Doctoral, Harvard University 1966) está reproducida en Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi* (Torino: Einaudi, 1975), pp. 28-29. No hay otras huellas de documentos en música anotada asociados a las “maggiate” italianas. Alessandro D’Ancona en su monografía sobre los orígenes de teatro italiano, manejando un cuantioso número de fuentes literarias, folclóricas e históricas –que abarcan un largo periodo cronológico que va del siglo XV hasta periodos más recientes– brindaba algunas preciosas anotaciones no solo métrico-musicales sino antropológicos y culturales de los mayos italianos. Según D’Ancona sobre la base métrica de cuatro versos octosílabos de rima abrazada se sería desarrollada col tempo una melodía, construida sobre las cinco notas de un tono (modo) mayor. Véase Alessandro D’Ancona, *Origini del teatro italiano* (Torino: Loescher, 1891), pp. 241-265. Basándose en el precioso trabajo de D’Ancona, Henri Merimée ha descontextualizado y trasladado en área valenciana las preciosas anotaciones que acabo de mencionar y que D’Ancona remitía tan solo a la Península italiana. Henri Merimée, va mucho más allá, incluso sugiriendo que el ritmo de la canción de mayo en Valencia venía marcado por la actuación de la primera nota de cada compás que correspondía a la tercera y la séptima silaba de cada verso. ¿Quién sabe a cuál canción de mayo se refería Merimée? Probablemente no a la métrica de la balada “Ben venga maggio...”. Véase Henri Merimée, *L’art dramatique a Valencia. Depuis les origines jusqu’au commencement du XVIIe siècle* (Toulouse: Eduard Privat, 1913), pp. 96-97. Igualmente carece de fundamento lo que apunta Ruggero Palmieri cuando señala que la estructura métrica de muchos diálogos de *El Cortesano* es idéntica a la de los cuatro octosílabos que fundamentaría todas las canciones del *maggio* italiano. Por ejemplo, el diálogo-querrela entre Mirafior de Milán y el Deso (“Aventura de la fuente del Deseo”) reproduciría en castellano la típica cadencia tradicional de la canción de mayo italiana. Véase Ruggero Palmieri, *Di una imitazione spagnuola del Cortesano. El Cortesano di Luis Milan* (Torino: Fratelli Brocca Editori, 1915), p. 18. Por su parte López Alemany apunta que, si la estructura de las coplas que se intercambian Milán y el Deseo en esta ocasión es idéntica a la del *maggio* italiano, no es menos cierto que esta misma configuración métrica se corresponde también con la tradicional redondilla castellana. Véase López Alemany, *Ilusión áulica*, p. 204-205.

signo de amor, en el contexto valenciano pasa por un proceso de antropomorfización y se transforma en un “confaloner” (el mismo Milán) que encabeza el cortejo y que al llegar ante el Duque y la Reina, se identifica como el representante del placer y “el proveedor de la salud con hierbas de virtudes maravillosas”. [EC, 361-362] Le acompañan tres cantores de la capilla valenciana disfrazados de ninfas cantoras –quizá recuerdo de los episodios de las *ninfette* en la *Divina Commedia* de Dante Alighieri–: la ninfa de las Montañas, la ninfa de las Aguas y la ninfa de las Florestas. Más adelante la ya enigmática figura de “confaloner” se complica adquiriendo un sentido simbólico distinto y más amplio respecto a la tradición italiana a la que el Duque al principio quería referirse aparentemente. De hecho, el “confaloner” se presentará a la “Aventura de la fuente del deseo”, en que los cortesanos habían fallecido, con el llamativo seudónimo de Mirafior de Milán, demostrando ser el único entre todos los cortesanos que, gracias a su pureza de corazón, logra beber de la fuente del deseo. En esta ocasión el Mirafior de Milán actúa incluso como una figura mesiánica, como tantas encontramos en culturas muy antiguas. Es él que, tras beber, da el paso a los demás para que también ellos puedan beber de la fuente y realizar sus deseos. Así se expresa Cupido cuando da al Mirafior de Milán el premio del agua:

Cupido le habló de esta manera: -Mirafior de Milán, si yo te he dejado beber del agua de esta fuente del deseo, ha sido porque el Cupido que yo represento me apareció esta mañana y me dijo que no te negase el agua del deseo, pues deseas en los amores para merecer favores; y que no te niegue cuanto me pedirás, pues tan bien deseado has. Toma esta carta que me dio para ti, y mira lo que mandas de mí. [EC, 374]

A continuación, Cupido afirma que les ha concedido a todos los cortesanos el premio de beber por haber sido pacientes. [EC, 374]

-Por probar de paciencia, [énfasis mío] que mucho se contenta amor de bien sufrido amator. Agora yo la daré, que a bien sufrir se debe sin pedir [EC 374]

Al poco de que se ha acabado el largo simulacro simbólico de la Fiesta de Mayo y de la “Aventura de la fuente del Deseo”, vuelven de nuevo los conflictos y las polémicas entre hombres y mujeres que se enfrentan en un agrio combate dialéctico en verso y con fuerte impronta satírica, echándose a la cara los unos a los otros lo que más les fastidia: las mujeres se quejan de la infidelidad masculina, los hombres del carácter atrabiliario de las mujeres.[EC, 383-385] El Duque se divierte pero ya tiene el plan de invitar todos sus cortesanos a una cena para sancionar el nuevo pacto social mediante el juego musical del que hemos hablado en el Capítulo 5.3.5:

Las mesas están paradas para cenar, váyanse luego a sentar, porque mientras cenaremos, alabanzas oiremos de las damas de Valencia, que serán en un **“Toma, vivo te lo do”, que cantarán todos mis cantores.** [énfasis mío] Y **dirá Olivarte solo la copla de cada dama, tañendo y cantando:** [énfasis mío] Y porque será tarde cuando de aquí saldremos, yo hago franco a don Luis Milan para agora de la aventura del monte Parnaso que nos ofresció de contar, con que nos quede deudor de ella para cuando se la demandaremos, que buena deuda pedir se debe. Y comience la música a darnos por principio de esta dulce cena el **“Toma, vivo te lo do”.** [EC, 378]

Por lo que sabemos, este ritual lúdico-musical **“Toma, vivo te lo do”** no ha sido inventado en la corte valenciana. Unas versiones de ello se hallan en varias fuentes literarias de la época. Encontramos un **“Toma, vivo te lo do”** en un extenso poema recogido en el Cancionero de poesías varias (Madrid, Biblioteca Real, MS 617) bajo la rúbrica **“De don Antonio de Velasco a don Bernardino Manrique, el Geloso, porque le pidió ostias”.**⁸⁵⁹ Aún más, en la parte final de un diálogo renacentista *Dialogo del Cazador y el Pescador* fechado en 1539 y escrito por el un soldado aragonés retirado Fernando Basurto (1460-1560), hallamos un **“Toma, vivo te lo do”** que parece introducido para aliviar el desfase cultural y social entre los dos dialogantes.⁸⁶⁰ Además, los antropólogos-comparativistas han señalado arquetipos de este juego en tradiciones tan viejas como la grecolatina. Francisco Asenjo Barbieri identificó el antecedente histórico de este juego en la **“lampadodromia,”** juego incorporado en la *Panateneas*, unas fiestas de las más celebres en Grecia que consistía en llevar corriendo una antorcha encendida y transmitírsela de mano en mano sin dejarla apagar.⁸⁶¹ Sobre la base de los datos que proporcionan Menéndez Pelayo y Manuel Pedrosa Bartolomé, parece que este juego se caracteriza como uno de los numerosos juegos de prendas, a saber, juego en que el perdedor sufre una penalización que le imponen los demás jugadores que se practicaban en aquel entonces.⁸⁶²

El juego mandaba que los oficiantes se fueran pasando un tizón o antorcha flameante de uno a otro, intentando que no se les apagase en el camino. Cada uno lo pasaba al siguiente diciendo **“Toma, vivo te lo do”** añadiendo a la vez una coplita o lo que mejor le parecía.⁸⁶³ Hay

⁸⁵⁹ Fue escrito para las damas de la reina Isabel la Católica por mano del ingenioso poeta de corte Antonio Velasco que en el Cortesano figura citado en unas anécdotas. Véase Jose J. Labrador, C. Angel Zorita, Ralph A. Di Franco (eds.), *Cancionero de poesías varias: manuscrito n. 617 de la Biblioteca Real de Madrid* (Madrid: El Crotalon, 1986), ff. 224v-225r.

⁸⁶⁰ Alberto del Río Noguera (ed.), *Fernando Basurto, Dialogo del Cazador y el Pescador* (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1990), ff. 22r-22v.

⁸⁶¹ Véase Francisco Asenjo Barbieri, *Documentos sobre música española y epistolario*. Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988) pp. 280-281.

⁸⁶² Véase Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), *Orígenes de la novela* (Madrid: Bailly-Baillière, NBAE, 21, 1915), vol. 4, p. 179; José Manuel Pedrosa Bartolomé, **“Toma, vivo te lo do”**: avatares y rescrituras viejas y modernas de un juego infantil, en *Presencia del cancionero popular infantil en la lírica hispánica*, eds. Pedro César Cerrillo Torremocha, César Sánchez Ortiz (Universidad de Castilla-La Mancha) pp. 167-182.

⁸⁶³ Pedrosa Bartolomé, **“Toma, vivo te lo do”**, p. 169.

una variante en la que los oficiantes van repitiendo el estribillo “Sopla vivo te lo do”. Sebastián Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*, al explicar el verbo soplar hace referencia a un juego que los niños llaman “Sopla vivo te lo do”.⁸⁶⁴

Es muy sugerente imaginar tizones ardientes que los cortesanos se pasan el uno a otro llamando a la memoria las antorchas que en el poema *De rerum natura* de Lucrecio –cuya obra el Duque guardaba en su biblioteca– garantizan la perpetuidad de la vida social cohesionando la *civitas* y atenuando los conflictos entre las parejas que tanto le importan al Duque apagar.⁸⁶⁵ Probablemente en Valencia no ocurre lo mismo. Pero, más allá del hecho de que la susodicha hermenéutica historicista-evolutiva sea o no la que más se corresponde al contexto valenciano, lo cierto es que la música cumple con un papel angular en este rito lúdico cortesano que a este punto de la narración parece concebido como una de las herramientas simbólicas con las que el Duque quiere consolidar el pacto de convivencia que paulatinamente va configurándose entre las parejas.

Cotejando la tradición italiana y la valenciana, así como buscando y analizando sus relaciones, nos percatamos de que en Valencia la abigarrada red de referencias simbólico-culturales actúa con sentido distinto con respecto a la tradición italiana a la que el Duque quiere referirse aparentemente. El “gonfalon selvaggio”, es decir, la rama florecida que los jóvenes florentinos colgaban a las puertas de las jóvenes como signo de amor, en el contexto valenciano pasa por un proceso de antropomorfización y se transforma en un hombre (el “confaloner selvaje”) con atribuciones salvadoras. Por otro lado, el Cupido valenciano, lejos de representar y promover los amores, extrañamente los limita, poniéndose como figura moralizadora que tiene el poder de juzgar los deseos de todos los integrantes de la corte e incluso el cargo de desvelar a la comunidad valenciana el peligro que la amenaza y del que hablaremos en los párrafos más adelante. Además, a pesar de su apariencia pagana, la escenificación de la Fiesta de Mayo tiene un rasgo profundamente cristiano.⁸⁶⁶ Llamamos la atención en el hecho de que

⁸⁶⁴ El erudito así comenta: “este juego es tan antiguo que hace del mención Platón, libro 6. De legibus, comparando la tradición y perpetuidad del género humano de padres a hijos, al muchacho que corriendo entrega el hachón o tea ardiendo al que en cierto puesto le está esperando con las palabras sobredichas, y las de Platón son éstas: Gignentes et alentesliberos. Vitamtamquam lampada aliis ex allistradentes. Lucrecio: Et quasi cursores vitae lampada tradunt”. Véase Sebastián Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana* (Madrid: Luis Sanchez, 1611), f. 33v.

⁸⁶⁵ Véase Lucrecio: “Vitam tamquam lampada aliis ex allis tradentes/Et quasi cursores vitae lampada tradunt”. Para una lectura storicistico-evolucionista de este juego cortesano véase Pedrosa Bartolomé, “Toma, vivo te lo doy”, pp. 167-182.

⁸⁶⁶ Ya en el Renacimiento existen ejemplos de oposición eclesíastica a la tradición de la Fiesta de Mayo que habría generado desorden en las calles, causando irrisión y fastidio a las gentes. A lo largo del tiempo la fiesta parece pervivir especialmente en el ámbito urbano donde se dictan normas que restringen estas fiestas. Por lo que se refiere a Italia (siglo XVI) véase “Relazione del Visitatore Apostolico Carlo Montiglio”, en *Le gaie campagne dei giovani del vecchio Piemonte*, ed. Pola Falletti-Villafalletto (Casale Monferrato: Miglietta, 1937), vol. 3, p.

maestre Zapater en su prólogo teológico a la fiesta, si bien hace muchas referencias a creencias paganas y a influencias astrológicas, organiza y cierra su sermón apelando a la teología escolástica de Tomás de Aquino, especialmente en la parte final donde menciona explícitamente a la teoría de la causa eficiente primera:

También es de considerar en los otros cuerpos celestiales, que son el sol y la luna para alumbrar la tierra, y los signos y planetas y estrellas, los efectos que hacen por sus influencias y las inclinaciones que dan a quien debajo su curso nasce, por ser cuerpos superiores, y nosotros inferiores a ellos. Y tanto que, si por menosprecio tenemos osar de hablar y entrar donde algun mal espíritu está de los que sentimos por el mundo, nos asombran y matan, sino los que tienen mando sobre ellos, que son sacerdotes y seculares por divina virtud; por donde se concluye que **la primera causa solo es Dios**, [énfasis mío] de quien proceden todas las segundas causas, que son las criaturas. [EC, 359]

De todas formas, toda la VI Jornada está llena de simulacros rituales, como los definiría la antropología y la etnología, que remiten a un estado de alerta y a la necesidad de recurrir a soluciones simbólicas para resolverlo o rebajar las tensiones. En este sentido “La Máscara de los Troyanos” (véase el siguiente Capítulo 6.2.2), es uno de los eventos de más grande carga simbólica.

6.2.2. Máscara de los troyanos

Al terminar de “Tomo, vivo de lo do” se siguen varios comentarios. Algunos significativos como el de Zapater, el predicador del Duque, sobre la gracia y la predestinación. Se aproxima entonces un desfile de personas disfrazadas [EC, 421] como personajes de la épica troyana que actuarán en la “Máscara de los Troyanos”, el evento más esperado de toda la obra.

El simulacro ritual que Milán denomina “Máscara de los Troyanos” presenta las mismas características de aquellas escenificaciones alegóricas que, iniciadas en la corte aragonesa de Nápoles, con el tiempo se habían convertido en Italia en un importante vehículo simbólico de contenidos político-ideológicos.⁸⁶⁷ Vale la pena mencionar la famosa farsa de Jacobo

460. En cuanto a los siglos siguientes véanse: Palencia, *La maya, notas para su estudio, passim*; Mary Roscales Sánchez, “Las Mayas-niña de la Junta de Voto: representación simbólica de la pureza como virtud de género”, *Zainak*, 26 (2004), pp. 445-457:447; José Miguel García Cano, Elena Conde Guerri, Virginia Page del Pozo (eds.), *Pedro A. Lillo Carpio y la cultura ibérica: Materiales arqueológicos* (Murcia: Ligiá Comunicación y Tecnología, 2007), vol. 1, p. 267. Así que en la descripción de la fiesta que el erudito santanderino Tomás Maza Solano hizo tal y como se celebraba aún al final del siglo XIX en la provincia de Santander (en concreto la que se realizaba en la Junta de Voto), se nota claramente que ésta ya ha perdido sus formas arcaicas y se ha sometido a un proceso de cristianización, mediante el cual normalmente las fiestas paganas se integran con el tiempo en el santoral cristiano. Véase Tomás Maza Solano, *El auto sacramental “La Maya” de Lope Vega, y las fiestas populares del mismo nombre en la Montaña* (Santander: Publicaciones de la Sociedad Menéndez y Pelayo, 1935).

⁸⁶⁷ Véase Maria Corti, *Metodi e fantasmi* (Milano: Feltrinelli, 1977), p. 288.

Sannazaro, *Il trionfo della Fama*, ya analizada detalladamente por Cecilia Nocilli y celebrada en 1492 en el Castel Capuano de Nápoles (véase Capítulo 1.4).⁸⁶⁸ No se excluye que esta representación alegórica de gran aparato impresionara al Duque de Calabria durante su niñez y que querría repetirla en su corte valenciana. En Nápoles compareció el mismo padre del Duque de Calabria, Federico de Aragón, disfrazado de Apolo cantando una *frottola* que celebraba un evento de candente actualidad como era la unión entre el reino de Castilla y el reino napolitano de Aragón contra la amenaza francesa de Carlos VIII y la turca.⁸⁶⁹

También la “Máscara de los Troyanos” incorporada a la fiesta valenciana tiene una fuerte intencionalidad política y propagandística, ya que pone de manifiesto evidentes paralelismos entre los personajes más importantes de la épica antigua y la rama aragonesa de Nápoles. Llevando suntuosas armaduras, aparecen en la escena aristócratas que representan destacados héroes griegos (Príamo, Héctor, Paris, Troilo, Eneas, Agamenón, Menelao, Áyax Telamonio, Aquiles, Diomedes). Empiezan a enfrentarse en violentos combates individuales hasta que las damas pierden el color de sus caras por el susto. De repente al Duque le toca intervenir mandando que cesen de combatir [EC, 423]. Así entran en escena dos “grandes músicos” disfrazados de Apolo y Siringa que logran traer la paz entonando 10 romances, cada uno de ellos dedicado a distintos competidores. La ninfa entona el texto poético y Apolo la acompaña con una cítara.

Entró [Apolo] en esta fiesta con la ninfa nombrada Siringa, que tan dulcemente cantaba como él la cítara tañía. Fue de gran suavidad esta música, por lo que representaba y los efectos que hace, que hizo cesar la gran batalla de troyanos y griegos. Representaron a Siringa y Apolo muy al natural dos grandes músicos que cantaron los romances que oiréis. [EC, 425]

Se trata de un verdadero dueto vocal-instrumental que según la apreciación de Gásser tendría una duración de unos setenta y tres minutos.⁸⁷⁰ El texto no proporciona una indicación clara sobre quién se esconde tras el disfraz de Apolo. Pero el lector ya está acostumbrado a los reiterados disfraces y cambios de papel del actor-escritor-músico Luis Milán y por ello no puede abstenerse de plantear como hipótesis que sea él que toca la cítara (posiblemente una vihuela).

Los 10 romances que siguen están organizados en cuartetos de arte menor. Prevalece el esquema de rimas aprisionadas, es decir en todas las cuartetos riman entre sí los versos segundo

⁸⁶⁸ Cecilia Nocilli, “La Presa di Granata and Il Triunfo de la Fama: dance in the farse of Iacopo Sannazaro (1492)” en *On Common Ground 5: Dance in Drama, Drama in Dance* (London: Dolmetsch Historical Dance Society, 2005), pp. 41-52.

⁸⁶⁹ Cecilia Nocilli, *Coreografare l'identità. La danza alla corte aragonesa di Napoli (1442-1502)* (Torino: UTET, 2011), p. 131 y sgg.

⁸⁷⁰ Luis Gásser, “Recitado musical en El Cortesano de Luis Milán”, *EMBLECAT. Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat*, 6 (2017), pp. 15-42:21.

y tercero, mientras que el primer verso de la cuarteta que sigue rima con el cuarto de la precedente: ABBc / CDDe / EFFg / GHHi... y así sucesivamente.

El primer romance interpretado por el dueto Apolo / Siringa presenta a Príamo como el que fue “vencido de crueldad” [EC, 426] tal y como lo fueron los aragoneses de Nápoles. Héctor está presentado como él que nadie habría podido derrotarle sino no le hubiese engañado (“que si por traición no fuera / nadi[e] matar te podía” [EC, 427]) tal y como hizo Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, echando para atrás el compromiso acordado con Federico, el último rey napolitano-aragonés. El quinto romance rememora la diáspora de Eneas y a la vez, en clave alegórica, la pérdida del trono napolitano y el desafortunado exilio del último heredero al trono aragonés. Los versos finales del canto romancista “Abrcémonos Eneas / en lugar tan desdichado /, donde yo perdí mi reino / y tú te vas desterrado” [EC, 431] constituyen una referencia directa a la mala suerte del Duque y expresan su horizonte ideológico. El décimo romance reitera una vieja leyenda según la cual el origen de los aragoneses remonta a Diomedes, cuyos descendientes habrían fundado no solo Andría (ciudad natal del Duque) sino también Nápoles (“Los suyos edificaron / Nápoles por su mandato” [EC, 437]). Como ha demostrado Antoni Tordera “estos elementos no solo vertebran la aparentemente desordenada estructura del texto, sino que contribuyen de manera sustancial a la identificación ennoblecedora entre la ciudad de Troya y Valencia, identificación que se realiza siempre por boca y voluntad de Milán, personaje-autor de estos fragmentos literarios y, por lo tanto, responsable en el texto del proceso de idealización de la corte al que contribuye como verdadero ideólogo de su identidad”.⁸⁷¹

Tenemos razones para suponer que las figuras mitológicas de Apolo y Siringa, situadas en un momento decisivo de la Fiesta de Mayo y cargadas de fuertes connotaciones simbólico-culturales, se utilizan como presencia salvadora actuando al mismo nivel de algunas divinidades tan queridas y arraigadas en la tradición popular europea y tan estudiadas por antropólogos y folkloristas.⁸⁷² Milán con su relato presencial de los hechos nos proporciona una profundización en esta figura mitológica:

Este fue un gran sabio de Grecia, y el primero que halló el arte de la medicina. Tuvo un hijo que se decía Astrolapio, que amplió mucho esta ciencia. Murió herido de rayo celestial, y la gente bárbara quemó todos sus libros, y de allí adelante no quisieron más medicarse, creyendo que Dios le había muerto porque daba

⁸⁷¹ Véase Antoni Tordera, “Drama i estratègies escèniques en El Cortesano”, en Escartí-Tordera (eds.), *Lluís del Milà. El Cortesano*, vol. 1, pp. 99-172. El pasaje citado, que sintetiza con eficacia la tesis de Tordera, aparece en Ravasini, “Crónica social y proyecto político en El Cortesano de Luis Milán”, p. 82.

⁸⁷² Desde aquí en adelante intentaré captar algunas relaciones entre las figuras mitológicas de Apolo y Siringa y la sífilis. A pesar de que esta relación parezca tal vez inverosímil, no se olvide que el Duque nunca logró derrotar esta enfermedad de transmisión sexual que constituía un problema muy vivo y crucial para la estabilidad de las familias, creando dificultades en las relaciones entre hombres y mujeres.

veneno mezclado con la medicina, y por esto no la usaron por tiempo de cien años, hasta que Atanasses, rey de Persia, que fue docto en ella, la resucitó. [EC, 425]

Como destaca por las acotaciones de Milán, Apolo es el espíritu multiforme y cosmológico que, en línea con las creencias antiguas y con los principios neoplatónicos y herméticos procedentes del círculo de Marsilio Ficino, moviliza las fuerzas armónicas ocultas que tienen consecuencias morales en la vida de los hombres a través de la intervención de su hijo, Esculapio / Astrolapio, que incorpora la profesión de farmacéutico a la del tocador de cítara.⁸⁷³ Las vibraciones sonoras de su cítara actúan sobre el alma humana restableciendo una originaria armonía.⁸⁷⁴

Además, el desfile y la interpretación musical de Apolo y Siringa dentro de la Fiesta de Mayo enriquecen y complican la semántica simbólico-ritual valenciana cargándola de nuevas connotaciones simbólicas e ideológicas. En términos generales cabe observar que en esta época muchas ninfas fomentan el desarrollo de una serie de cristalizaciones simbólicas que con el tiempo, a través del género bucólico, se convertirían en arquetipos mentales y visuales utilizados como forma elitista de comunicación y de autoidentificación nobiliaria.⁸⁷⁵ En las

⁸⁷³ En cuanto al uso simbólico de los mitos metamórficos dentro de los círculos neoplatónicos de entonces véanse Vincent Cronin, *The florentine Renaissance* (London: Collins, 1967); Erwin Panofsky, *Il significato delle arti visive* (Torino: Einaudi, 1966); Sergio Ferrarese, *Sulle tracce di Orfeo: storia di un mito* (Torino: Einaudi, 2014), pp. 97-108. Habríamos esperado que en la corte valenciana el dios Apolo se presentara en su función de pacificador y celebrativa del poder aragonés con una vihuela y no con una cítara. De todas formas, creo que Milán, para elevar el tono cultural de su relato, utilice el término cítara para referirse a una vihuela.

⁸⁷⁴ En una carta de Marsilio Ficino enviada a su amigo Antonio Canigiani, el filósofo se preguntaba retóricamente qué relación existe entre la profesión del farmacéutico y la del tocador de cítara. En la misma carta, remitiéndose a las creencias neoplatónicas de aquel entonces identificaba esa relación en la figura de Apolo, inventor tanto de la medicina como de la cítara. Véase Paul Oskar Kristeller (ed.), *Marsilio Ficino. Opera Omnia*, (Torino: Bottega d'Erasmus, 1983), vol. 1, pp. 680-681: "Opinates ab Iove medicina, a Mercurio et Venere musicam proficisci. Platonici autem ad unum Deum, scilicet Apollinem, referunt. Quem prisci Theologi Medicinae inventorem, ac citharae pulsanda e regem existimaverunt. Hunc in libro Hymnorum Orpheus vitalibus radiis sanitatem et vitam largiri cunctis arbitratur et morbos propellere. Praeterea fidibus canoris, id est, motibus viribus suis omnia temperare, hypate, is est, gravi voce, himen. [...] Quum ergo idem sit Musicae, medicinae et repertor, quid mirum utramque artem saepe ab iisdem hominibus exerceri. Accedit quod anima et corpus naturali quadam proportione invice consonant, rursus partes animae invicem, partes et corpus incicem. Quam quidem consonantiam etiam harmonici febrium et humorum circuitus, et motus pulsus ipsius imitari vident". Para reforzar las atribuciones taumatúrgicas de Apolo hay también un poema del veronés Girolamo Fracastoro (1478-1553), padre de la moderna epidemiología científica. En su poema sobre la sífilis, destinado a convertirse enseguida en un auténtico éxito en las cortes renacentistas europeas, Fracastoro atribuye a Apolo no solo la causa de la sífilis sino también el remedio para curarla. Se trata del fruto de un gran árbol frondoso, el guayabo, del que hablaremos más adelante. Fracastoro fue el premier que acuñó el nombre sífilis con el cual se conoce hasta hoy la enfermedad a partir de la leyenda de un pastor llamado Syphilus castigado por el dios Apolo a contraer la enfermedad por desafiarle. Al final, por intercesión de Apolo, el solo que podía debelar esta enfermedad pues él mismo la había creada, los hombres obtienen un remedio contra la misma. Véase Girolamo Fracastoro, *Syphilis sive de morbo gallico, libri tres ad Petrum Bembum* (Veronae: Da Sabbio, 1530).

⁸⁷⁵ Giuseppe Gerbino, *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy. New Perspectives in Music History and Criticism* (Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2009), p. 31. El masivo empleo de sátiros y ninfas en la literatura dramática de esta época se encuadra en el gran proyecto humanista destinado a recrear un paganismo neo clásico. Véase Lynn Frier Kaufmann, *The noble savage: Satyrs and Satyr Families in Renaissance Art* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1984). En cuanto a la relación entre cultura y sentido de distinción véanse:

comedias de mayo representadas en las cortes italianas de Ferrara, Urbino, Milán, Mantua y Nápoles, ninfas como Androgenia, Daria, Ortensia, Frasia, Ipodamia, Philena, Linzia entraban en la escena durante los intermedios cantando en forma de *frottole* sus amores junto a Apolo u otro Dios.⁸⁷⁶

Sin embargo, es excepcional encontrar contextos dramáticos renacentistas en los que la presencia de Siringa sea tan primordial como en Valencia, ni tampoco encontramos contextos en los que esta ninfa ocupe un papel preferencial con respecto a Pan.⁸⁷⁷ Siringa, la ninfa de las aguas, junto a otras dos ninfas (la ninfa de los montes y la de los bosques), acompaña el “Confalonier” en la primera parte de la fiesta [EC, 361-363]. Después se desplazará en la sala del Real caracterizándose como elemento de conjunción entre la primera y la segunda parte de la fiesta, incrementado siempre más su protagonismo.⁸⁷⁸

Pierre Bourdieu, *La distinción* (Madrid: Taurus, 1998); David Swartz, *Culture and Power. The sociology of Pierre Bourdieu* (Chicago: 1997).

⁸⁷⁶ En la tradición dramática de la Congregación de los Groseros de Siena, las ninfas expresan los elementos de la naturaleza y escenifican en forma dramático-musical el retorno de la fertilidad y el paso de la mujer a la edad de la plena sexualidad. En la *Egloga di Calendimaggio* (1519) de Leonardo di ser Ambrogio Maestrelli, ninfas y pastores cantan juntos una *frottola* en honor de mayo. De repente, suben al escenario un grupo de ermitaños y Philena, una de las ninfas, invita a estos hombres religiosos y célibes a unirse a su canto. En un primer momento los ermitaños piden ayuda a Júpiter para resistir a la tentación, pero finalmente ceden al encanto de las ninfas comprometiéndose a cantar otra canción con las ninfas y los pastores (“Vo’ siate e ben venuti”). Como la alegre compañía se pone en marcha, se encuentra con unos campesinos que se burlan de los ermitaños por su conducta inapropiada y torpe. Una pelea estalla, pero una vez más las ninfas tratan de conciliar a los oponentes. Al final, ninfas y ermitaños, por un lado, y los campesinos por el otro cantan en dúo una nueva *frottola*. Se pide entonces a los pastores que elijan un baile. En el transcurso de este baile, Cupido entra en juego interpretando (¿?) una danza moresca con su arco y flechas. Heridos por Cupido, los ermitaños se deshacen de sus viejos harapos y se arrojan en varias danzas morescas. La transformación es completa, y la fuerza generadora de la primavera estalla en frenesí musical. La égloga termina con Philena que canta la última canción “in su la lira”. Un esquema similar se desarrolla en la *Commedia di Maggio* de Marcello Roncaglia (1540). La acción dramática se reduce al mínimo y se despliega alrededor de cinco bailes, tres de los cuales del tipo ‘Ben venga maggio’ y una *barzelletta*. La primera canción está interpretada por cuatro ninfas (Androgenia, Daria, Hortensia, Frasia) y anuncia la llegada de la primavera. Sabiendo que en ese día las ninfas salen al bosque a recoger flores y tejer guirnaldas, los pastores Arcadio y Silvio deciden ir a buscar a sus amadas, Adrogenia y Daria. Las ninfas, aunque han renovado su voto de castidad, cantan y bailan en alternancia con los pastores. Un ermitaño, que apenas había declinado la invitación de las ninfas para celebrar el primero de mayo con ellas, ahora está capturado por la magia de la música. La melodía despierta en él emociones latentes que le obligan a retractarse de su voto de celibato y a ofrecerse a una vida lujuriosa sin límites morales. Aunque el panorama dramático italiano está lleno de ninfas que escenifican una actitud sin inhibiciones frente a los impulsos sexuales que llegan con la primavera, no ocurre lo mismo con la ninfa Siringa que, por lo que yo sé, en el contexto italiano se encuentra solo una vez en una pieza dramática, además actuando, a diferencia de lo que sucede con otras ninfas, un papel moralizador tan como ocurre en Valencia. Me refiero a la *Pastoral* (1518) del paduano Angelo Beolco (1502-1542), llamado Ruzante. En esta pieza la ninfa entra en la escena cantando una “ballata” (“fanciul sacrato Amore”). El pastor Milesio para captar su atención le contesta cantando una canción acompañándose con su “rauco corno”. Pero la ninfa le resiste y rechaza cualquier acercamiento sexual.

⁸⁷⁷ Véanse Patricia Merivale, *Pan the Goat-God. His mith in modern times* (Cambridge: Harvard University Press, 1969), pp. 16-18; Françoise Lavocat, *La syrinx au bûcher: Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque* (Genève: Librairie Droz S.A, 2005).

⁸⁷⁸ No hemos encontrado otros ejemplos y contextos dramáticos en los que la presencia de Siringa sea tan primordial como en la Fiesta de Mayo valenciana. En la literatura europea esta ninfa ocupa normalmente un papel marginal con respecto a Pan. Véase Patricia Merivale, *Pan the Goat-God. His mith in modern times* (Cambridge: Harvard University Press, 1969), pp. 16-18. El mito de Siringa es muy antiguo y se encuentra en varias fuentes

Como hemos señalado en la Tabla 4.2 (Capítulo 4.5.2) el Duque guardaba en su biblioteca dos códices (uno en latín y el otro en lengua vernácula) de la *Genealogie Deorum Gentilium* (1372), extensa y detallada enciclopedia de mitología en la que Giovanni Boccaccio había esgrimido una contundente hermenéutica sobre el mito de Siringa.⁸⁷⁹ Creo que el Duque –gran lector de los humanistas italianos– estuvo en este sentido muy influido por la interpretación de Boccaccio que empezaba su comentario indicando que el nombre Siringa procede del griego *Syren*, que en latín significa “la que canta a Dios” (“quod latine sonat deo cantans”). En este sentido con su canto se coloca como un elemento de mediación entre hombre y los seres divinos.⁸⁸⁰ Boccaccio también remarcaba el poder de Siringa para producir buenas armonías, así como hacen aquellos que bien cantan, “lo cual de creer es que sea a Dios

clásicas, medievales y renacentistas: cabe mencionar a Teocrito, Virgilio, Ovidio, Lattanzio Placido, Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio. La versión más famosa en toda la antigüedad es la de Ovidio (*Metamorfosis*, I, 689-714). En su obra el mito está narrado por Mercurio que relata cómo la ninfa cuando iba paseando por los bosques encontró a Pan que empezó a perseguirla. Al sentirse acorralada, Siringa se dirigió hacia el río Ladón, su padre, y le pidió auxilio para que le librara del semidiós. Conmovido, su padre transformó a Siringa en un cañaveral. Cuando Pan llegó al lugar en que se había transformado Siringa solo pudo abrazar las cañas. Pan, con las cañas, decidió construir un instrumento nuevo, (parecido a una flauta de varios tubos, fabricada con cañas de desigual longitud) llamado Siringa en honor a la ninfa. Esta flauta será también el símbolo de Pan (flauta de Pan). Según lo que relata Ovidio, Pan no tiene otra opción. Debe aceptar el compromiso de una sustitución. Remodela el cuerpo de Siringa fragmentado en cañas y lo convierte en un instrumento musical que produce una música terapéutica. Así Pan resulta tanto el inventor del famoso instrumento de viento como de la poesía arcádica.

⁸⁷⁹ En Nápoles la *Genealogia deorum gentium* ya desde 1372 pasa de mano en mano en diferentes ejemplares autógrafos. Véase Arianna Pecorini Cignoni, “Note filologiche sulla tradizione autografa delle *Genealogie deorum gentilium* di Giovanni Boccaccio”, *Varia cultura*, 1 (2001), pp. 3-26. La obra tuvo una temprana traducción castellana por parte de Martín de Ávila entre los años treinta y cuarenta del siglo XV (quizás en 1432), de todas maneras, anterior a las versiones en italiano de 1547 por Giovanni Vetusi. Véase Esperanza Macarena Gómez Sánchez, *Boccaccio en España: la traducción castellana de Genealogie deorum por Martín de Ávila*. Edición crítica. Introducción, estudio y notas mitológicas. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 1994, p. 28. Para las citas voy a referirme al manuscrito original en latín guardado en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia y redactado entre el 1458 y 1494 en Italia (Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, Códice BH MS 291). El códice fue estudiado por los más destacados expertos de la biblioteca napolitano-aragonesa, desde Mazzatinti, De Marinis, Repullés hasta Cherchi y De Robertis. Se trata del mismo manuscrito listado en AHN, *Libro de la fundación, donación y rentas del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes de Valencia*, Colección Códices y Cartularios, Código L.515, f.52v y sgs. Respecto al mito de Siringa, es importante señalar que ya en varios escritos de mitografía renacentista como los de Jacobo Sannazaro, Natale Conti, Lodovico Dolce y Barthélemy Aneau se había iniciado una nueva reescritura de este mito mediante la incorporación del mismo dentro de las grandes construcciones alegóricas neoplatónicas relativas a la armonía de las siete esferas celestiales. En su lectura hermética el francés Barthélemy Aneau alcanza un cierto nivel de sofisticación filosófico-moral leyendo el mito de Pan y Siringa como una narración alegórica de cómo el instinto sexual masculino, una vez disciplinado, facilita una conversión anímica e intelectual a las letras y música. En esencia, de acuerdo con el cliché stilnovista, es necesaria una trasfiguración de la mujer (a través de la muerte u otra forma de mutación) para que el hombre pueda empezar su proceso de redención espiritual hasta el punto de extinguir sus instintos.

⁸⁸⁰ Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, Códice BH MS 291, f. 15r: “Siringa [...] dicitur a syren grece, quod latine sonat deo cantans, et sic poterimus dicere Siringam esse celorum seu sperarum melodiam, que ut Pictagore placuit ex variis inter se motibus circulorum sperarum conficiebatur, seu conficitur, et per consequens **tanquam deo et nature gratissimum** [énfasis mío] a natura conficiente diligitur”.

gratísimo”.⁸⁸¹ Pero, lo que parece más sugerente de todo su comentario es el pasaje donde anota que en la base de la armonía de las voces humanas y de los instrumentos se encuentra la humedad, es decir el principio del agua que se opone al fuego al que está sujeto Pan siempre rojizo y víctima de las llamas.⁸⁸²

Ahora bien, no es casualidad que el principio del agua, con el que está asociada Siringa, sea también uno de los elementos simbólicos que más protagonizan no solo la Fiesta de Mayo valenciana sino también toda la crónica-ficción de Luis Milán. Ya durante la Fiesta de Mayo, Milán había llamado la atención sobre un larguísimo simulacro ritual (“La aventura de la fuente del Deseo”) donde Cupido advertía a los cortesanos de los riesgos del amor invitándolos a beber agua de la fuente y recuperando así la antigua inocencia y pureza. [EC, 360-374] Los asistentes, damas y caballeros, habían aplicado sus labios a la caña de la fuente no solo para cumplir con un juego cortesano (si la fuente se secaba, ello indicaría en el amante la falta del deseo), sino también para medicarse simbólicamente con el agua que era el único elemento que en la corte valenciana podía alejar el fuego procedente de los malos deseos. El tema del agua y sus virtudes purificadoras había comparecido también en un sueño narrado por Milán frente al Duque durante la III Jornada “La aventura del monte Ida”. [EC, 212-219] Milán había bebido de tres fuentes para llegar a la presencia de Cupido, que le había mandado que se desplazase a Valencia para retar los desamorados valencianos, víctimas de amores irregulares, con una querrela. [EC, 217]

No negamos que muchos aparatos simbólicos de *El Cortesano* llevan signos complejos e incluso contradictorios en más de una ocasión. En la espera de que algún estudioso logre encontrar el hilo de la entera madeja de *El Cortesano*, quizá resolviendo contradicciones que parecen acompañar tanto al agua como muchas herramientas simbólicas de esta obra, podemos por el momento establecer una relación o una hipótesis de relación entre el agua que tan les

⁸⁸¹ Ibidem, f. 15r: “Seu volumos potius syringam esse circa nos agentibus supercaelestibus corporibus naturae opus tanto organizatum ordine: ut dum incerto et determinatum finem continuo deducitur tractu: no aliter quo faciunt rite canentes armoniam facere: **quo deo gratissimum fore credendum est**”. [énfasis mío]

⁸⁸² Ibidem, f. 15r: “Ex quo sumere debemus uti calamorum radix terrae infixata est: sic et meditatio musicae artis et compertus exinde cantus tam diu latet in pectore inventoris: donec emittendi praestetur organum: quod ex calamis suffragio humiditatis radice emissis conficitur: **quo confecto sonus praemeditatus emittitur suffragio humiditatis spiritus emittentis**. [énfasis mío] nam si siccus esset nulla sonoritatis dulcedo sed mugitus potius sequeretur: ut videmus ex igne per fistulas emissio contingere: et sic in calamos versa videtur syringa. eo quo per calamos resonet”.

salía salvífica a los cortesanos y el “agua de palo”, vulgarmente dicha “guayaco”, “leño de mal francés” o “palo Santo”.⁸⁸³

Figura 6.2. Boccaccio, Giovanni, *Genealogie deorum gentilium*, Valencia, Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, BH MS 291

6.2.3. Una semiótica de la enfermedad

Como ya adelantábamos (véase Capítulo 5), no es raro que durante las fiestas, saraos, juegos, farsas y banquetes particulares que se desarrollan entre las paredes del Palacio del Real se manipulen o, además, se enmascaren dentro de un texto en prosa versos procedentes de la tradición popular (refranes de sabiduría popular, cuentecillos, cancioncillas viejísimas) y de los

⁸⁸³ Como veremos más adelante, en la corte valenciana el uso del agua de palo contra la sífilis representaba una mayor esperanza frente al tratamiento tradicional con argento/mercurio, que podía provocar graves intoxicaciones y efectos secundarios que no infrecuentemente llevaban a la muerte.

cancioneros poéticos y musicales más famosos de entonces.⁸⁸⁴ Esta práctica de manipular y enmascarar versos conocidos afecta también una parte del repertorio de villancicos recogidos en el así llamado Cancionero de Uppsala o Cancionero del Duque de Calabria (Venezia: Scotto, 1556).

Contamos con 5 fragmentos de villancicos pertenecientes a esta colección (“Y dezid Serranicas, ¡he!”), “Desdeñado soy de amor”, “Si amores me [ha]n de matar”, “Yéndome y viniendo”, “Bella, de vos só enamorós”) que los cortesanos valencianos glosan y entonan a lo largo de la crónica-ficción construida por Milán, cambiando el significado del texto.⁸⁸⁵ Tal y como hemos subrayado en el Capítulo 5 estos villancicos formaban parte de la verdadera ebullición de refranes, motes, canciones de moda que los integrantes de la corte recordaban, citaban o canturreaban durante las veladas musicales, acciones teatrales o parateatrales.

A igual que en gran parte de los villancicos que conocimos, también en los 5 villancicos a que nos referimos la experiencia amorosa es considerada de forma tan inquieta y melancólica que el amante no llega nunca a gozar plenamente de la vida. Quien lee puede apreciar una profunda desazón, un íntimo pesimismo que contrasta con el entusiasmo, el amor por la vida y la curiosidad que eran las características básicas del Renacimiento italiano y europeo en general. Al parecer, el amor entristece, frustra, tampoco da vida, sino que inclina hacia la muerte.

En el villancico “Y dezid Serranicas, ¡he!” (Cancionero de Uppsala, Núm. 2) encontramos un fatalismo desde los primeros versos donde se describe un amante que, de ver a una serrana, teme morir de mal de amor, que se caracteriza como una enfermedad que no tiene remedio, ya que sería necesario que el amante llevara una existencia estoica viviendo sin la

⁸⁸⁴ La práctica irrespetuosa de cambiar, manipular y parodiar el texto era entonces algo difundido. No olvidamos el apartado de poesía satírico-escatológica (*Cancionero de burlas provocantes a risa*, 1519) añadido a la primera edición del *Cancionero General* del 1511, donde abundan las discusiones sobre la potencia sexual de jóvenes y viejos o la conveniencia de elegir doncellas o viudas. Hace ya bastantes años Margit Frenk comenzó a reivindicar el postulado de que “adoptar es adaptar” aplicado a la valorización que de la poesía y la música popular se realiza en las cortes europeas del Renacimiento. Véase Margit Frenk Alatorre, “Dignificación de la lírica popular en los Siglos de Oro”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1948), pp. 292-295. Véase también Ignacio López Alemany, “Construcción de un cancionero y romancero efímero en la corte del III Duque de Calabria”, *Estudios de Literatura Oral*, 6 (2000), pp.139-154.

⁸⁸⁵ Para el comentario crítico y filológico de los textos y de la música del *Cancionero de Uppsala* véanse: Maricarmen Gómez Muntané (ed.), *Cancionero de Uppsala*; Jesús Bal y Gay (ed.), *Cancionero de Uppsala*; Leopoldo Querol Rosso (ed.), *Cancionero de Uppsala* [Transcripción de Rafael Mitjana. Estudio introductorio sobre la poesía y técnica musical] (Madrid: Instituto de España, 1980); Jesús Riosalido (ed.), *El Cancionero de Uppsala*. Reproducción facsímil y ensayo (Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1983); Andrea Bornstein (ed.), *Villancicos de diversos autores a dos voces y ocho tonos de canto de organo* (Bologna: Ut Orpheus, 1998); Isabella Tomassetti, “Mil cosas tiene el amor”. *El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento* (Kassel: Reichenberger, 2008); Bernat Cabero Pueyo, “Villancicos que se cantaron. Consideraciones analíticas sobre el villancico del siglo XVI”, *Anuario musical*, 53 (1998), pp. 77-93; Ros-Fábregas, “Cómo leer, cantar o grabar”, pp. 43-68.

amada y probablemente sometiéndose a los designios de Dios. Sin embargo, el amante no puede dejar de mirar a la Serrana y por lo tanto nunca sanará su mal/enfermedad.

*Y dezid Serranicas, ¡he!,
deste mal si moriré.*

Por qu' el remedio y mi mal
nascen de una causa tal,
que me hazen inmortal, 5
por do morir no podré:
d'este mal si moriré.

Que de ver la Serranica
tan gratiosa y tan bonica,
mi dolor me certifica 10
que jamás no sanaré:
d'este mal si moriré.

[Cancionero de Uppsala, Núm. 2, ff. [0]v-Ir]

En *El Cortesano* Diego Ladrón canta el estribillo de este villancico durante una discusión donde abundan pullas sobre el mal francés [EC, 144-148]. Ladrón reitera el sintagma “mal si moriré” y duplica la construcción pronominal “deste”. Además, elimina la referencia a la Serrana reemplazándola con una enfática alusión a la madre. El resultado final es el siguiente: “De este mal moriré, madre, de este mal moriré yo”. [EC, 147] Al parecer, el mal de amor al que alude el texto original presente en el Cancionero de Uppsala dentro del nuevo contexto valenciano no tiene remedio. No basta que el amante lleve una existencia estoica, como parece sugerir la letra originaria, viviendo sin la amada y probablemente sometiéndose a los designios de Dios, pues ahora dentro de una corte llena de lascivias y amores extramaritales el mal de amor coincide con una enfermedad / “mal francés” imposible de curar. Además, se puede notar que el estereotipo de la Serrana que circula en la corte valenciana no es una mujer modesta que vive en las montañas, sino más bien una joven inquieta y de iniciativas sentimentales, capaz de decidir sobre sus propios amores.⁸⁸⁶ Hay algunos episodios en *El Cortesano* en los que es la mujer quien decide citas y sitios preferidos para los encuentros amorosos.⁸⁸⁷

⁸⁸⁶ Romeu Figueras (ed.), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, . pp. 62-70.

⁸⁸⁷ La figura de la serrana está bien abocetada en el villancico Núm. 30 del Cancionero de Uppsala (“*Soy serranica/ y vengo d'Estremadura [...] Soy lastimada, / en fuego d'amor me quemó; / soy desamada/ [...] en frío quemó, / y quémome sin mesura...*” ff. xxiv-xxv) y en el villancico Núm. 32 (“*Serrana ¿donde dormistes? / ¡Tan mala noche me distes!*”, ff. xxvi-xxvii). En la V Jornada una mujer muy desenvuelta (doña Antona, amante al mismo tiempo de Antón de Vilaragut y de Juan Fernández de Heredia) manipula con intención satírica o de mote el estribillo de un famoso villancico (“*Romerico tú que vienes*”) recogido en los cancioneros de Palacio, Elvas y Segovia para resaltar que los romeros (en este caso Juan Fernández de Heredia) toman por pretexto la romería para

En *El Cortesano* este villancico está manipulado por un caballero dentro de una disputa con una mujer donde se hace explícita referencia al mal francés [EC, 198-199].⁸⁹⁰

El villancico “Bella de vós so enamorós” (Cancionero de Uppsala, Núm. 24) trata de suspiros, ausencias e imaginaciones que se acoplan al amor. Especialmente se centra la atención en la ausencia puesto que no hay dolor, ni siquiera el de la muerte, capaz de igualar el dolor de la ausencia.

*Bella de vós son amorós,
¡ya fosseu mia!
Sempre sospir quant pens en vos.
La nit y dia.*

Yo may estich punt ni moment	5
Sen contemplarvos, fora de tot mon sentiment vaix per amarvos. Daume valença, pues podeu, Señora mia,	10
puix en vos es tot lo meu be la nit y dia. Vos heretau tot lo mio be tanto quem dura, Si non valeu, prest me verem en sepultura.	15
Del meu mal quin ben auren, ¡anima mia! Per do fugir lo dañy que feu Siau me uos guia.	20
Veix me de vos pres y lligat luñy d'esperança, ayaume dons pietat sens mes tardança. Puix vestre so, plaugues a Deu, vos fosseu mia, car lo mal que sentir me feu no'l sentiria.	25

[Cancionero de Uppsala, Núm. 24, ff. 17v-19r]

En *El Cortesano* se presenta en forma manipulada respecto al original: “Bella, de vos só enamorós / gibeta mia, / tostemps sospir pensant en vós / la nit i el día”. [EC, 266]

Tras esta rápida ojeada sobre un repertorio incluso reducido de villancicos recogidos en el Cancionero de Uppsala, tenemos la impresión de que los textos de villancicos que se interpretan en la corte valenciana no son los que tan solo y simplemente exaltan los valores de la caballería y del amor entendido como sentimiento íntimo e idealizado, al que estaban

⁸⁹⁰ El estribillo en vez de presentarse en su forma original, resulta un poco modificado: “Yendo[me] y viniendo / voyme [me fui] enamorado, / una vez riendo/y otra vez llorando”. [EC, 198]

acostumbrados tanto Germana a la corte de sus tíos –donde ella residió hasta su boda con el Rey Católico– como el Duque en la corte madrileña y durante su prisión de Játiva. Creemos que debiera ampliarse el viejo círculo semántico (amor / muerte, amor / fuego, amor / cárcel) que tanto ha atraído la atención de filólogos, letrados e historiadores mediante la introducción de la palabra enfermedad, en el sentido médico y sexual, ya que en la corte valenciana el amor parece traducirse en ocasiones en un proceso de triste enfermedad.⁸⁹¹

A la luz de lo que estamos diciendo, resultan ineficaces los ovidianos *remedia amoris* porque a menudo no hay remedio, o más bien el único remedio es el mayor dolor, o sea la muerte, pero no aquella figurada que siempre se coloca en el juego del amor, sino más bien la verdadera. Es más: la poesía y el afán poético que se encuentra en *El Cortesano* no es solo la trasposición al terreno de la corte y del arte de los ideales aristocráticos de la sociedad. Tampoco es solo un juego de sociedad obligatorio y querido, sino más bien un rito con lo que se exorciza el temor de la muerte e incluso el asunto que serpentea entre los adúlteros al solo miedo de contraer la sífilis. Un examen más detenido de esa obra nos permite entender que ya no nos situamos en el mundo de la poesía cortés, donde los males del cuerpo son insignificantes comparados con los del alma. Más bien estamos en el mundo de la realidad donde la antítesis cuerpo / alma, tan recurrente en la casuística amorosa de entonces, ahora es reemplazada por la antítesis cuerpo / enfermedad. El amante se percibe como enfermo, sin ninguna vía de salida. En la corte valenciana los tópicos cancioneriles cambian. Mientras que en el pasado la muerte es como un remedio, ahora se busca un remedio para huir de la muerte.

⁸⁹¹ Vale la pena anotar que en esta época la sífilis da origen a una poética de la enfermedad que no solo abarcaría el *Cancionero de Uppsala* sino también contextos históricos-culturales tan afines a España como Italia y Francia. En su balada muy conocida en los entornos de los músicos callejeros Jean Droyn anotaba que la sífilis se estaba extendiendo en todas las clases sociales. Véase Marcel Béalu (ed.), *Jean Droyn. Ballade de la grosse vérole* [Lyon: 1512]. *La poésie érotique* (Paris: Ed. Seghers, 1974), pp. 26-27: “Gardez-vous bien de hanter gens rogneux, / Ni gens dépits qui sont de haute colle: / Car, pour bouter sa lance en aucun creux, / S'est engendrée cette grosse vérole”. En 1525 Jean La Maire dedica su poema a la sífilis que no ajoraría los reyes ni tampoco los hombres de la iglesia. En 1530 el veronese Girolamo Fracastoro (1478-1553) médico del Concilio de Trento y del papa Pablo III publica su libro *Syphilis sive morbus gallicus* (Sífilis o enfermedad francesa) que tiene gran repercusión en Europa. En la obra del senese Niccolò Campani (*Lamento di quel tribulato di Strascino Campana Senese sopra el male incognito, el quale tratta de la patientia et impatientia in ottava rima, opera molto piacevole*, Venecia: Nicolò Zoppino e Vincenzio Compagno, 1521) la enfermedad está tratada con un registro doble, así como ocurre en *El Cortesano*. En la obra de Campani se nota el uso de las octavas no solo para divertir sino más bien para aliviar la amenaza a través la musicalidad con toda su carga simbólico y ritual. Campani empieza su poema autobiográfico de la siguiente manera: “Già cantai d’amor con buona voglia / or canto per cagion di peggior doglia [...] qualcuno m’ha visto talvolta cantare / E improvisar, sonando, allegri carmi”. (estrofas 2 y 68)

PARTE III

EL SEGUNDO VIRREINATO VALENCIANO (1536-1550)

CAPÍTULO 7

UN NUEVO AIRE CULTURAL EN LA CORTE VALENCIANA

Como veremos en el Capítulo 7.1 a finales de los años cuarenta del siglo XVI Fernando de Aragón invierte muchos recursos en la fundación del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes, institución que con el tiempo se convierte en panteón familiar. En el 1541 el Duque de Calabria se había casado con Mencía de Mendoza, una mujer con fuerte carácter forjado por su linaje y por una trayectoria de formación comprometida con el arte, las letras y la música (Capítulo 7.2). Todo ello se refleja en la abundante biblioteca que la Marquesa logró reunir en el Palacio del Real de la que hablaremos en el Capítulo 7.2.2 y que destaca por estar mejor dotada que la del Duque. La presencia en esta biblioteca de muchas obras de Erasmo de Rotterdam y de Joan Luis Vives son testimonio de sus afanes morales y erasmistas que la llevarán a ubicarse dentro de un proceso de transformación moral destinado a poner un límite al desbordamiento de las costumbres. Como veremos en el Capítulo 7.2.3, con el paso del tiempo los dos cónyuges coincidirán en impulsar una nueva forma de mecenazgo con una fuerte connotación social y asistencial. En especial llama la atención la exigencia de actuar con una política de salvaguardia y protección en favor de los cantores y músicos, con el propósito de proporcionar una red asistencial (Capítulo 7.2.4).

En el Capítulo 7.3.1 desglosaremos los datos relativos a la composición numérica y a los encargos individualizados de la capilla musical valenciana durante el Segundo Virreinato (1542, 1546, 1550, 1551, 1552, 1553, 1554). Se trata de una capilla con función preferentemente religiosa. Normalmente actúa durante la liturgia de las horas y las ceremonias que cumplían un papel relevante en la preservación de la tradición napolitano-aragonesa: la Epifanía, la Fiesta de los Reyes Magos y la Fiesta de San Miguel Arcángel. En el Capítulo 7.3.2 volveremos a tratar de la presunta relación del músico Mateo Flecha con la corte valenciana. Al considerar algunas de sus ensaladas, se perfila de forma más clara la hipótesis de su implicación en las dinámicas de la corte valenciana y en el movimiento de reorientación religioso-didáctica que se produjo en ella. La parte final de este capítulo (Capítulos 7.4 y 7.5) está dedicada al fallecimiento del Duque y de la Marquesa y a las complejas vicisitudes políticas y legales en que se quedó atrapada la gestión Virreinal. En cuanto al asunto musical, consta que tras el fallecimiento del Duque se produjo una disminución progresiva y una gran movilidad de los miembros de la capilla. Pero solo después el óbito de la Marquesa lleva a término el proceso

de disolución de esta institución. La diáspora de cantores y músicos coincide también con una serie de pleitos que iniciaron los herederos del patrimonio de la Marquesa. La imagen final que queda de la capilla valenciana es la de una institución abandonada a su suerte, con los herederos que no quieren asumir los gastos de gestión ni tampoco tienen interés en preservar lo que fue una de las mayores instituciones musicales de la Europa renacentista. Como veremos, un documento judicial aún inédito sacado del fondo Cenete da cuenta de una disputa entre los cantores que piden que se les pague por sus servicios ya prestados y los herederos de la Marquesa que aún no se han querido hacerse cargo de esta incumbencia.

7.1. Fundación del Monasterio de San Miguel de los Reyes

No hay dudas de que ya durante los años cuarenta del siglo XVI Fernando de Aragón se había dado finalmente cuenta de que nunca podría realizar el mandato paterno de recuperar el trono napolitano (véase Capítulo 1). Más allá del hecho de que la balanza política italiana no se inclinaba a su favor, su gran problema era la falta de legitimidad dinástica. Además, a pesar de que reconoció como hijos suyos a dos varones nacidos fuera de su matrimonio, nunca pudo tener un heredero legítimo en el que pusiera la ilusión de una vuelta aragonesa.

Tales circunstancias darían cabida a procesos de compensación que la antropología y la psicología histórica llamarían de sustitución simbólica e imaginaria. La fuerza reactiva del Duque para no perder el legado con su pasado perdurándolo no solo individualmente sino familiarmente y dinásticamente, le indujeron a invertir gran parte de sus recursos económicos en la fundación de un panteón familiar que expresase toda la solidez religiosa, cultural y musical de los aragoneses. Nos referimos a la toma de posesión de la abadía cisterciense de Sant Bernat de Rascanya donde el Duque asentó un nuevo monasterio bajo una nueva advocación, la de San Miguel de los Reyes.⁸⁹²

Ya en el testamento que redactó poco antes de morir (abierto el 10 octubre de 1536), Germana de Foix, de acuerdo con el Duque, había indicado que su voluntad era que el monasterio cisterciense de Sant Bernat de Rascanya, situado en el llamado “Camino Viejo de

⁸⁹² Ya hemos hablado de la gran devoción que los Virreyes tenían al Arcángel evidenciada de un lado explícitamente por las palabras de veneración presentes en el testamento de Germana y del otro aún bien marcada por la historia misma de los aragoneses de Nápoles que instituyeron en 1483 la orden del Arcángel San Gabriel (o del Armiño) y se pusieron al frente de esa orden cuya organización consistía en 33 capítulos y constituciones que debían guardar 27 caballeros, reyes o ilustres. Véase Madrid, AHN, Colección Códices y Cartularios, L. 493, f. 13v, *Historia de la fundación del monasterio Bernardo de San Bernardo en Valencia e institución en su lugar del de San Miguel de los Reyes, con el testamento del duque de Calabria e inventario de libros y alhajas que dejó él y su esposa Germana de Foix.*

Barcelona”, pasase a manos de los monjes jerónimos y le sirviese de enterramiento.⁸⁹³ En el testamento se precisaba también que, tras la muerte de ambos, todos sus bienes debían pasar a los jerónimos, nombrados herederos universales.⁸⁹⁴

El Duque no perdió mucho tiempo para cumplir la voluntad de su esposa. No solo empezó a confeccionar el proyecto de construir el monasterio de San Miguel de los Reyes, cuyas obras comenzaron en 1548 y se prolongaron durante los siglos XVII-XVIII, sino que en el desarrollo de las obras se transformó la idea de enterramiento en la de panteón familiar.⁸⁹⁵ El deseo de cumplir con este propósito se convertirá en una verdadera obsesión de Fernando, ya que algunas fuentes –en parte inéditas– permiten arrojar alguna luz sobre este específico estado emocional del Duque que parece encontrar su punto máximo de expresión en 1546.

La primera vez que documentalmente el Duque manifiesta su ilusión de establecer un puente con el pasado es en una carta del 28 de enero del 1546 donde el Virrey señala que ya ha tomado posesión del monasterio de Sant Bernat para el enterramiento de Germana, de padres y hermanos suyos, que era la “cosa más deseada por mí en esta vida”.⁸⁹⁶ Aunque el Emperador estaba determinado a obstaculizar este proyecto, el Duque no se dio por vencido. Pese a muchas dificultades políticas y legales, empezó paulatinamente a idear nuevas simbologías mudando el nombre de la suprimida abadía cisterciense por el de San Miguel de los Reyes y poniendo dentro de ese monasterio con nueva advocación una imagen del Arcángel San Miguel:

⁸⁹³ Germana de Foix murió a los 49 años de edad de hidropesía (quizá debida a su sobrepeso) en la masía del Espinar, cerca de la población de Lliria. Ahí se recoge una lápida que reza: “En este histórico monasterio a la sazón de los monjes jerónimos falleció 15 de octubre de 1536 siendo Reina Gobernadora de Valencia Germana de Foix esposa que fue del rey D. Fernando el Católico Marquesa de Brandemburgo y Duquesa de Calabria. Cien clérigos con antorchas acompañaron sus restos mortales hasta Valencia, donde reposan en el Monasterio de S. Miguel de los Reyes. In memoria scripsit”. En principio fue enterrada en el Monasterio de San Bernat de Rascanya pero el 8 de junio de 1537 el Duque llevó sus restos mortales al Convento de Jesús, hasta tanto que no se trasladaron al monasterio jerónimo como había sido su voluntad. Véase Martí de Viciana, *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia*, vol. 1. Después de la solicitud de Germana, se fundaron varios monasterios bajo la advocación de la Orden de los jerónimos, como los de Yuste y de El Escorial. Véase Nelson, “Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel”, p.145.

⁸⁹⁴ El testamento de Germana está localizado en Madrid, AHN, Códices y Cartularios, L. 505, *Libro de actas capitulares del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes de Valencia*. Una cláusula del testamento así reza: “Item, llegamos y dexamos aquel hilo de perlas gruesas de nuestra persona, que es el mejor que tenemos, en el qual ay ciento y treynta y tres perlas, a la Serenissima doña Ysabel, Ynfanta de Castilla, hija de la Maj. del Emperador, mi señor e hijo, y esto por el sobrado amor que tenemos a su alteza”. En el texto podemos observar que Germana trata a Isabel como hija de Carlos V. Además, le deja una joya valiosa y ello podría atestiguar, aunque el emperador lo ocultaba, que esta hija había salido de una relación incestuosa entre él y su abuelastra Germana. Inexplicablemente, ya que no se conocen los motivos, la infanta Isabel murió al poco de acceder Carlos V al trono.

⁸⁹⁵ Facilitó el proyecto del Duque el estado de vida relajada en el que se hallaba el convento Bernardino. Sobre este aspecto arroja luz Claude de Bronseval, secretario del abad de Claraval, en la visita que realizó en 1532 (véase Capítulo 4.5.1). Años después, a petición del Duque, personas doctas emitieron un informe que corroboraba estas impresiones, lo que finalmente impulsó al Papa Paulo III, mediante una bula, a extinguir en 1544 la comunidad de San Bernardo e instituir la de San Jerónimo en su lugar.

⁸⁹⁶ AGS, Estado, Leg. 299, n. 48.

Tomada pues la possession, y puesto nombre nuevo a su Monasterio de San Miguel de los Reyes mudo el retablo de San Bernardo a una Capilla y puso en su lugar la imagen del Arcángel San Miguel y mando reparar la casa lo meyor que pudo.⁸⁹⁷

Luego mandó trasladar los cuerpos de Germana y su hermana para que recibieran sepultura en la iglesia. Además, siguió convirtiendo la nueva fundación en un amplio panteón familiar albergando en ella no solo los restos de su familia más directa dispersa en el exilio, sino también una galería de retratos que, arrancando del busto de mármol de Alfonso el Magnánimo y continuando con el retrato del rey Fernando I, terminaban con el retrato de su padre Federico.⁸⁹⁸

Con la conversión en institución jerónima, la vida musical del monasterio originariamente cisterciense debía inevitablemente adquirir un nuevo aliento. A diferencia de lo que ocurría en los monasterios cistercienses donde la música tenía un papel limitado y se reducía al repertorio de canto llano, los monasterios pertenecientes a la Orden de San Jerónimo que se iban fundando en toda España en aquel entonces se convertirían con el tiempo en centros musicales de primera importancia caracterizándose por la especial dedicación tanto al coro como a los aspectos rituales de las ceremonias litúrgicas.⁸⁹⁹

Sin embargo, no tenemos evidencias, bien en la carta fundacional del monasterio bien en otros documentos, que demuestren la presencia en esta institución de una capilla musical capaz de solemnizar las ceremonias.⁹⁰⁰ Además, como se desprende del trabajo de Vicente Delgado, tan solo en 1603 la comunidad jerónima acordará contratar músicos de fuera del monasterio.⁹⁰¹ Por encima de todo, parece que el nuevo prior general del monasterio de San

⁸⁹⁷ Que el Duque tenía diseños ambiciosos para el nuevo monasterio que se iba construyendo se nota del hecho de que de inmediato se remitió a los mejores arquitectos de la época como Alfonso Covarrubias y “Vidaña”. Véase *Fray José de Sigüenza. Historia de la Orden de San Jerónimo*, vol. 2, p. 144.

⁸⁹⁸ Luis Arciniega García, *El monasterio de San Miguel de los Reyes* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001), vol. 1, p. 25.

⁸⁹⁹ Véase Alfonso Vicente Delgado, *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo* (siglos XVI-XIX). Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 2010. En cuanto a la importancia que tenía el coro en los monasterios jerónimos vale la pena recordar la breve, aunque significativa, anotación que hace José de Sigüenza en un pasaje de su *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial*, arreglada por D. Miguel Sanchez y Pinillos (Madrid: Imprenta y Fundación de M. Tello, 1881), p. 424 (Discurso XIII): “Como es la parte de este templo el coro, donde gastamos la mayor y mejor parte de nuestra vida, merece particular discurso y le miremos o mostremos despacio, pues hay bien que mirar”. Véase también Alfonso Vicente Delgado, “La difusión de las composiciones musicales de los monjes jerónimos españoles”, *Cátedra de Artes*, 12 (2012), pp. 71-88.

⁹⁰⁰ El viejo monasterio estaba dedicado a San Bernardo y seguía la regla de los cistercienses, antiguos propietarios del edificio. El enseñamiento de San Bernardo prohibía cualquier adorno musical en el coro e igualmente la regla cisterciense solo contemplaba el canto llano. Por ello los frailes no estaban acostumbrados a la polifonía, ni tampoco la carta de fundación del nuevo monasterio jerónimo nada dice sobre la capilla ni sobre la interpretación de polifonía.

⁹⁰¹ Véase Madrid, AHN, Actas Capitulares 1588-1604, Códice 506, f.124v: “En el mismo día [1-X-1603] propuso n[uest]ro p[adr]e prior si les parecía que la noche de Navidad [24 de diciembre] y día de los Reyes [29 y 30 de septiembre] viniessen los menestres que vinieron las fiestas de n[uest]ros patrones y vinieron que sí pues

Miguel de los Reyes no estaba particularmente interesado en promover la música en esa nueva institución. Estaba rodeado de dificultades económicas y jurídicas y tenía escasos recursos para contratar músicos de fuera del monasterio para plasmar una propia capilla musical. Probablemente su propósito era que la actividad musical se limitara al canto llano y al acompañamiento del órgano y como mucho se cantaran algunos fabordones que según el testimonio de fray José de Sigüenza tenían un papel importante en la liturgia de las instituciones jerónimas.⁹⁰²

De otra opinión era el Duque que, pese a todas las tareas a las que debía hacer frente durante las primeras etapas del proceso de conversión del monasterio en institución jerónima, se sintió impulsado a potenciar pronto su capilla musical para ofrecer música apropiada durante las ceremonias litúrgicas que se desarrollarían tanto extraordinariamente como diariamente en el monasterio.⁹⁰³

No en vano esta divergencia de opinión encuentra su inmediato reflejo en los criterios para reclutar a los frailes tanto que al poco tiempo nació una controversia entre el prior del monasterio y el Duque que, entre los monjes que llegarían para que habitasen la nueva fundación, no exigía ninguno con habilidades para el trabajo manual, sino letrados y músicos.⁹⁰⁴ Era evidente que los dos tenían una visión diferente de lo que debía ser la formación cultural de los monjes que se integrarían en el monasterio.⁹⁰⁵

era p[ar]a solemnizar d[ic]has fiestas”. Como anota acertadamente Vicente Delgado, que ha sacado a la luz este documento, por cómo está redactada esta acta parece que es la primera vez que esto ocurría. Véase Vicente Delgado, *Los cargos musicales*, p. 262.

⁹⁰² Véase Giuseppe Fiorentino, “Cantar por uso and ‘cantar fabordón’: the ‘unlearned’ tradition of oral polyphony in Renaissance Spain (and beyond)”, *Early Music*, 43 (2015), pp. 23-35.

⁹⁰³ Fray José de Sigüenza en un pasaje aún poco conocido de su crónica del Monasterio, donde nos ofrece una amplia visión de la personalidad del Duque, hace hincapié en su marcada dualidad que pertenecía a muchos hombres de las altas esferas de la política y de la cultura durante el Renacimiento, o sea la del hombre religioso y la del cortesano aficionado a la cultura en su sentido enciclopédico: “No solamente fue este Excelentísimo príncipe y buen duque de Calabria aficionado a música sino a letras, así divinas como humanas; y era muy gentil latino y mejor teólogo, que era de la lección que más gustava: y aún buen matemático y astrólogo, y de las unas ciencias y de las otras tenía muy hermosa librería y ricamente enquadernados los libros y muy antiguos, de los quales gustava mucho y era muy aficionado, aunque al tiempo de su muerte se perdió la mayor parte de esta librería”. Véase Madrid, Biblioteca de El Escorial (BE), *Relación de la fundación del Real Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia*, Códice &.II.22, f. 224.

⁹⁰⁴ Arciniega García, *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, vol 1, p. 248. Ya hablábamos del fuerte afán del Duque por las artes, los libros, la teología y la música.

⁹⁰⁵ Hay que tener en cuenta que en aquel entonces no había un mecanismo de selección estricto para el reclutamiento de los monjes. Así que era fácil para un joven que tenía “buena voz”, convertirse en un monje, aunque no sabía latín, ni aún apenas leer. Antonio, uno de los personajes del *Diálogo de la doctrina cristiana* publicado por Juan de Valdés en 1529 relata que antes de ser ordenado monje jerónimo, nadie se había encargado de examinar su conocimiento de la literatura y del latín. Véase Juan de Valdés, *Diálogo de doctrina cristiana* (1529). *De la reforma de la iglesia*. Consulta on line <http://www.iglesiareformada.com/Valdes_Dialogo_Reforma.html>: “Siendo mancebete me metí fraile; y como tenía buena voz, en siendo de edad, me hicieron ordenar de misa, aunque no sabía latín, ni aun apenas leer, porque como sabéis, a los frailes no los examina el obispo, sino sus guardianes, y así pasé yo entre otros. Después, por no sé qué desconcierto, dejé el hábito, y también porque no me hallaba bien allí”. Así le contesta el Arzobispo: “Yo

A pesar de que sus informadores no dejaban de recordarle que los jerónimos podían prescindir de los letrados y predicadores ya que toda su vida estaba concentrada en el canto y la oración, el Duque actuando sin escrúpulos y sin dejar pasar mucho tiempo, trató de cambiar el hábito que se había establecido en el monasterio. Vamos a ver qué pasó exactamente.

En el mismo mes de enero en que se llevaron a cabo los primeros actos de la fundación del monasterio, el Duque envió a un criado para que solicitase del padre general de la orden Juan de Arévalo veinte frailes para incorporarlos en el coro del monasterio. El documento –que hoy en día se conoce solo en forma parcial– remonta al año 1546 y llama de forma específica la atención por el hecho de que el Duque ruega al padre general que dentro del número de frailes que tenían que integrar el coro estuviesen no solo frailes-músicos sino también frailes letrados es decir hombres de cultura y de conocimientos literarios:

Començado pues el reparo del dicho monasterio, despachó un criado suyo a nuestra paternidad el general, que al presente era fray Joan de Arévalo, profeso de la Mejorada [...] Medina del Campo para que su paternidad le embiasse veinte frayles ttales que a su paternidad pareciesse que convenian para tal principio y fundación, que fuessen de muy buen exemplo; y, porque el señor duque era theólogo y bueno, que viniessen entre ellos copia de letrados; y por ser así mesmo aficionado a la música, viniesen también músicos, no obstante que tenía la mejor y mayor capilla que avía en Spaña porque tenía las voces cinco y seis veces dobladas. Y que viniesse por prior el padre fray Antonio de Valdarragó, professo y prior que al presente está de Çamora, el qual llegó a [...] en fin de enero de MDXLVI años [...].⁹⁰⁶

El Duque quiere dar “buen principio al nuevo monasterio” incorporando a su capilla frailes que, lejos de tener responsabilidades musicales específicas, fueran sobre todo capaces de entender el texto en latín del repertorio que interpretarían, ayudando en todo caso los monjes

os certifico que esa es una cosa muy recia que se dé orden sacra a hombre que no sepa entender lo que lee, puesto caso que sea fraile, como si no tuviesen también ellos necesidad de saber como los demás. A lo menos, en mi arzobispado, siendo yo vivo, no se ordenará ninguno, sea quien se pagare, sin que yo mismo lo examine, y muy bien examinado; y no solamente le examinaré de lo que sabe, sino antes que le ordene, haré hacer pesquisa, y muy de veras, sobre él, para ver cómo vive y ha vivido, algunos días antes. Y si hallare que su vida ha sido y es muy conforme a la religión cristiana, y que junto con esto es persona de letras y habilidad, le daré órdenes; y, si no, por cualquiera cosa de éstas que le falte, aunque me importune todo el mundo, no le ordenaré ni aun de grados”. El dialogo tiene lugar en el monasterio jerónimo granadino y quien habla es el arzobispo de Granada que en cuanto jerónimo en esta ocasión está metiendo el dedo en el ojo a su Orden y al hábito difundido dentro de esta orden de incorporar principiantes sin un adecuado camino de formación cultural.

⁹⁰⁶ Véase Madrid, AHN, Colección Códices y Cartularios, *Libro de actas capitulares del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes de Valencia*, Códice L.505, f. 13r. El mismo episodio está narrado, aunque en forma narrativa diferente, en otro códice madrileño relativo a la fundación de la orden de San Jerónimo. Véase Madrid, AHN, Colección Códices y Cartularios, *Historia de la fundación del monasterio Bernardo de San Bernardo en Valencia e institución en su lugar del de San Miguel de los Reyes, con el testamento del duque de Calabria e inventario de libros y alhajas que dejó él y su esposa Germana de Foix*, Códice L. 493, f. 30r: “Déstos hauía Letrados, Predicadores, Cantores y tañedores, y porque su excell[enci]a era amigo de música y la tenía muy buena. Era General en este tiempo el Pa[dre] fr[ay] Juan de Arpeita, professo de San Bernardo. Estos 20 Religiosos fueron los primeros fundadores de esta casa y monasterio de San Mig[uel] de los Reyes en vida de su Excell[entísimo] y entraro[n] y tomaron la posesión della [...] en 2 de Julio y los demás llegaron desde a poco en el año de 1546”.

sin cultura literaria. Sin embargo, el padre general de la orden (Juan de Arévalo) le señala que el Duque ya tenía a su disposición un número adecuado de cantores que según su comentario (“porque tenía las voces cinco y seis veces dobladas”) ascendería a unos 20-24 miembros (cinco o seis cantores por parte), siendo su capilla “la mejor y mayor [...] que avía en España”. Además, el mismo dilata el envío de frailes porque la nueva institución no estaba preparada para acogerlos.⁹⁰⁷

A pesar de que las quejas y dolencias del prior obligaron al Duque a aplazar la provisión humana de músicos-letrados, finalmente el 6 abril el capítulo general hizo una nominación de religiosos que en cuando llegaron al monasterio comenzaron a asistir al oficio divino y posiblemente a las actuaciones de la capilla musical.⁹⁰⁸ Según fray José de Sigüenza, el monasterio fue solemnemente consagrado el domingo del 4 de julio (Fiesta de la Visitación) del año 1546 con una ceremonia celebrada por “don Francisco de Mejía de Molina”, Obispo de Fez que, como se desprende de *El Cortesano* de Milán y de fuentes documentales, a lo largo de muchas décadas fue miembro regular de la capilla virreinal.⁹⁰⁹

Pese a que no tenemos sólidas fuentes documentales que lo comprueben, es probable que a partir del año 1546 la nueva fundación religiosa jerónima se convirtiera en el lugar preferido para las interpretaciones del repertorio religioso de la capilla musical virreinal. Además, este supuesto desplazamiento del centro de gravedad religioso –desde el Real hacia San Miguel de los Reyes– proporcionaría un nuevo ímpetu al repertorio de música religiosa interpretado por la capilla virreinal. Como ya adelantábamos (Capítulo 4.6) es éste el periodo en que el Duque encarga confeccionar a sus recopiladores unos “libros grandes” para integrar la biblioteca de música sacra. Éste es también el periodo en que, a través del análisis del

⁹⁰⁷ Véase Fray José de Sigüenza. *Historia de la Orden de San Jerónimo*, vol. 2, p. 143. Las dolencias del prior hacia los pedidos del Duque tenían también un concepto concreto. Así anota la crónica de Sigüenza: “El general, pareciéndose que se llegaba cerca el capítulo, quisiera dilatar el enviar frailes hasta entonces, porque se trataría allí con más comodidad lo que pedía el duque, y envió allá dos religiosos a suplicarle se detuviese hasta entonces, porque se haría más a su voluntad todo. Llegados a dar el recado, el duque mostró gana de que luego fuesen frailes [...] Estorbose con esto por aquella vez, tornáronse a excusar con el duque y al fin se aguardó para el Capítulo General, que era de allí a mes y medio. Y fue permisión divina esta dolencia, porque ni la casa estaba bien reparada, ni lo que estaba hacho de nuevo enjuto, y fuera maravilla que no murieran o por lo menos enfermaran gravemente”.

⁹⁰⁸ Los frailes llegaron de Zamora, Guadalupe, del Prado, La Mejorada, Lupiana, El Parral, Yuste, Talavera, Villaviciosa, Espeja, Estrella y la Murta, sumándose más tarde otros de San Juan de Ortega y San Miguel del Monte. Véanse Isabel Mateos Gómez, José María Prados García y Amelia López-Yarto Elizalde, *El arte de la orden jerónima. Historia y mecenazgo* (España: Iberdrola, 1999), p. 273; Arciniega García, *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, vol. 1, p. 56.

⁹⁰⁹ Véase [EC, 267] y Sant Cugat de Vallès (Barcelona), Arxiu Nacional de Catalunya, fondo Palau-Requesens (Marquesado de Zenete), Leg. 123, doc. 3, f. 1v, (1554). Don Francisco Mexía y Molina, junto al Duque puso la primera piedra en la fábrica del monasterio de San Miguel de los Reyes el 4 de febrero de 1543 y consagró la iglesia del convento de Santa Catalina de Sena, según la inscripción colocada debajo del coro. Véase también Vicente Boix, *Historia de la ciudad y reino de Valencia* (Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1845), vol.1, p. 462.

repertorio realmente o potencialmente interpretado por la capilla valenciana, se pueden vislumbrar íntimas conexiones con unos círculos cortesanos del Noreste de Italia, como Verona y Venecia (véase Capítulo 4.6).

7.2. El segundo matrimonio del Duque: Mencía de Mendoza

7.2.1. La dimensión humanística de Mencía de Mendoza

Mucho se ha escrito sobre la vitalidad del Primer Virreinato que se perdería con la muerte de Germana en 1536. Una estudiosa como Ríos Lloret, por no hablar de otros, ha puesto de manifiesto la envergadura borgoñona, francesa e italiana de esta “reina” que, si por una parte supo compartir confidencias y gustos con las damas más refinadas de la corte valenciana, por otra se sometió a la crítica de sus detractores que le atribuían una excesiva sensualidad e hipocresía.⁹¹⁰ Como política Germana no descuidó sus deberes hacia la institución imperial, a pesar de que vivió todas las gratificaciones y humillaciones que le pertenecían por ser una “dama de señores”. Nos llegan de ella solo dos retratos, uno guardado en la Biblioteca Nacional de Madrid, el otro en el Museu d’Història de València (véase Figura 3.1). Quizá, como anota Ríos Lloret, ello puede leerse como una “conspiración del silencio” hacia una mujer que, debido a demasiadas críticas durante su vida, estaba inevitablemente destinada a convertirse tras su fallecimiento en víctima de una *damnatio memoriae*.⁹¹¹ Por cierto, no fue menos criticada y compleja la figura de la segunda esposa del Duque, Mencía de Mendoza, una de las mujeres más ricas y cultas de su tiempo.⁹¹²

⁹¹⁰ Rosa Elena Ríos Lloret, Susana Vilaplana Sanchis, “En torno al retrato de Doña Germana de Foix, del Museo de Bellas Artes de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 83 (2002), pp. 37-44. Véase también Carla Perugini, “Germaine de Foix (1488-1538). Fra ideali cortigiani e crisi della storia”, en *Le signore dei signori della storia*, ed. Annamaria Laserra (Milano: Franco Angeli Edizioni, 2013), p. 132 y sgs.

⁹¹¹ Ríos Lloret, Vilaplana Sanchis, “En torno al retrato de Doña Germana de Foix”, p. 37.

⁹¹² A continuación, algunos trabajos que han tratado de la figura de Mencía de Mendoza: Miguel Lasso de La Vega y López de Tejada (Marqués del Sotillo), *Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Cenete (1508-1554)*. Discurso leído en el acto de su recepción en la Real Academia de la Historia, el día 4 de noviembre de 1942 (Madrid: Viuda de Estanislao Maestre, 1942); Marcel Bataillon, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI* (México-Madrid-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991), pp. 487-488; Francesc Almela i Vives, *El Duque de Calabria i la Seua Cort* (Valencia: Sicania, 1958); Josefina Mateu Ibars, *Los Virreyes de Valencia: fuentes para su estudio* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1963); Jan Karel Steppe, “Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gilles de Busleyden et Jean-Louis Vives”, en *Scrinium Erasmianum*, ed. J. Coppens (Leyde: E. J. Brill, 1969), vol. 2, pp. 449-506; ID., “Mécénat espagnol et art flamand au xvi siècle”, en *Splendeurs d’Espagne et les villes Belges, 1500-1700*. Exposición, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, Europalia 85 (España-Bruselas, 1985), vol. 1, pp. 247-280; Simon Anselmus Vosters, “Doña Mencía de Mendoza, señora de Breda y virreina de Valencia”, *Cuadernos de Bibliofilia*, 13 (1985), pp. 3-20. Juana Hidalgo Ogayar, “Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete, Condesa de Nassau y Duquesa de Calabria, ejemplo de mujer culta en el siglo XVI”, en *VIH Jornadas de Arte: La mujer en el arte español* (Madrid: C.S.I.C., 1997), pp. 93-102; ID., “Doña Mencía de Mendoza embajadora del arte español en Breda”, en *El Arte español fuera de España. XI Jornadas de Arte* (Madrid: CSIC, Instituto de Historia, 2003), pp. 185-192; ID., “Doña Mencía de

Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Cenete, Condesa de Nassau y Duquesa de Calabria (1508-1554) era hija de Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza (1464-1523), primer Marqués de Cenete, y de María de Fonseca y Toledo.⁹¹³ Nació en Jadraque pero pronto marcharía a La Calahorra (Granada) y, más tarde, a Ayora (Reino de Valencia) donde su padre y su madre habían reparado para evitar cualquier reclamación jurídica o legal sobre su matrimonio.⁹¹⁴ A pesar de pasar su niñez en un ambiente geográficamente aislado y fronterizo, como así lo era la corte de Ayora, sus padres cuidaron sobremanera su educación –así ocurría normalmente a los retoños de segunda categoría pertenecientes a la nobleza– hasta que nada impidiese que ella pudiese desarrollar sus fuertes actitudes intelectuales y su afición por la cultura humanista.⁹¹⁵ A ello se añade su gran espíritu curioso que la orientó siempre a viajar y aprender lo más posible de sus experiencias. Muchos son los globos terrestres que la joven y futura Marquesa guardaba en su cámara, expresión y síntoma de un ánimo inquieto que no solo

Mendoza y su residencia en el castillo de Jadraque”, *Archivo Español de Arte*, 310 (2005), pp. 184-190; Noelia García Pérez, “Mencía de Mendoza (1508-1554) y el patronato de las artes en Flandes y España”, en *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. XIII Congreso Nacional de Historia del Arte, vol. 2 (2000), pp. 1069-1082; Rosa Elena Ríos Lloret, “Germana de Foix y Mencía de Mendoza: del matrimonio en la Edad Moderna”, en *Dones i literatura: entre l'Edat Mitjana i el Renaixement*, ed. Ricardo Bellveser (València: Alfons el Magnànim, 2012), pp. 213-240.

⁹¹³ El padre de Mencía y su hermano Diego Hurtado de Mendoza y Lemos (1468-1536), primer Conde de Mélito, eran hijos del “Gran Cardenal de España” y arzobispo de Toledo Pedro González de Mendoza (1428-1495), pero tuvieron suerte diferente en sus gestiones militares y políticas relacionadas con la ciudad de Valencia. Diego Hurtado de Mendoza el 10 de abril de 1520 fue nombrado por Carlos V Virrey de Valencia para aplastar la revuelta de las Germanías. Derrotado en Gandía por los sublevados, en julio de 1521 tuvo que huir a Peñíscola y solo con ayuda del Marqués de los Vélez pudo entrar en Valencia el 9 de noviembre de dicho año. En cambio, su hermano Rodrigo, el padre de Mencía, era un personaje de mayor consistencia: un verdadero prototipo del caballero osado que caracterizaba en la literatura de la época a los galanes de las novelas. Valga como ejemplo el elogio de Fernández de Oviedo: “Fue uno de los más gentiles ombres de disposición de su persona que en su tiempo ovo en España, e que mejor hazía qualquier cosa que a cavallero competiese a pie o a cavallo, y el que mejor e más agraciadamente se vestía. Excelente latino e bivo e sutil e presto ingenio, afábil e muy enseñado en todas armas, muy animoso e valiente caballero”. Véase Juan Bautista Avallé-Arce (ed.), *Las memorias de Gonzalo Fernández de Oviedo* (Chapel Hill, NC: Department of Romance Languages, 1974), vol. 2, p. 513. Además, era tan apreciado por los agermanados, quienes le permitían andar por la ciudad libremente, hasta el punto de provocar las sospechas del emperador que ordenará su destierro en 1520. Pero la orden no se llevó a efecto y el Marqués de Cenete intervino en 1521 como mediador con los agermanados en Játiva, así que su hermano pudo dominar los últimos focos de la rebelión en diciembre de 1522. Véase Ricardo García Cárcel, *Las Germanías de Valencia* (Barcelona, Península, 1975), p. 70.

⁹¹⁴ Ante la negativa de la familia Fonseca a tratar el matrimonio, don Rodrigo raptó a su enamorada y se casó en secreto con ella en 1502. Como señala Lasso de La Vega, este matrimonio fue la “más arriesgada aventura que cabe imaginar”. Véanse Lasso de La Vega, *Doña Mencía de Mendoza*, pp. 23-29; Óscar Perea Rodríguez, “El humanismo áulico valenciano del temprano quinientos: En los límites canónicos del humanismo hispano”, *La corónica. A Journal of Medieval Hispanic Languages Literatures and Cultures*, 37 (2008), pp. 245-272:250.

⁹¹⁵ En relación con este tema véase: Concha Ferragut y Miguel Almenara, “De los tres soles que salieron: una muestra de la correspondencia entre J. A. Strany y Mencía de Mendoza”, en *La Universitat de València i l'Humanisme: Studia Humanitatis I renovació cultural a Europa I al Nou Món* (Valencia: Departamento de Filología Clàssica, Universitat de Valencia, 2003), pp. 445-451. Una carta escrita en 1529 por el humanista valenciano Juan Andres Estrany evidencia la estrecha relación entre Mencía y ese humanista que ya fue su preceptor durante la infancia. Véase Sant Cugat de Vallès (Barcelona), Arxiu Nacional de Catalunya, fondo Palau-Requesens (Marquesado de Zenete), Leg. 128 (31). De aquí en adelante todos los documentos del fondo Palau-Requesens (Marquesado de Zenete) conservados en el Arxiu Nacional de Catalunya serán citados con la siguiente abreviatura: A.N.C/P-R (Z).

tenía gana de desatar su imaginación, sino más bien de viajar para descubrir todos los rincones más escondidos del mundo.⁹¹⁶

Su bisabuelo, don Íñigo López de Mendoza (duque del Infantado), y su abuelo, el cardenal don Pedro González de Mendoza, fueron grandes bibliófilos y habían reunido una importante biblioteca. Sin embargo, la figura familiar que influyó de manera decisiva en Mencía fue su padre, quien encarnó “por un lado al gentilhomme español de fines de la Edad Media, que no duda en rebelarse contra la política centralista y absolutista del monarca y, por otro, al condotiero italiano que combina el culto a las letras y a las artes con la práctica de las armas”.⁹¹⁷

Huérfana de padre y madre al cumplir los quince años, el Emperador la llamó a Burgos en 1524 para entregarla en matrimonio al ya cuarentón y por dos veces viudo Enrique III conde de Nassau-Dillemburg, vizconde de Amberes y Señor de Breda.⁹¹⁸ Una vez establecidos en los Países Bajos (1530-1533 y 1535-39), los dos mantuvieron un nivel de vida entre los más destacados de entonces, rodeándose de riqueza y lujo. Una relación de gastos que remonta a esta época ya permite representarnos de modo preciso y exacto el nivel de vida al que los dos estaban acostumbrados. Durante un año gastaban trescientos cahices de trigo para el pan, 650 gallinas, 500 carneros, 200 pares de perdices sin contar tórtolas, ánades, terneras, vino, azúcar, arroz, etcétera.⁹¹⁹ En este contexto, atendida por una servidumbre numerosa de criados, oficiales, damas, dueñas y mujeres, la Marquesa siguió cultivando sus aficiones culturales.

⁹¹⁶ En uno de los inventarios de bienes pertenecientes a la Marquesa se encuentran muchos globos terrestres y detallados mapas geográficos de Francia. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 123b (5), 1554, f. 215, *Escritura de inventario sumamente detallada de los bienes de la Duquesa Mencía de Mendoza, Marquesa de Zenete*. Al final de su vida se le dejará tan solo “un mapamundi muy viejo que fue vendido por dos sueldos”. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 122, doc. 18 f. 14r. Véase también Leg. 154, doc. 6.

⁹¹⁷ Karel Steppe, “Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme”, pp. 449-506:453.

⁹¹⁸ El Emperador Carlos V premió a Mencía y al conde de Nassau generosamente concediéndoles un ingreso vitalicio que podían cobrar sobre cualquier venta que se realizaba en cualquier ciudad o lugar perteneciente a sus dominios político-administrativo. Véase A.N.C/P-R, Leg. 129, doc. 4, *Traslado de una carta de privilegio del imperador Carlos quinto en virtud del cual se concede a Don Enrique, Conde de Nasao, en virtud de su enlace con Doña Mencía de Mendoza, Marquesa de Zenete, en debitorio de aquel anualmente durante su vida cinco cuentos de maravedís sobre cualesquiera ventas de cualesquiera ciudades y lugares de sus reinos* (28 de junio de 1524): “Nos el emperador [...] hicimos merced a don Enrique Conde de Nasao Camarero mayor de mí el Rey y del nuestro consejo de cinco cuentas de maravedís de por vida para que los homesse situado en las rentas que el quisiese. E a supplicacio de dicho Conde por el dicho ahiala mandamos que si el dicho Conde falleciesse antes que Doña Mencía de Mendoza Marquesa de Cenete su mujer la dicha marquesa de los todos dichos cinco cuentos de maravedís en cada su anyo para en toda su vida y después de sus días los dichos cinco cuentos de maravedís se consumiesen et quedasen confirmados en los nuestros libros para nos y para la corona Real [...]”. Los Mendoza tuvieron que acatar este matrimonio, a pesar de que el conde de Nassau era íntimo amigo y consejero del Emperador Carlos V y a pesar de que Mencía lograra buenas cláusulas para caso de viudedad y sobre la primacía del apellido Mendoza sobre el Nassau en caso de tener hijos. Véase Lasso de La Vega, *Doña Mencía de Mendoza*, p. 37 y sgs.

⁹¹⁹ A.N.C/P-R (Z), Leg. 120, *Relación de todos los gastos hachos en la despensa de la marquesa del Cenete, Condesa de Nassau en el año 1528*. Véase también A.N.C/P-R (Z), Leg.136, donde encontramos un documento que así empieza “La orden que queremos se tenga en el servicio de nuestros platos” y desglosa al final también la dieta diaria de la Marquesa: “primariamente los domingos se hagan gallinas de manjar blanco. Los lunes potaje de fideos. Los martes carnero adobado. Los miércoles sémola. Los jueves arma de arroz. Los viernes

Nos consta que durante su época flamenca Mencía abandonó de manera progresiva la impronta italianizante que había heredado de su padre y se acercó al estilo nórdico, rodeándose de eruditos locales y adquiriendo una postura erasmista que le permitirá conjugar el conocimiento de los clásicos y del latín con su afán de perfección religiosa.⁹²⁰ Su figura de referencia en este periodo, y durante toda su vida, será el valenciano Juan Luis Vives (1493-1540), un intelectual que exiliado en los Países Bajos por sus ideas poco ortodoxas en materia de religión, representaba en la Europa de aquel entonces un modelo único de culminación y absorción de cultura e ideología humanista dentro de una visión religiosa erasmista.⁹²¹ Luis Vives siempre ejercerá sobre la Marquesa una fuerte influencia intelectual y moral encargándose de completar la formación humanista de su pupila hasta que esa resultara sólida, completa y más allá de los límites permitidos a una mujer dentro del panorama femenino contemporáneo.⁹²²

En Breda y durante sus escapadas a Bruselas (1535-1539) donde los Nassau tenían casa, Mencía mantuvo amistad con Gilles de Busleyden, su asesor e intermediario en materia artística, así como humanista muy interesado por la literatura antigua y por los descubrimientos

mirranste. Los sabados potaje huevos y leche”. En el documento a continuación (A.N.C/P-R (Z), Leg. 157, n. 26), encontramos también el nombre de uno de los proveedores de trigo (un cierto Costantini Gentil nativo de Genova) que estaba comprometido con la corte valenciana: “Joan Blas n[uestr]o mayordomo en el estado de Xadraque. Nos vos mandamos que’ acudays y hagays acudir con el valor de’ las quatrocientas y veinte’ y seis anegas y quatro celemines de’ trigo en essa cedula de’ la duquessa mi mujer contenidas a micer Constantini Gentil mercader ginoves o a quien su poder huviere que’ dando lo assi y tomando conocimiento o carta de pago de dicho Constantin Gentil o de quien su poder huviere nos ternemos por muy bien pagado y satisfecho de las dichas quatrocientas y veinte y seis anegas y quatro celemines de trigo advirtiendo que en el precio dello no recibamos agravio ni perjuicio alguno como de vos confiamos y havisando nos por carta v[uestr]a del estado en que se halla la cobrança de las rentas que son a v[uestr]o cargo en este p[resent]e año para que conforme a v[uestr]o aviso podamos proveer y disponer dellas como mas cumpla a n[uestr]o servicio. Data en Valencia a xxviii de octubre MDXXXI años. El Duque de Calabria y Marquesa”.

⁹²⁰ Remonta a esta época la afición de la Marquesa por los libros. En 1532 Andrés de Céspedes, su capellán, compra toda una serie de libros del librero de Amberes Gregorio Bonçio dentro de los cuales destacan una *Geórgica* de Virgilio, un *Nuevo Testamento*, un *De civitate Dei* de San Agustín y sobre todo un libro de misas en pergamino y un libro de las horas iluminado. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 142, doc. 2, *Cuentas de Juan Ribera mayordomo de Darabenas en Granada*. Cuanto a la vinculación con la doctrina erasmista, nos consta por el hecho de la Marquesa no solo intentó entablar relación epistolar con Erasmo, sin conseguirlo por el fallecimiento de éste, sino que por el elevado número de obras del Roterodamense que, como veremos a continuación, Mencía tenía en su biblioteca. Véase Gil Fernández, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, p. 73.

⁹²¹ Luis Vives se vio obligado a vivir la mayor parte de su vida fuera de Valencia, muy probablemente a causa de su origen converso. Véanse Jordi Ventura, *Inquisició española i cultura renaixentista al País Valencià* (Valencia: Eliseu Climent, 1978), pp. 163-200; Luis Gil Fernández, *Panorama social del humanismo español* (Madrid: Alhambra, 1981) pp. 432-434.

⁹²² Noelia García Pérez, *Mencía de Mendoza [1508-1554]*, (Madrid: Ediciones del Orto, 2004), pp. 41-42. Vives ya veía en ella, todavía joven, la promesa de una gran discreción, principal virtud que presidirá de la vida de Mencía. Véase Juan Luis Vives, *La instrucción de la mujer cristiana*, en *Obras completas* [primera traslación castellana íntegra y directa, con comentarios, notas y un ensayo bio-bibliográfico por Lorenzo Riber], (Madrid: Aguilar, 1947), tomo 1, pp. 999-1000: “En mi Valencia veo cómo va creciendo en discreción y en años doña Mencía de Mendoza, hija del Marqués del Zenete, quien, si no me engaña la esperanza, será loada en su día”. Véase también Josep Maria Escolà Tuset, “Mencía de Mendoza, mecenas humanista”, *Salina: revista de lletres*, 16 (2002), pp. 63-68.

arqueológicos. Además, estableció muy buenas relaciones con pintores, miniaturistas y tapiceros bruselenses quienes la asesoraron y la sirvieron, en ocasiones, de intermediario en la compra de objetos artísticos. En Bruselas, Mencía estableció enlaces con pintores y artistas como Jan Gossaert y Bernard van Orley, quienes le retrataron en pinturas que ella se traerá a España contribuyendo a introducir en este país el arte y el gusto flamenco.⁹²³

El destino quiso que la prematura muerte de su marido (1538), le trajera de vuelta a España, volviendo a vivir una temporada en el castillo de Jadraque, para poco tiempo después fijar su residencia habitual en Valencia donde su padre se había ganado gran popularidad y prestigio especialmente durante la revuelta agermanada.⁹²⁴

No pasa mucho tiempo que Carlos V propone a Mencía un casamiento con un hijo del Marqués de Mondéjar –enlace no tan agradecido a la Marquesa a la que le parecía un marido de poca categoría– y después una boda con el Duque, quien en realidad –quizás impulsado inicialmente más por intereses económicos que por razones sentimentales– ya había manifestado su voluntad tiempo antes de casarse con la Marquesa.⁹²⁵ Pero las precauciones y los aplazamientos que siguieron a la promesa de matrimonio nos dan cuenta de que las relaciones entre los dos no se iniciaron de manera cordial. A pesar de la gran estima intelectual que Mencía profesaba por el Duque, soportada también por la actitud tan favorable que su tutor Luis Vives había manifestado hacia él,⁹²⁶ de hecho la gestión del compromiso matrimonial casi duró medio año y finalizó en boda solo en 1541.

Atendiendo a los documentos de archivos que nos proporciona Martí Ferrando, las disputas entre ellos eran una consecuencia de la condición “recia, celosa y sospechosa en todo extremo” de Mencía, una mujer que, lejos de ser dócil, se mostraba con un fuerte carácter forjado por su linaje y formación. De hecho, la nueva Virreina contaba con una gran capacidad intelectual y era poseedora de un espíritu insobornable y firme que no admitía la vejación de

⁹²³ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 123. Véanse también Lasso de La Vega, *Doña Mencía de Mendoza*, pp. 40-41; Juan Francisco Alcina Rovira, *Juan Ángel Gonzáles y la Sylva de laudibus poeseos*, 1525 (Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1978), p. 20; Simón Anselmus Vosters, *La dama y el humanista: doña Mencía de Mendoza y Juan Luis Vives entre Flandes y Valencia* (Murcia: Molina de Segura, 2007).

⁹²⁴ Fue legendario el rechazo (1519) de Rodrigo de marcharse de la ciudad, a pesar del brote de peste que acechaba y de la amenaza agermanada. Véase Ricardo García Cárcel, *Las Germanías de Valencia* (Barcelona: Península, 1975), p. 92.

⁹²⁵ A.N.C/P-R (Z), Leg. 118, doc. 1, *Genealogía*: “El señor don Fernando de Aragón, Duque de Calabria casó con la II[ustrisim]a Señora Doña Mencía de Mendoza, marquesa del Cenete, al parecer en 1530. Esta señora había antes contrato matrimonio con Don Lurigue de Nasao [...] quien hizo testamento en 24 de Julio de 1529”.

⁹²⁶ Los dos establecieron y mantuvieron durante tiempo una correspondencia. Luis Vives expresa su admiración por el Duque en una carta que le dirige el 20 de agosto de 1538 desde la ciudad de Breda: “Pues por lo que a mí respecta, hace ya tiempo que ardo en deseos de declararte cuán grande es mi afecto para contigo, lleno de mi mayor benevolencia y entregado de lleno a la excelencia de vuestro ingenio. Pido para su Excelencia toda clase de felicidades y bienestar”. Véase José Jiménez Delgado, *Juan Luis Vives. Epistolario* (Madrid: Editorial Nacional, 1978), p. 604.

mantener en la corte a doña Esperanza, amante del Duque, y por lo tanto, exigía que fuera expulsada del Reino inmediatamente. Esta *conditio sine qua non* no la podía entender el Duque, pues pretendía casarse con la Marquesa y continuar “sirviendo” a doña Esperanza.⁹²⁷ El Duque llegará hasta el punto de desdecirse y anular el compromiso, pretextando una infección.⁹²⁸ Al final, la disputa se convierte en una cuestión de Estado y el Duque, debido a las presiones de Carlos V, se verá obligado a rendirse y aceptar en alejar a su concubina.

7.2.2. La Biblioteca de Mencía y el Humanismo erasmista

A pesar de los comentarios que acompañan la llegada de Mencía de Mendoza a la corte de Valencia –muchos contemporáneos flamencos y españoles de vez en cuando hacen mofa de sus carnosas dimensiones, afirmando por ejemplo que estaba tan apoderada por la grasa que “teniendo la nariz obstruida solo respiraba por la boca”–, se conservan también muchos testimonios laudatorios que alaban sus virtudes, sus avances en la lengua latina –que como el Duque era capaz no solo de entender sino más bien de hablar– y su refinada cultura, que la Marquesa había incrementado progresivamente durante el tiempo relacionándose con los más renombrados humanistas europeos de aquel entonces.⁹²⁹

Casi sin tiempo para adaptarse a la nueva ciudad, la Marquesa empezó a frecuentar los más activos talleres tipográficos del momento (Juan Viñao, Juan Jofre, Jorge Costilla y Juan Navarro) revelándose asidua cliente de los libreros valencianos tan afamados como Juan Tarragona, Juan Monardis, Juan Garrán, Juan Cerdá que le proporcionaron obras de Quintiliano, Macrobio, Lucano, Cicerón y otros clásicos.⁹³⁰ Doña Mencía no solo contribuyó a

⁹²⁷ José Martí Ferrando, *Poder y sociedad durante el virreinato del Duque de Calabria* (1536-1550). Tesis Doctoral. Valencia, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia, 1993, pp. 135-136.

⁹²⁸ “Tengo una indisposición de orina que me da harta pena”. Véase Martí Ferrando, *Poder y sociedad durante el virreinato del Duque de Calabria*, p. 112.

⁹²⁹ El tono alabador de Fernández de Oviedo no deja dudas sobre la destacada personalidad de Mencía: “[...] Ella es de tanta autoridad que entre las señoras parece señora e se aventaja. Es muy leída y sabia e graciosa, e grande traslado del Marqués su padre, al qual ningún cauallero de su tiempo en España se le pudo igualar en linda disposición e buenas maneras. A lo menos yo no he visto en tantas cosas e gracias qujén a él se pueda comparar”. Véase *Gonzalo Fernández de Oviedo. Batallas y Quinquagenas*, p. 141.

⁹³⁰ Muchos son los recibos de pago firmados por libreros a la Marquesa. A continuación, uno firmado por dos renombrados libreros de Valencia, los primos Cerdá, en 1545. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 127: “Nosotros Antony Cerdá y Juan Cerdá libreros confesamos aver recibido de vos vostro señor Miquel Olesa thesorero de su Excía ocho libras [...] son del precio de los libros contenidos en esta dicha librança y por ques la verdat’ asemar presente cautela firmada de nuestros nombres echa a xxvi de noviembre anyo 1545. Antony Cerdá”. Véanse también Luis Gil Fernández, “El humanismo valenciano del siglo XVI”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, pp. 57-160:73-74; José E. Serrano y Morales, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868* (Valencia: Imprenta de F. Domenech, 1898-1899).

que los estudios humanísticos se instalaran definitivamente en la Universidad –gracias también al aporte de Francisco Decio, Miguel Jerónimo Ledesma, Francisco Escobar, Juan Ángel González y Jaume Falcó–, sino que cambiará la orientación de los *studia humanitatis*. Como señala Luis Gil Fernández las *litterarum amoenitates* a la italiana cedieron el puesto al reflexivo humanismo nórdico de índole filosófica, moral y religiosa.⁹³¹ Atendiendo a la abundante biblioteca que Mencía logró reunir, ubicándola en una sala situada en el anterior de la torre “esmochada” del Palacio del Real, resulta difícil medir cuál de los dos cónyuges fue el verdadero protector de los estudios humanísticos, de las artes y de la música.⁹³² Los trabajos de catalogación que se han llevado a cabo a lo largo del tiempo, gracias a una cuidada consulta del inventario de los bienes de Mencía realizado en el momento de su fallecimiento, dan cuenta de la importancia cuantitativa y cualitativa de esa biblioteca que tiene todos los rasgos de una biblioteca patrimonial ya que la Marquesa la había heredada en sus dos terceras partes de su padre que le había dejado al momento de su muerte nada menos que 632 volúmenes.⁹³³

Sin embargo, Mencía aumentó de manera significativa el número de ejemplares de la biblioteca paterna. En apenas veinte años (a partir de 1535 cuando comienza a adquirir libros con una mayor asiduidad hasta su muerte en 1554), adquirió 317 ejemplares, llegando a crear una biblioteca compuesta por 949 volúmenes.⁹³⁴ Se trata de un vasto panorama de autores y obras que evidencia la personalidad de una mujer comprometida con el pensamiento humanista y la literatura clásica. La que podríamos definir una verdadera biblioteca-museo, como anota Víctor Infantes, se alza como una de las principales de España, solo superada por la Biblioteca Colombina de Fernando Colón, que ascendía a 16.000 ejemplares y comparable a otras como la de Constantino Ponce de la Fuente con 898 asientos.⁹³⁵ Esa ingente institución cultural,

⁹³¹ Gil Fernández, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, p. 76.

⁹³² Noelia García Pérez, *Arte, poder y género. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza* (Murcia: Nausicaa, 2004); ID., “La huella petrarquista en la biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza”, *Revista electrónica de estudios filológicos*, 8 (2004), sin numeración; Josep Solervicens Bo, “La literatura humanística a la selecta biblioteca de Mencía de Mendoza, marquesa de Cenete, duquesa de Calàbria i deixeblla de Joan Lluís Vives”, en *La Universitat de València i l’humanisme: Studia humanitatis i renovació cultural a Europa i al Nou Mon*, ed. F. Grau Codina et al., (València: Universitat de València, Departament de Filologia Clàssica, 2003), pp. 313-324.

⁹³³ La Marquesa empezó a adquirir libros de manera masiva durante su estancia en los Países Bajos. Tan solo para hacer un ejemplo, en Amberes adquirió de Gregorio Boncio, entre otros libros, obras clásicas como la *Ciudad de Dios*, *La Ilíada*, *Las Geórgicas*, Diodoro Sículo, Tucídides y Salustio. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 123b (5), 1554, *Escritura de inventario sumamente detallada de los bienes de la duquesa*, p. 248 y sgs. Véanse también bibliotecas”, *Bulletin Hispanique*, 99 (1997), pp. 287-288; Jesús Duce García, “Mencía de Mendoza y los libros de caballerías”, *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 20 (2017), pp. 25-36.

⁹³⁴ Me refiero al inventario que he consultado personalmente, llevado a cabo el 9 de octubre de 1553 y desglosado el detalle en A.N.C/P-R (Z), Leg 122(b), doc. 16.

⁹³⁵ Un cuadro descriptivo y una comparativa entre las bibliotecas más destacada de España se encuentra en los siguientes trabajos: Isabel Beceiro Pita, “Bibliotecas y Humanismo en el reino de Castilla: un estado de la cuestión”, *Hispania*, L/2, 175 (1990), pp. 827-839; Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del*

selecta, sólida y coherente, como la define Solerviciens, no solo aleja cualquier duda sobre las afecciones culturales de la Marquesa, sino que destaca en el contexto valenciano por ser más grande que la del Duque, que como adelantamos contaba con 795 libros.⁹³⁶ A los intelectuales valencianos no les quedaba más que aprovechar esta cuantiosa biblioteca que Mencía ampliará enriqueciéndola con nuevas adquisiciones y que la Marquesa probablemente mantuvo abierta a todas las personas y funcionarios de la corte que no pudiendo permitirse adquirir tantos ni tan raros y caros libros por lo menos tenían la ocasión, siempre que ella les hubiera dado permiso, de consultar de aquel tesoro bibliográfico. Baste por el momento hacer referencia a un precioso testigo del tiempo, Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579), quien confiesa que la Marquesa le había dado en préstamo libros que nunca habría podido consultar dado el coste que tenían.⁹³⁷ La literatura clásica griega y latina y la literatura humanística constituyen una parte primordial de esta biblioteca. La Marquesa conserva con mucho cuidado sus volúmenes clásicos. Nos consta que en 1513 envió a Mosén Gualbes las *Metamorfosis* de Ovidio y el tratado *De Officiis* de Cicerón para que fueran “molt ben ligats en pergamino”.⁹³⁸ Además, la Marquesa demuestra una clara predilección por la literatura italiana del Trecentos (Dante, Boccaccio, Petrarca,

Renacimiento (Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987); Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI* (Madrid: Turner, 1976); Trevor J. Dadson, “Private Libraries in the Spanish Golden Age: Source, formation and function”, *Journal of the Institute of Romance Studies*, 4 (1996), pp. 51-91; Trevor J. Dadson, *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares españolas del siglo de Oro* (Madrid: Arco Libros, 1998); F. M. Gimeno Blay y J. Trench Odena, “Libro y bibliotecas en la Corona de Aragón (siglo XVI)”, en *El libro antiguo español: Actas del Segundo Coloquio Internacional* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1992), pp. 207-239; Fernando Huarte Mortón, “Las bibliotecas particulares españolas en la Edad Moderna”, *R.A.B.M.*, 61 (1955), pp. 555-576; José Manuel Pedraza García, *Documentos para el estudio de la historia del libro en Zaragoza entre 1501 y 1521* (Zaragoza: Centro de Documentación Bibliográfica, 1993); ID., *La producción y la distribución del libro en Zaragoza 1501-1521* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997); Manuel Peña, *Cataluña en el Renacimiento: libros y lenguas* [Barcelona, 1473-1600], (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1997); Manuel Peña Díaz, Pedro Ruiz Pérez y Julián Solana Pujante (eds.), *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*, (Córdoba: Universidad de Córdoba, 2001); Anastasio Rojo Vega, *Ciencia y Cultura en Valladolid: estudio de las bibliotecas privadas de los siglos XVI y XVII*, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1985).

⁹³⁶ Véase Noelia García Pérez, *Entre España y Flandes. Corpus Documental de Mencía de Mendoza* (Murcia: Nausícaa, 2004); Karel Steppe, “Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme”, pp. 449-506; Josep Solerviciens Bo, “La literatura humanística a la selecta biblioteca de Mencía de Mendoza, marquesa de Cenete, duquesa de Calàbria i deixeblla de Joan Lluís Vives”, en *La Universitat de València i l’humanisme: Studia humanitatis i renovació cultural a Europa i al Nou Mon*, ed. F. Grau Codina et al., (València: Universitat de València, Departament de Filologia Clàssica, 2003), pp. 313-324.

⁹³⁷ Véase Juan Lorenzo Palmireno, *El estudioso cortesano de Lorenzo Palmireno [...] contienen el estudioso pobre por bovedad o grosseria, en conversación, combinado, enfermo, caminante, discreto en sus persecuciones* (Alcalá de Henáres: Juan Iñíguez de Lequerica, 1587), p. 240: “Porque a tan gran librería como ésta que se sigue [el catálogo de libros que expone en *El estudioso cortesano*] no bastaba mi bolsa, me pareció que tenía obligación a declarar con qué favor llegaron estos libros a mi mano. Al tiempo que vivía la Duquesa de Calabria, tuve favor con Mossén Vayo, maestro de sus Pajes, para que de aquella gran librería me prestase cada semana algunos de historia”. Véase también J. Solerviciens Bo, “La literatura humanística a la selecta biblioteca de Mencía de Mendoza, marquesa de Cenete, duquesa de Calàbria i deixeblla de Joan Lluís Vives”, en *La Universitat de València i l’humanisme: Studia humanitatis i renovació cultural a Europa i al Nou Mon*, eds. F. Grau Codina et alii (València: Universitat de València, Departament de Filologia Clàssica, 2003) pp. 313-24: 322.

⁹³⁸ A.N.C/P-R (Z), Leg. 127. Véase también Lasso de La Vega, *Mencia de Mendoza*, p. 32.

Brunetto Latini) y del quinientos (Masuccio Salernitano, Sabadino degli Arienti, Pietro Bembo, Ludovico Ariosto, Jacopo Sannazaro, Vittoria Colonna, Baldassarre Castiglione, Pietro Bembo, Pietro Aretino) así como una fuerte afición por las novedades humanísticas que llegaban del centro de Europa.⁹³⁹

De todas formas, vale la pena anotar que Erasmo de Rotterdam es el autor moderno más representado en esa biblioteca con 46 ejemplares. Se trata del Erasmo reformador que encontramos en obras como *Enchiridion militis christiani* (1504), *Christiani matrimonii institutio* (1515), *Familiarum Colloquiorum Formulae* (1518), *Opus de conscribendis epistolis* (1522), *Ratio seu methodus compendio perveniendi ad veram theologiam* (1523), *Exomologesis, sive Modus confitendi* (1525), *De libero arbitrio* (1525), *Dialogus Ciceronianus: sive De optimo genere dicendi* (1528), *De sarcienda Ecclesiae concordia* (1533).⁹⁴⁰

Igualmente importante es el apartado dedicado a las obras del preceptor y ahora amigo Juan Luis Vives. La biblioteca de la Marquesa cuenta con veintidós volúmenes de este autor. Señalamos aquí 7 ejemplares: *Linguae latinae exercitatio* (Basilea, 1539) –el texto más difundido del humanista valenciano–, *Declamationes Syllanae* (Lovaina: Rescius, 1532), la edición crítica y comentada del *De civitate Dei* de San Agustín (Basilea: Froben, 1522) el tratado sobre la paz *De Concordia et discordia in humano genere* (Amberes: Hillen, 1529), dos ejemplares del tratado pedagógico *De disciplinis* (Amberes: Hillen 1531), el tratado psicológico *De anima et vita* (Basilea: Winter, 1538) –redactado por Vives durante su estancia en Breda y dedicado a la misma Marquesa– y la obra teológica *De veritate fidei christiana*, editada póstumamente (Basilea: Oporino, 1543). Se añaden también un conjunto de obras morales de su principal preceptor: dos ejemplares del *De institutione feminae christiana* (Amberes: Hillen 1524) donde se menciona como modelo de joven cristiana el ejemplo de Mencía. Luego tres ejemplares del *De officio martiri* (Brujas: Croock, 1529) y *Ad sapientiam introductio* (Lovaina: Martens, 1524).⁹⁴¹ El inventario incluye también un ejemplar “de mano scritto” pero lamentablemente no lleva título. Mencía apreciaba también la obra de dos traductores de

⁹³⁹ Anselmus Vosters, *La dama y el humanista, passim*. Noelia García Pérez, “Mencía de Mendoza (1508-1554) y el patronato de las artes en Flandes y España”, en *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, XIII Congreso Nacional de Historia del Arte, vol. 2 (2000), pp. 1069-1082:

⁹⁴⁰ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 123b, doc. 5, (1554), f. 220, *Escritura de inventario sumamente detallada de los bienes que fueron de Mencía de Mendoza, Marquesa de Cenete*. Además, la Marquesa conserva entre sus bienes que se inventarían tras su muerte un retrato de Erasmo.

⁹⁴¹ Señalamos ahí los siguientes inventarios: A.N.C/P-R (Z), Leg. 122, doc. 16, *Inventario de libris, ropa, etc., de la Marquesa de Zenete*. 9 de octubre de 1553; A.N.C/P-R (Z), Leg. 123b, doc. 5, *Escritura de inventario sumamente detallada de los bienes que fueron de Mencía de Mendoza, Marquesa de Zenete*, 1554, f. 220.

Erasmus no vinculados profesionalmente a la universidad: el bachiller Juan de Molina, que traduce en castellano el *Enchiridion* de Erasmo (Valencia, 1528) y Bernardo Pérez de Chinchón, canónigo de Gandía y traductor de la *Declaración del Pater Noster* (Valencia, 1549).

Cuando Mencía de Mendoza llega a Valencia, Juan de Molina estaba cobrando un significativo papel dentro el círculo de los erasmistas. Bien relacionado con los ambientes cortesanos y nobiliarios (frecuentaba no solo la corte del Duque sino también la del padre de Mencía, de la duquesa de Gandía, del duque de Segorbe), Molina desarrolló, a lo largo de más de treinta años, una intensa actividad como promotor de ediciones y traductor de libros de muy diverso género. Con su *Sermón breve en loor del matrimonio para mayor alegría y consolación de todos los bien casados*, escrito en 1528 y dedicado a las “virtuosas dueñas”, se coloca dentro de los partidarios y defensores del sexo femenino.⁹⁴² Si durante el Primer Virreinato Juan de Molina se había visto obligado a sufrir humillaciones debido a sus afanes morales y erasmistas –la crónica-ficción de Milán focaliza varias veces en algunos episodios de humillación colectiva perpetrados contra él–, en el curso del segundo Virreinato su protagonismo cultural se incrementa siempre más y esta rara figura de intelectual cortesano adquiere un papel central. Los Virreyes serán los destinatarios inmediatos de la mayoría de sus obras y ahí merece señalar la dedicatoria al Duque (“[...] de quien después de Dios recibo el ser que tengo y la conservación dél”) de una de sus obras más interesantes, es decir la traducción de las *Homilias* atribuidas a Alcuino (*Homiliario en el qual se contienen ciento treinta y seis homelias o sermones sobre los Evangelios, según la orden romana. Compuestas por los más excelentes Doctores que la Iglesia tiene y recopiladas por el famoso y gran doctor Alcuino [...]*) (Valencia: Juan Navarro, 1552).⁹⁴³ Tenemos razones para creer que durante el Segundo Virreinato la

⁹⁴² López Estrada descubrió este librito en el que el sermón va tras la traducción del *Enchiridion*, demostrando la reelaboración que del texto de Erasmo hizo Molina, contaminándolo con el *Speculum vitae humanae*, un tratado del humanista Rodrigo Sánchez de Arévalo. Véase Francisco López Estrada, “Textos para el estudio de la espiritualidad renacentista: el opúsculo Sermón en loor del matrimonio de Juan de Molina (Valencia: Jorge Costilla, 1528)”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 61 (1955), pp. 489-531. Véase también Luis Gil Fernández, *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista* (Madrid: CSIC, 2003), p. 55.

⁹⁴³ De todas formas, la cuestión del erasmismo de Molina está todavía abierta. Por una parte, su obra parece ubicarse dentro de un proceso de transformación moral que fomentará inclinaciones moralistas y espirituales destinadas a controlar y poner un límite al desbordamiento de las costumbres, frívolas, mundanas e incluso sexuales. Por otra, Marcel Bataillon hace hincapié en la dificultad de determinar una clara influencia erasmista en Molina. Véase Marcel Bataillon, “Hacia una definición del erasmismo”, en *Erasmus y el erasmismo* (Barcelona: Editorial Critica, 1977), p. 147: “Nos extraviaríamos lamentablemente si nos empeñáramos en abarcar asimismo las influencias, sin embargo no poco considerables, que nuestro hombre ejerció por ejemplo sobre el arte de escribir o sobre la pedagogía; pues en estas esferas aún es más delicado discernir lo que le pertenece propiamente que en materia religiosa”. Sin embargo, parece que el bachiller Molina en 1551 ya no goza buena acogida en la corte, si es verdad que la Marquesa se deshace de él, obligándole a pedir la caridad a los frailes del convento de San Miguel de los Reyes. Véase Madrid, AHN, Códice L. 505, *Libro de actas capitulares del monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia*, ff. 26-27: “[...] Primero día del mes de hebrero de MDLI años, nuestro reverendo padre Fray Juan de Vidaña prior deste monesterio de Sant Miguel de los Reyes, propuso a los padres capitulares y dixo que si eran contentos que se hiziese alguna limosna al bachiller Juan de Molina, atentos

actitud del Duque hacia Juan de Molina ya no es tan ambigua e incoherente tal y como lo había sido durante el Primer Virreinato. Según lo que relata Milán en *El Cortesano*, los cortesanos no le respetaban mucho. Sabemos de una ocasión en que el bachiller erasmista fue víctima de un escarnio cruel, sufriendo el lanzamiento a la cara de un pulmón de animal.⁹⁴⁴ Sin embargo, el Duque no castigó a quienes le habían humillado. La escena es muy colorida y a la vez trágica. El bachiller, aunque asombrado e humillado, reacciona con decoro dirigiéndose al Duque como al que tendría que castigar tales desacatos. Por su parte, el Duque parece indiferente e incluso cuenta una anécdota sobre Dante Alighieri de donde se desprende que cada truhan tiene el amo que se merece. El hecho de que el Duque no reconociera el prestigio de Molina, hasta compartir las risas con sus bufones de corte, refleja lo que Benvenuto Terracini, comentando el aire cultural de la Valencia de los años treinta del siglo XVI, había dado en llamar “conflicto de cultura”.⁹⁴⁵

No obstante, las cosas van a cambiar durante el Segundo Virreinato, época en que la tarea de defender a los erasmistas se configura como un rasgo importante de la política religiosa y cultural de los dos Virreyes.⁹⁴⁶ Nos consta que Juan de Molina, en ocasión de un proceso inquisitorial por proposiciones heréticas, gozó de un trato especial, realmente benigno solo gracias a la intercesión del Duque, de cuya corte ahora forma parte integrante gozando de una especial protección.⁹⁴⁷

El incremento de libros coincide también con el interés en aprestar espacios más apropiados a la música y a los espectáculos teatrales.⁹⁴⁸ No hay dudas de que con la llegada de

que [h]a muchos años que de día y de noche sirvió al señor duque y ninguno [...] más a su sabor y bien de su salud al qual en sus enfermedades tenía mas familiar y no es persona que pueda ya ganar ni pedir a otro de comer y el señor duque no le dexó nada y queda el dicho bachiller Molina muy pobre y viejo, el convento tuvo por bien que se le diese en limosna cada mes un ducado, y porque es verdad se puso en este libro de los auctos. También les propuso si tenía por bien y querían que se le diese la profesión a fray Juan, el novicio natural de Pastrana; todos dixeron que lo recebían de entera voluntad y que se le diese para la fiesta de Nuestra Señora que es dicha de la Anunciación, y así se hizo”.

⁹⁴⁴ “Molina: -Señor duque, grandes humores se son movidos aquí con mi venida. Vuestra excelencia calle y mire y póngase en talanquera porque no le dé algun ujano de estos que Gilot quiere tirar al canónigo Ester. El canonge: -Batxiller Cigala, rebeu-me esta lleuada! Molina: -¿Qué bellaquería es ésta? ¿Al bachiller Molina se habia de hacer este desacato, tirarme un liviano de véras?”. [EC, 409]

⁹⁴⁵ Benvenuto Aronne Terracini, “Il problema della traduzione”, en *Conflitti di lingue e di cultura* (Venezia: Neri Pozzi, 1957), pp. 49-121.

⁹⁴⁶ En este sentido es relevante la ensalada *La Viuda* de Mateo Flecha, donde Ferrán Muñoz ha reconocido un poderoso influjo erasmista e identificado la protagonista de la obra con la segunda mujer del Duque, Doña Mencía de Mendoza. Véase Ferrán Muñoz, *Mencía de Mendoza y la Viuda de Mateo Flecha* (València: Institut Alfons el Magnànim, 2001).

⁹⁴⁷ El proceso inquisitorial contra Juan de Molina fue descubierto por García Cárcel y estudiado por Hélène Rabaey. Véanse Ricardo García Cárcel, *Herejía y sociedad en el siglo XVI. La Inquisición en Valencia 1530-1609* (Barcelona: Península, 1980), pp. 328-329; Hélène Rabaey *Les traducteurs espagnols d’Erasmus*. DEA d’études romanes, dir. Alain Milhou (Rouen: Université de Rouen, 1999), pp. 42-43.

⁹⁴⁸ Ello se inserta en una tendencia decididamente apoyada por la Marquesa de proyectar una reforma total del Real según sus gustos y formación cultural. Las obras que acomete estaban destinadas a hacer

Mencía en Valencia la diversión cortesana y los espectáculos musicales implicarán otros sitios y serán más fastuosos. La Marquesa pasó a vivir en el Palacio del Real donde ya residiendo el Duque y los dos esposos continuaron yendo a La Garrofera en Liria (véase Capítulo 4.1), la finca de caza que ya en la época de Germana de Foix (véase la I Jornada de *El Cortesano*) representaba una extensión de los escenarios de la corte e incluso un verdadero albergue de descanso donde los Virreyes pasaban largas temporadas, sin faltar a esta costumbre ni siquiera durante los períodos más difíciles de su gestión política-administrativa, cuando en la opinión de los detractores el Virreinato estaba literalmente en peligro de irse a pique.⁹⁴⁹ Pero, durante el Segundo Virreinato ambos cónyuges a menudo aprovechan también de los estados de Manzanera heredados por Mencía. En estos lugares privilegiados y destinados a la diversión como siempre siguieron deleitándose con actividades como la caza, la música, la danza –aunque la Marquesa no podía bailar debido a su gordura– y las representaciones teatrales, forma de arte y evasión de la cual Mencía entendía y apreciaba la complejidad. No es casualidad que Fernández de Heredia en ocasión de la boda del Duque con Mencía de Mendoza (1541) presentó de nuevo al público su obra el *Coloquio* (véase Capítulo 3.3).

El hecho de que los Virreyes puedan recibir en 1541 al Emperador, su séquito y no menos de sesenta señoras de la ciudad en una “gran sala de su palacio”, es un signo que en esta época la gran sala –que como suponemos debería ser el lugar donde actúa la capilla musical– se ha convertido no solo en la principal estancia de atracción del Real, sino más bien en el espacio privilegiado para las actuaciones musicales.⁹⁵⁰ Nos consta que el Duque encomendó su reforma en 1542 a “mestres d’architectura” que sustituyeron por primera vez en Valencia las tradicionales ventanas góticas por unas nuevas con molduras clásicas.⁹⁵¹ Siempre durante el año 1542, para la mejora de esta sala, la Marquesa acomete quizá la que fue una de las obras más importantes del siglo XVI en el Real de Valencia con el propósito específico de solucionar

perfectamente habitables todas las estancias del Real. En los aposentos que fueron de la reina Germana la nueva Virreina traslada sus posesiones, incluida su colección de retratos situada en una sala conocida como “cambra de los retratos de la duquesa doña Mencía de Mendoza”. Además, la Marquesa acometa obras de reformación en los aposentos de las damas. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 118, doc. 50, *Notas de gastos hechos en el aposento de las Damas*. Valencia setiembre de 1546 (“obras que se hizieron en el aposento de las damas”).

⁹⁴⁹ Véase una carta al Duque del gobernador Jeroni de Cabanillas, en 1547, en AGS, Estado-Aragón, 300, f. 134, Valencia 23 noviembre 1547.

⁹⁵⁰ Un testigo indispensable de este viaje es Jean de Vandenesse, un eclético personaje que siguió al emperador Carlos V en sus viajes desde la edad de diecisiete años. Véase Jean de Vandenesse, *Diario de los viajes de Carlos V y Felipe II*, 1514-1551, en *Collection des Voyages de Souverains de Pays-Bas*, ed. M. Gachard (Bruselas; F. Hayez, 1874).

⁹⁵¹ Gómez-Ferrer-Bérchez, “El Real de Valencia”, p. 35; Juana Hidalgo Ogáyar, “Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el Palacio del Real en Valencia”, *Archivo Español de Arte*, 84 (2011), pp. 59-90.

el problema de las goteras que se formaban en la cubierta de madera.⁹⁵² Es más: según lo que relata el cronista Juan de Vandanesse, durante la segunda visita a Valencia que el Emperador hace en 1541 acompañado por su hijo el futuro Felipe II, no es el Duque el que organiza la diversión y la música, sino más bien la Marquesa. Juan de Vandanesse la representa mientras recibe al Emperador colocada en el centro de la escena y situándose al pie de la escalera que lleva a la sala, muy bien acompañada de damas vestidas de terciopelo negro. Además, según relata Juan de Vandanesse, el Emperador fue a oír la función de Vísperas a la capilla de la Duquesa.⁹⁵³

7.2.3. Mecenazgo público

Según los estudios de Falomir Faus, el bagaje humanista que la marquesa de Cenete había acumulado en los Países Bajos se trasvasó sobre todo al campo de las artes visuales donde efectivamente desplegó su culta sensibilidad.⁹⁵⁴ De hecho, la Marquesa se aprovechaba de todos los cauces europeos del coleccionismo y del mercado artístico que le permitirán atesorar toda una serie de obras de arte de la más diversa índole, tipología y procedencia. Manifestó, luego, gran interés por el arte y la pintura flamenca, mediante la colaboración del mercader Arnao de Plano, llegando a coleccionar tablas de El Bosco y tapices, hasta al punto que Karel Steppe la considera “la perfecta encarnación del mecenazgo”.⁹⁵⁵ Protegió a Jan Gossaert de Mabuse, aclamado pintor flamenco y se trajo consigo desde Flandes la serie de tapices *De la muerte* diseñada por Van Orley. Esta colección será incrementada con los más de cien tapices que

⁹⁵² Los Virreyes aprovechan de la visita de Carlo V no solo para empezar la reforma de la sala de la música sino también para repasar todas y cada una de las estancias del Real que podían necesitar de una revisión. Todos estos datos son traídos de los detallados informes del Mestre Racional guardados en el ARV y utilizados por Mercedes Gomez-Ferrer, *El Real de Valencia*, pp. 144-146.

⁹⁵³ Juan de Vandanesse, *Diario de los viajes*, p. 248: “Sadicté Majesté vint coucher à Valence la Grande, laissant le prince son filz à demy e-lieue près dudict Valence, pour le lendemain y faire son entrée. Vindrent au-devant de Sadicté Majesté les gouverneurs et plusieurs aultres de la cité. Sa Majesté fut loger en son palays hors ladicte cité, nommé el Real, où il treuva, au-dessus du degré, la duchesse femme du duc don Hernando, fort bien accompagnée de dames accoustrées en velour noir, laquelle receut Sadicté Majesté”. El relato de Vandanesse es aún más detallado para el jueves 7: “Joeudy, 7e, Sa Majesté fut ouyr les vespres en la chappelle de ladicte duchesse, que fut la veille de la Conception Nostre-Dame, et ce mesme soir, la duchesse accompagnée de bien soixante dames de la cité, en une grand'salle en son quartier, se feit ung festin lequel dura jusques à my-nuict, et s'y treuva Sadicté Majesté et le prince. Ladicte duchesse estoit accoustrée en satin cramoisy, tout rychamé d'or”. (Vandanesse, *Diario de los viajes* p. 249).

⁹⁵⁴ Miguel Falomir Faus, “El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico”, en *Ars Longa*, 5 (Valencia: Departamento de la Historia del Arte de la Universidad de Valencia, 1994), pp. 121-124.; Véase también José Martí Ferrando, *Una humanista en la corte virreinal. Mencía de Mendoza, San Miguel de los Reyes: de Biblioteca Real a la Biblioteca de Valencia* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001), p. 84.

⁹⁵⁵ Karel Steppe, “Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme”, pp. 449-506.

pertencieron a su padre.⁹⁵⁶ Hasta que, además de los libros que citábamos arriba (949 libros), su patrimonio llegó a contar con 220 pinturas, 918 medallas, 200 paños de tapicerías, un sinfín de piezas de plata y oro de carácter civil y religioso, junto a los objetos curiosos y exóticos llegados de las lejanas Indias y, por supuesto, las tan estimadas joyas. Además, su sólida fortuna, sobre la que nunca perdió el control, le permitió acometer una de las primeras pinacotecas valencianas.⁹⁵⁷

Por cierto, este gusto por el coleccionismo, tan resaltado por Falomir Faus y decididamente plasmado durante la estancia en los Países Bajos de la Marquesa, nunca tomará la forma de una narcisista ansia de posesión, como tan a menudo sucedía entonces, orientada a la mera adquisición de pinturas, joyas, guantes y pieza de platerías. Al parecer, la Marquesa impulsó y corroboró en Valencia una nueva forma de mecenazgo con una fuerte connotación social y asistencial.

Ya durante su larga estancia en los Países Bajos, la Marquesa, en colaboración con su primer esposo, había puesto en práctica iniciativas asistenciales fundando en 1532 en Bruselas una dotación para los pobres, en 1535 un lugar para los huérfanos y en 1536 una institución para recoger ayudas y distribuir las entre los necesitados.⁹⁵⁸ Asimismo, los Virreyes nunca dejaron de apoyar económicamente a las parroquias más cercanas a la corte real, beneficiando a los pobres que pertenecían a estas parroquias.⁹⁵⁹

Parece que no se trataría tan solo de un pasajero escrúpulo hacia los pobres: la protección de los más indigentes parece ser un rasgo distintivo sobre todo de la Marquesa, que no se limitó a dejar en su testamento sumas para “los pobres vergonzantes de su tierra”.⁹⁶⁰ De hecho en varios legajos del fondo Cenete se encuentran muchas autorizaciones de pago que dan cuenta

⁹⁵⁶ Falomir Faus, “El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza”, pp. 121-124.

⁹⁵⁷ En cuanto a las pinturas se puede observar que entre 1535 y 1548 (año en que se realiza el inventario del Palacio del Real en Valencia) la colección de pinturas de Mencía aumenta de forma extraordinaria. Así de las 66 obras que se mencionan en el inventario de 1535 se pasaron a 220 en su residencia de Valencia. Véase Falomir Faus, *El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza*, pp. 121-124; Hidalgo Ogáyar, “Doña Mencía de Mendoza”, p. 58.

⁹⁵⁸ Véase Roberta Freund Schwartz, “Love and Liberality? Music in the Courts of the Spanish Nobility”, en *A Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, ed. Tess Knighton (Leiden-Boston: Brill, 2016), pp. 173-204.

⁹⁵⁹ La firma del documento a lo que nos referimos, aún inédito, parece autógrafa de la Marquesa. Los beneficiados en este caso son los pobres de la parroquia de San Esteban a los cuales dona cada año una suma de 25 libras y 4 sueldos. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg.144, doc. 3: “Miguel Oleza mi tesorero [...] dat y pagat a Pere Pau notario bacinero de los pobres de la parrochia de Sant Estevan veinte y una libras y son en p[resent]e de pago de veynte y cinco libras quatro sueldos q[ue] mando dar cada ano al bacinero de esos pobres [...]. Valencia a xxx de octubre de del ano MDXXXXV. La duquesa de Calabria”.

⁹⁶⁰ Probablemente esta actitud procedía de las enseñanzas que recibió de Luis Vives que le infundió un trato cristiano en relacionarse con los pobres. Sin embargo, en esta época la práctica de la caridad cristiana forma parte de los patrones de conducta aprendidos. Por ejemplo, encontramos muchísimos nobles que fundan hospitales, como su antepasado el cardenal Mendoza en Toledo con la fundación del Hospital de Santa Cruz, o el colegio de Santa Cruz en Valladolid.

de que era muy habitual que la Marquesa hiciera este tipo de donaciones.⁹⁶¹ Muchos justificativos de las cuentas del tesorero de la Marquesa en la época valenciana, Miguel de Olesa, se refieren a la asignación de ayudas económicas y materiales (prendas, grano y otros bienes) que la Marquesa proporcionaba a los necesitados y a los que se encontraban en estado de dificultad temporal.⁹⁶²

Además, unos cuantos documentos reflejarían una sensibilidad particular hacia aquellas familias que no podían pagar los estudios de sus hijos o debían enfrentarse a específicos asuntos económicos.⁹⁶³ A menudo la Marquesa demostró ser muy consciente de los problemas de los estudiantes, auxiliando y ayudando en sus gastos y siempre bien dispuesta a la generosidad.⁹⁶⁴ Es más: los dos Virreyes propiciaron que su mecenazgo se extendiese a todos los ámbitos de la cultura, atrayendo personajes e instituciones de la época y encargándose de proteger a todos los pensadores que acudían a ella, entre ellos no solo Luis Vives sino también a su viuda, que siempre pudo confiar en su auxilio económico.⁹⁶⁵ Igualmente, en línea con este rasgo social y asistencial se desarrollan unas iniciativas culturales de carácter público y de variada envergadura cultural que Mencía impulsó en Valencia durante su Virreinato y que le valieron el reconocimiento de sus contemporáneos. Asimismo, patrocinó empresas públicas como la construcción de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Ayora y la reforma de la capilla

⁹⁶¹ Por ejemplo, durante su estancia en Flandes (1535) manda a su tesorero Francisco de Recalde que pague a Teresa de Castillo su criada 18750 maravedís al año para su sustentamiento. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 135, doc. 1, *Nomina de los sueldos de empleados y criados de la Sra Duquesa (1534-1535)*: “A Francisco de Recalde [...] dad y pagad este presente año de mill y quinientos y treynta y çinco [...] todo el t[iem]po que yo estuviere ausente de estos Reynos [...] a Teresa de Castillo mi criada cinquenta ducados de oro que montan diez y ocho mill y setecientos y çinquenta maravedís de los quales yo le hago m[er]ce]d para ayuda a su sustentamiento en cada un año en enmienda de sus buenos servicios y por que esta ya tan vieja que no puede yr conmigo a Flandes los quales le dad y pagad este presente año”.

⁹⁶² Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 144, doc. 3.

⁹⁶³ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 20: “Miguel de Olesa mi tesorero [...] en 25 de diciembre mil quinientos quarenta y seis los mande que pagasse des lo que fuesse necesario para vestir dos niñas. La una de Gaspar Cuello mi repostero y la otra que mande tomar del spital general y mas adelante a la persona que las tuviesse en cargo por el mantenimiento dellas un sueldo cada dia [...]”. En 1548 la Marquesa da orden par que su tesorero para que pague a Gaspar Mascaros 105 libras para ayuda del casamiento de su hija María Magdalena (véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 118, doc. 59). Siempre en 1548 da orden al baile de la villa de Ayora para que de 2 cahíces de trigo a Juan de la Puebla, vecino de la citada villa. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 118, doc. 60. En 1548 la Marquesa da orden a su tesorero para que cada año entregue 12 ducados a la Beata Beatriz, residente en Valencia, para costear su formación. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 118, doc. 61. En 1550, se le entregan a Jerónima Perpiñana 210 libras como ayuda de su casamiento con Miguel Pérez, vecino de la villa de Ayora. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 118, doc. 64. Igualmente, la Marquesa interviene económicamente para agilizar la boda de Jerónima, hija de Juan Jerónimo de Romaní. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 118 doc. 67.

⁹⁶⁴ Nos consta que proporcionó ayuda monetaria a Francisco de Acebes y Pedro de Huete, estudiantes de París, que con motivo de la guerra de 1542 tuvieron que abandonar Francia y trasladarse a Lovaina, donde también vivía fray Álvaro de Mendoza, a quien la Marquesa ya protegía asignándole una pensión a partir del año 1540. Véase Lasso de La Vega, *Doña Mencía de Mendoza*, p. 60. Con mucha liberalidad financió a Francesc Escrivá, hijo del Maestre Racional de Valencia, a quien asignó 3750 maravedís anuales durante la época de sus estudios en Alcalá. Véase Lasso de La Vega, *Doña Mencía de Mendoza*, p. 61.

⁹⁶⁵ Anselmus Vosters, *La dama y el humanista, passim*.

de los Tres Reyes del Convento de Santo Domingo de Valencia (o monasterio de Predicadores de Valencia), donde más adelante fue enterrada junto a sus antepasados.⁹⁶⁶

Decisiva fue la labor realizada por los dos Virreyes sobre todo hacia autores perseguidos por la Inquisición. Según la investigación de García Pérez, nunca se llevaron bien con ese tribunal, pero gracias a su elevada posición social consiguieron librarse de ser acusados por la misma. Con espíritu pionero y andando más allá de lo que fueron las tendencias de la época, el Duque de Calabria y la Marquesa no desdeñaron en exhibir una actitud ecuménica hacia las varias confesiones religiosas, así como hacia los distintos idiomas y culturas. No solo planearon diversas reformas del sistema educativo vigente, creando varias cátedras laicas y alejando así el control de la iglesia y la Inquisición, sino más bien concibieron el proyecto de erigir un colegio trilingüe en Valencia.⁹⁶⁷ Este proyecto nunca se realizó, pero respaldó las expectativas de los humanistas valencianos, quienes no pudieron dejar de alabarles cuando ellos invirtieron extraordinarias cantidades de recursos y dinero a favor de la Universidad, incluso promocionando a estudiantes valencianos a los que, como adelantábamos, la Marquesa becaba para realizar sus estudios en distintas universidades españolas y europeas.⁹⁶⁸

En especial llama la atención la exigencia que siempre tuvieron los Virreyes de actuar con una política de salvaguardia y protección a favor de los cantores y músicos de su capilla, algo muy similar a lo que ocurría durante la época napolitano-aragonesa cuando, con el propósito de proporcionar una red asistencial a los cantores y músicos retirados, se les reconocía, en forma compensatoria, una pensión que les permitiría al menos encontrar otro trabajo sin caer en la pobreza o en la escasez.⁹⁶⁹ De hecho, además de sus salarios, muchos de los cantores y músicos (25 en total) recibían también 5 ducados (1790 maravedís) cada año para alquilar una casa o al menos para amortizar los gastos de vivienda y de estancia en la ciudad.⁹⁷⁰ Igualmente, los mozos de coro percibían un suplemento, aunque menor de solo 5 sueldos (85 maravedís) para cubrir los gastos de alojamiento, probablemente en una posada o albergue.⁹⁷¹

⁹⁶⁶ Noelia García Pérez, “La huella petrarquista en la biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza”, *Revista electrónica de estudios filológicos*, 8 (2004). Consulta on line <<http://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/7-petrarca.htm>>. Véase también Noelia García Pérez, “Modelos de enterramiento, modelos de patronazgo: la Capilla de los Tres Reyes del Convento de Santo Domingo de Valencia y los Marqueses del Zenete”, *Imafronte*, 19-20 (2007-2008), pp. 63-74

⁹⁶⁷ Karel Steppe, “Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme”, pp. 449-506: Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 288 y sgs.

⁹⁶⁸ Freund Schwartz, *ibidem*.

⁹⁶⁹ Véase Francisco de Baldelló “La música en la casa de los Reyes de Aragón”, *Anuario Musical*, 11 (1956), pp. 37-51:41.

⁹⁷⁰ Véase Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, pp. 295-296.

⁹⁷¹ Véase Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 330.

Todos esos auxilios, que se caracterizaban por ser una verdadera red de apoyo asistencial, afectaban tanto a los cantores como a los instrumentistas, aunque algunas categorías de músicos como los organistas, recibían un subsidio más grande. Al tañedor de órganos Noel “el loco” se le reconoce un soma de dinero para alquilar una cama para algunos meses.⁹⁷² Varios componentes de la capilla como Francisco Ortega, Baltasar Castillo, Luis de Cuellar, Hernando Adrián y Alonso Alzamora comparecen varias veces en las listas que detallan los beneficios alimentarios ordinarios (raciones, posadas, zapatos de pajes) que los Virreyes proporcionaban a damas, botilleros, carreteros, porteros, reposteros, plateros, mozos de cocina.⁹⁷³

Cuando alguien estaba enfermo, la Marquesa intervenía con subsidios especiales. Así que Baltasar Castillo y Francisco Ortega, Ortiz, Luis de Cuellar aparecen muchas veces en las listas de aquellos que necesitaban de una comida específica siendo en estado de enfermedad.⁹⁷⁴ Incluso en agosto de 1551 aparece en la lista de los enfermos que necesitaban de una comida apropiada un “maestro” que debería ser el maestro de la capilla musical en aquel entonces.⁹⁷⁵ Además resultaría que el lunes 1 junio de 1551 la Marquesa proporciona “pan común” en forma extraordinaria no solo a sus criados y damas sino también a todos los componentes de la capilla musical.⁹⁷⁶ En una relación de pagos realizados al “cirujano” de corte por curas de accidentes domésticos o sangrías aparece, junto a una rica lista de pajes y varios criados, el nombre del mozo de coro Luis de Cuellar, que se supone habría necesitado de curas por una “apostema” quizá debida a su hábito de andar demasiado con un calzado que le rozaba.⁹⁷⁷

⁹⁷² Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 144, doc. 5, *Las raciones, posadas y zapatos de pajes que ordinariamente se pagan por la tesorería a los oficiales y otros criados de su excelentísima en este mes de diciembre del mil quinientos cincuenta y un años*: “a Noel el loco tañedor de órgano. Por el alquiler de la cama [...]”.

⁹⁷³ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 144, doc. 5 y 6, *Libramientos de pagos de Miguel Oleza a criados y domesticos de sua excellencia*. 1553. Véase también A.N.C/P-R (Z), Leg. 144 doc. 5. Dentro del número de personas a las que la Marquesa pasa la comida en el año 1551, además de los mozos Cuellar y Castillo, se encuentran el tiple Hernando Adrián Cantor y “su moço”. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 146 (b), *Libro de despensa de la Exma Señora de Calabria del mes de noviembre 1548*: “Las personas que comen por día de despensa en este mes de noviembre de mil y quinientos y quarenta y ocho años son [...] dos mozos de capilla Luis de Cuellar Baltasar Castillo [...]”.

⁹⁷⁴ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 144, doc. 5: “Una libreta de carnero a Castillo mozo de Capilla [...] a Castillo de la cámara una gallina tres fines dos y tres [...] a Baltasar Castillo una gallina y tres sueldos [...] a Francisco Ortega mozo de capilla treinta y tres maravedillas [...] se le paga porque ha estado malo y se le ha dado de la despensa”. Desde el 1548 Ortiz y Cuellar aparecen en numerosas listas de asistidos en la comida por la Marquesa en cuanto enfermos. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 146 “Libro de despensa...”: “Por suna libreta de carnero para el botillero a Pedro Navarro, otra a Joan de las Mugerers otra a Montesa otra a Francisco Ortega moço de capilla [...] Por suna gallina para Mossen Luis Cuellar para dos días [...] Pan común extraordinarios a Francisco Ortega [...]”.

⁹⁷⁵ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 146, *Libro de la despensa*. (agosto 1551): “[...] pon buena gallina para el maestro quatro los y medio”.

⁹⁷⁶ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 146, *Libro de despensa de la Exma Señora Duquesa de Calabria del mes de junio de 1551*. *Despensero Miguel Ortiz*: “Pan común extraordinarias. Lunes el primero de junio a la criada de la condesa dos panes comunes, a Francisco Ortega, a los de la capilla libras 35”.

⁹⁷⁷ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 144, doc. 3: “Luis de Cuellar, mozo de capilla, una apostema en el pie, curó en quinze días”. Véase *Diccionario de Autoridades* entrada “Apostema”: “Es un humor acre que se encierra en

Las nóminas del fondo Cenete proporcionan también pruebas documentales de que a muchos cantores e instrumentistas que no residían en forma estable dentro de la corte se les asignaba un subsidio para amortizar los gastos de estancia y alojamiento en la ciudad. En los documentos a menudo se encuentra la expresión “ayuda de costa” para indicar un pago no periódico, como un salario o quitación, sino puntual, para cubrir o ayudar a cubrir al receptor un gasto concreto.⁹⁷⁸ No se excluye que entre los beneficiarios de subsidios, algunos procedían de familias de esclavos que estaban domiciliados en el barrio de San Esteban, donde, a la estela de una larga tradición, los gremios acostumbraban a congregarse en torno de sus respectivos estandartes agrupaciones de tañedores de instrumentos altos y bajos.⁹⁷⁹ Se añade que a veces algunos cantores y músicos recibían una asignación en dinero ligeramente mayor, que hoy en día podríamos dar en llamar gastos de compensación, por el pago de vestidos y otros conceptos, probablemente en atención a su categoría. En una nota de pago resulta evidente la satisfacción

alguna parte del cuerpo, y poco à poco se vá condensando entre dos telas, ò membránas, y despues se vá extendiendo, y cria cópia de matérias. Es voz puramente Griega, y algunos dicen Postéma. Lat. Apostema. Abscessus. Vómica, cae. Nuñ. Empr. 16. Hace su asiento no de otra suerte que la apostéma en la parte que concurre. Calixt. y Melib. fol. 3. Que es peligro abrir, ò apremiar las apostémas duras, por más que se encónen”.

⁹⁷⁸ El modelo de escritura utilizado para la asignación de ayuda de costa no variaba mucho y eso probaría que se trataba de una práctica habitual. Contamos con muchos documentos en A.N.C/P-R (Z) que arrancan de la siguiente forma: “Miguel Olesa mi thesorero, de quales quiere dineros de vuestro cargo dat y pagat a [...] treynta libras digo xxx libras quales le hago merced para ayuda de costa y tomad su carta de pago con la qual y con el presente mandamento tomando la razon mi contador mando hos sean recibidos en cuenta. Fecho en Valencia a xxvii de abril de MDXXXIII”.

⁹⁷⁹ La población obrera de Valencia estaba distribuida en 46 gremios y las individuales vocaciones profesionales y productivas de los barrios más importantes de Valencia eran las siguientes: *Santo Tomás* reunía a los armeros, “guadamacilers” y obreros; *San Miguel* a los tejedores de llana, tintoreros y *aluders*; *San Lorenzo* los zapateros; *Santa Cruz* los arrieros; *San Esteban* los corderos y los músicos. En cuanto a la masiva presencia de esclavos y músicos en el barrio de *San Esteban* véanse: Francisco Javier Marzal Palacios, *La esclavitud en Valencia durante la baja Edad Media [1375-1425]*, (Valencia: Universidad de Valencia, 2006); Vicente Graullera Sanz, *La esclavitud en Valencia en los siglos XVI y XVII* (Valencia: Instituto Valenciano de Estudios Históricos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, CSIC, 1978), p. 24; Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 293. Los libros que recogían los nombres de los habitantes, agrupados por oficios y por parroquias que debían pagar una tasa directa votada en Cortes (Archivo Municipal de Valencia, *Tacha Real*, 1542) registran el apellido de varios maestros de música y ministriles ciudadanos domiciliados en el barrio de San Esteban (“al entrar al carrer de la Nau”) o en las cercanías: Francisco Gil (“maestro trompeta de la ciudad”), Onofre Mestre (“mestre Nofre dels infants musich”), Francisco Gil Estopiña (“trompeta de la cobla de la ciutat”), Baltasar Sifuentes (“menestrel de la ciutat”), Bartolomé Torrejón (“organista notable”) Juan Torrejón (“musich d’arpa”), Juan Díaz (“honorable maestro trompetero”), Pedro Gara (“trompetero de la ciudad”), Baltasar Melchor (“Baltasar musich de la parroquia de San Martín”), Alonso Velardo (domiciliado muy cerca del barrio de Esteban, precisamente en el de San Nicolás), Antonio Pérez (“mestre musich” domiciliado en el carrer S. Vincent), Andrés Royo (“organiste”), Julián San Clemente (“trompeta de Sa Señoria”). Véase Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, p. 409, p. 419, p. 422, p. 426, p. 215, p. 242, p. 266, p. 271, p. 274, p. 330, p. 331, p. 379, p. 392, p. 398. Posiblemente estos maestros e instrumentistas no solo cooperaban para solemnizar las fiestas de carácter religioso y profano que se sucedían en la ciudad de Valencia, sino también integraban la capilla del Duque como reserva en caso de necesidad. No puede excluirse que ocurría lo inverso, es decir que el Duque o la “Duquesa” Mencía de Mendoza prestaran sus músicos a la ciudad en situaciones excepcionales. Eso podría ser el caso de Francisco Gálvez (“menestrel de Sa Excelencia”), García Gonzales (“menestrel de Sa Excelencia”), Miguel Sala[s] (“comanador y capilla y cantor de Sa Excelencia la Duquesa de Calabria”), Pedro Salazar (organista de la Marquesa), Pompeo Rossi (“musich y notador de llibres de cant”, él también domiciliado en la parroquia de *San Esteban*). Véase Véase Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, p. 394.

del trompetista Juan de Segovia por recibir el pago extra de 20 ducados (7160 maravedís) debido a la tarea adicional que se le había dado por proporcionar alojamiento a uno de los atabales.⁹⁸⁰ Igualmente el tañedor de sacabuche Garci Gonzales obtuvo 12 ducados por año (4300 maravedís) porque tenía que pagar un mozo responsable de guardar los libros de música.⁹⁸¹

Cabe anotar que normalmente mozos de coro, cantores e instrumentistas no tenían que asumir los gastos de vestimenta. Capas, sombreros, dobletes, mangueras y zapatos, todo en conjuntos de colores adecuados –naranja y negro– se les proporcionaban gratuitamente por parte del Duque y la Marquesa que, con el fin de exhibir su magnificencia y liberalidad – aspectos primordiales de la sintaxis del poder–, estaban dispuestos a soportar dichos gastos, que podrían llegar a ser considerables.⁹⁸² Se trataba de una indumentaria llamativa y apropiada, tejida con telas de alta calidad, como el terciopelo y otros aditamentos que en aquel entonces proporcionaban majestuosidad y suntuosidad a la indumentaria de los funcionarios en los actos oficiales. En ocasión del funeral de Mencía de Mendoza todos los cantores y músicos que todavía estaban contratados por la Marquesa recibieron gratuitamente paños para llevar al sastre que les habría cosido un uniforme de luto para aparecer y actuar adecuadamente ataviados durante la ceremonia.⁹⁸³ Además, consta que en caso de muerte de un servidor los Virreyes se hacían cargo de otorgar a su familia una indemnización incluso participando en los gastos funerarios y misas. Pese a que contamos con un solo ejemplo, el de un cocinero fallecido en 1544, es probable que esta actitud fuese común a todo el personal que servía en la corte.

Siempre en este contexto de mutuas relaciones y buenas prácticas se inserta la costumbre de impulsar y recompensar el trabajo suplementario, o al menos fuera del alcance de las tareas habituales de un funcionario, con incentivos y regalos, como es el caso de los 9759 maravedís pagados a los capellanes y cantores que acudieron a la misa de aniversario del Santísimo Sacramento, celebrada al parecer fuera del Real, en junio del 1542.⁹⁸⁴

⁹⁸⁰ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 144, doc. 5. Véase también Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 294 y p. 322.

⁹⁸¹ Véase Madrid, AHN, Códice 524b, *Libro de salarios de los criados de Fernando de Aragón*: “[...] cuatro ducados que le manda dar para que tenga un moco para que tenga cargo de los libros de nuestros ministriles”. En cuanto a esta fuente, tenemos que confiar en Moll Roqueta y Freund Schwartz, pues hoy en día, debido a su estado de deterioro, no se puede consultar directamente.

⁹⁸² Algo parecido ocurría durante el siglo XV en las cortes italianas de Nápoles, Milán, Ferrara donde corría a cargo del soberano de la indumentaria que usaban los músicos en los actos oficiales donde actuaban. Véanse Baldelló, “La música en la casa de los Reyes de Aragón”, p. 40; Paul Merkley y Lora Merkley, *Musica and patronage in the Sforza Court* (Turnhout: Brepols, 1999); Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, p. 218.

⁹⁸³ En el listado de los cantores que actuaron durante la ceremonia resulta que, aparte el arzobispo que recibí 16 sueldos todos, los demás recibieron 8 sueldos. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg 123, doc. 3, *Lutos que se dieron cuando murió la duquesa Doña Mencía de Mendoza, Duquesa de Calabria*, 1554, ff. 1v-7r.

⁹⁸⁴ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 135, doc. 7.

Un análisis de los asientos de nóminas de los salarios relativos a los años 1542, 1546, 1550, 1551, 1552, 1553 y 1554 parece revelar la existencia de un sistema basado en una cuota inicial fija que a medida que pasa el tiempo va progresivamente aumentando de manera igualitaria. Por ejemplos, los cantores contratados en el segundo tercio de 1546, todos recibieron un sueldo de 23.270 maravedís, aunque a algunos se les concedía un subsidio de vivienda, mientras que a otros no.⁹⁸⁵ Más allá de esas pequeñas distinciones, es un hecho que existía un principio igualitario en la gestión de los salarios. Solo un puñado de músicos, al servicio de la corte desde hace tiempo, era pagado más de los otros. Normalmente nos encontramos ante un sistema equitativo basado en la antigüedad en el puesto y en aumentos salariales regulares, un sistema que parece coincidir con un principio al que ya se inspiraron el Duque de Calabria y Germana de Foix, durante el Primer Virreinato, cuando decidieron dejar un importe de sus bienes para ser distribuido a sus criados según la antigüedad, la calidad del servicio proporcionado y el nivel de lealtad y compromiso que les habían mostrado.⁹⁸⁶

7.2.4. Mencía de Mendoza y la música

Al igual que su padre, Mencía mantuvo un serio compromiso con el arte musical. Dentro del linaje de los Mendoza, la música era concebida no solo como ornamento sino también como una necesidad, incluso una “metafísica latente”, cuyo conocimiento llevaba indiferentemente al hombre y la mujer a su más alto grado de saber.⁹⁸⁷ Su antepasado Diego Hurtado de Mendoza y Luna (1461-1531), III duque del Infantado, sabía mucho de música y estaba tan involucrado en la creación musical que escuchaba personalmente a los cantores y músicos antes de

⁹⁸⁵ Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 322 y sgs.

⁹⁸⁶ Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 281 y sgs.

⁹⁸⁷ Tal como ocurría en Italia, también en España varias obras pedagógicas y religiosas pre-renacentistas y renacentistas hacían hincapié en esos efectos beneficiosos que ejercía la música. Basta citar el nombre de Alonso de la Torre que escribió dos obras (*Visión delectable de la Filosofía y Artes Liberales*) para la educación del príncipe de Viana. Y aún mejor el nombre de Rodrigo Sánchez de Arévalo que en su obra *Vergel de Príncipes* consideraba la música, junto a las armas y a la caza, como a los honestos deportes y virtuosos ejercicios en los que los ínclitos reyes se debían acostumbrar durante las horas del ocio. Véase Robledo Estaire, “La música en el pensamiento humanista”, *passim*. Sobre este tema véase también: Howard M. Brown, *Music in the Renaissance* (Englewood Cliffs: N J, Prentice Hall, 1976); Iain Fenlon, “Music and learning in Isabella d’Este’s studioli”, en *La corte di Mantova nell’età di Andrea Mantegna: 1450-1550* (Roma: Bulzoni Editore, 1997), pp. 353-365; Walter H. Kemp, “Some notes on music in Castiglione’s *Il libro del cortegiano*”, en *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller* (New York: Manchester University Press, 1976), pp. 354-369; Claude V. Palisca, “Humanism and Music”, en *Renaissance Humanism. Foundations, forms and legacy. Humanism and the disciplines* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988), vol. 3, pp. 450-485; Karin Pendle, *Women and music: a history* (Bloomington: Indiana University, 1991).

contratarlos para su capilla.⁹⁸⁸ Según el primer historiador de Guadalajara, Alonso Núñez de Castro, mantenía una capilla considerablemente grande: “[...] tenía Capilla de Cantores, Menestriles, organo, y otros músicos, concernientes al oficio divino, y otros muchos Capellanes”.⁹⁸⁹ Además, convirtió una de las salas de su palacio en una capilla, donde se celebraba diariamente la misa ante el altar con un retablo grande “y todos los días de fiesta se cantaba una Missa a canto de órgano”.⁹⁹⁰ El diplomático y humanista italiano Andrés Navagero (1483-1529), que visitó Guadalajara en 1525, comentó que “[...]Este Duque tiene grandísimos gastos, y si bien sus rentas montan á cincuenta mil ducados, no cubren aquéllos; tiene una hueste de doscientos peones y muchos hombres de armas, y una capilla de excelentes músicos, mostrando en todo ser muy liberal.⁹⁹¹ Su madrastra, María Maldonada, fue también una talentosa música que sabía cantar y bailar con destreza”.⁹⁹²

Pese a que los hijos y los herederos del III duque del Infantado fueron mortificados de que de éste había contraído matrimonio con una mujer de condición social inferior, la música fue tan dominante en esa relación sentimental que la esposa llevó consigo una dote que incorporaba varias vihuelas, un pequeño clavicordio, un clavecín y un libro de polifonía.⁹⁹³

El IV Duque del Infantado (Íñigo López de Mendoza y Pimentel, 1493-1566) debía ser un gran aficionado a la música, además de ser coleccionista de instrumentos musicales. En 1534 uno de sus muchos hijos residente en Valencia, Diego Hurtado de Mendoza (1520-1560), conde de Saldaña y marido de doña María de Mendoza Fonseca (hermana de Mencía), le envía varios instrumentos (un arpa, una vihuela mediana y una guitarra) construidos por el violero Diego de Peralta.⁹⁹⁴

⁹⁸⁸ Sabemos que en una ocasión el duque atendería a la selección de un joven dándole incluso una recompensa por su actuación, aunque más tarde encargó a su intermediario que informara al muchacho de que no le contrataría debido a su voz poco fina. Véase Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, Leg. 2280/3, f. 215. Además, el tercer duque de Infantado tenía una capilla muy solemne de un “[...] grande numero de cantores y capellanes” que “honraban y acrecían el culto divino”. Véase Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna Leg. 2280³, ff. 93–94. Citados por Freund Schwartz, “Love and Liberality”, p. 179. Véase también Francisco Layna Serrano, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas* (Madrid: ALDUS, S.A, 1942), t. 3, pp. 132 y sgs.

⁹⁸⁹ Alonso Núñez de Castro, *Historia eclesiástica y seglar de la muy noble y muy leal ciudad de Guadalaxara* (Madrid: Pablo de Val, 1653), f. 158.

⁹⁹⁰ *Ibidem*.

⁹⁹¹ Antonio María Fabié (ed.), *Viaje por España del magnífico Micer Andres Navagero, Embajador de Venecia al Emperador Carlos V* (Madrid: Librería de los Bibliófilos, 1879), p. 250.

⁹⁹² Al parecer, había ganado el corazón del Duque tras actuar para él en sus aposentos. Véase Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, Leg. 3402/2, ff. 401-64.

⁹⁹³ Freund Schwartz, “Love and Liberality”, p. 174 y sgs.

⁹⁹⁴ Entresacamos estos datos de unas cuentas de finiquito compiladas por el conde y la condesa de Saldaña por motivos judiciales. Véase Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna Leg. 2293/1, n. 5, f. 11 y f. 15: “Para un arpa que me enviasteis veinte y tres libras quatro sueldos, seis dineros en esta forma: costo el arpa veinte dineros, y por los votes quatro sueldos seis dineros por veinte y nueve clavijas cathorze sueldos por la llave cathorze sueldos por la funda de cuero veinte sueldos qu es por todo veinte y tres, quatro sueldos, seis. Para una vigüela mediana que me embiásteis, seis dineros. De una arca con su cerradura y llave en que vino la arpa y vigüela, una

Sin embargo, la figura familiar que influyó de manera decisiva en la formación musical de Mencía fue su padre que, una vez más, se ocupó de formar tanto a Mencía, como a sus dos hijas menores, María y Catalina, en esta materia.⁹⁹⁵ Desde dos cartas de pago (22 mayo y 26 julio de 1523) respectivamente guardadas en el fondo Palau-Requesens y citadas por primera vez sin transcribirlas por Lasso de La Vega, conocemos el nombre de los que fueron sus maestros de música y baile.⁹⁹⁶ Se trata de los valencianos Miguel Ortiz y Miguel Celma. El primero había sido maestro de capilla al servicio de la corte de su padre en Guadalajara y siendo un músico con una preparación teórica y práctica le transmitió no solo los elementos básicos de la técnica vocal sino también los primeros rudimentos para tocar tanto los instrumentos de teclado (clavicordio y el “simbol” posiblemente un clavicémbalo) como los instrumentos de cuerda como la vihuela.⁹⁹⁷

Hay razones para suponer que el padre de Mencía, cuyos avatares políticos desde 1491 hicieron que comenzase a residir con cierta frecuencia en Ayora y en Valencia -como huésped del conde de Oliva-,⁹⁹⁸ trasladase al reino valenciano su capilla musical, que incorporaba 6 cantores, un organista y 2 mozos de coro.⁹⁹⁹ Un conjunto de esta dimensión habría sido suficiente para interpretar un repertorio polifónico a 3 o 4 voces, dislocando las voces de los mozos en la sección del tiple y las de los cantores adultos en los registros más graves.¹⁰⁰⁰

libra tres sueldos [...] Que dísteis e pagásteis al maestro Diego de Peralta librero Diego Biolero treinta y seis libras, onze sueldos, quatro dineros a él debidas de una arpa y huna guitarra que hizo y enviásteis a mí el dicho Conde la arpa en veinte y quatro libras, tres sueldos; y la guitarra tres libras, tres sueldos por las clavijas y llave, veinte sueldos; y al dorador, siete sueldos; por la funda, una libra, catorze sueldos, seis; por el arca en que vino, doze sueldos, seis; por la cerradura y llave, tres sueldos, seis; por las serraduras en que vino envuelta, cuerdas y liar, tres sueldos; de los derechos para sacalla de Balencia, dos libras, dos sueldos, diez; por el diezmo de Requena, dos libras, dos; que todas las dichas sumas son las dichas treinta y seis libras, onze sueldos, quatro dineros. Y rescebimos la dicha arpa y guitarra de Hernando de Casasana Requero de Pareja con quien vos lo embiásteis”. Siempre en este documento (f. 12) se habla de “dos mazos de cuerdas para la arpa y biguela”.

⁹⁹⁵ Aún poco sabemos sobre las aficiones musicales de la madre de Mencía, de María de Fonseca y Toledo. En un documento relativo a la “Tasación de los bienes muebles” (1547) que quedaron de los abuelos de Mencía por parte de su madre, Alonso de Fonseca y su mujer doña María de Toledo, se encuentra el nombre de unos atabales que servían en esta corte. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 133, doc. 1: “Ansi mismo tassaron unos atabales, el un poco rascado [?] contenidos al setenta e doss capítulos del dicho memorial, en diez [?] ducado”.

⁹⁹⁶ A.N.C/P-R (Z), Leg. 142. Citado por Lasso de La Vega, *Doña Mencía de Mendoza*, p. 36.

⁹⁹⁷ A.N.C/P-R (Z), Leg. 144, 3.

⁹⁹⁸ A pesar de que la focalización territorial de su título de marqués estaba situada en el reino de Granada, el Marqués construyó su fortuna política y su popularidad en el reino valenciano. Véase Óscar Perea Rodríguez, *Las cortes literarias hispánicas del siglo XV: El entorno histórico del Cancionero general de Hernando del Castillo* (1511). Dissertación Universidad Complutense de Madrid, 2004, pp. 89-102; ID., *Estudio biográfico sobre los poetas del “Cancionero general* (Madrid: CSIC, 2007), pp. 70-86.

⁹⁹⁹ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 138, *Cuentas del Marquesado. Años 1512-1557* y Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna Leg. 418 (1), n. 15. Citados por Freund Schwartz, “Love and Liberality”, pp. 173-204: 177: “[...] in 1512 Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, the First Marquis of Cenete, maintained six adult singers, an organist, and two choirboys”.

¹⁰⁰⁰ Herbert Kellman, David Fallows y Robert Tusler, “The Performing Ensembles in Josquin's Sacred Music”, *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 35 (1985), pp. 32-66: 42 y sgs.; Tess Knighton-David Fallows (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance Music* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1992).

Además, el Marqués tenía una gran afición por la lectura y la música de cámara. Al final de su vida lo encontramos aposentado en un ala del palacio arzobispal valenciano, la denominada entonces “studi gran de la obra nova”, donde había trasladado su biblioteca muy bien surtida de libros (58 en total) dentro de los cuales destacan autores clásicos, dos copias de la famosa obra teórica de Franchinus Gaffurius (*Musice Franchium Gaforis, Pratica musice Gaforis*) y un libro intitulado *Regule musicalis*.¹⁰⁰¹ A esta lista de libros, que él guardaba bien empaquetados en cajas, se añadían otros muchos objetos (ropa, armas, ajuar para sus caballerías, ajuar doméstico, objetos de oro y plata, tapices) entre los cuales llama la atención una cantidad nada desdeñable de instrumentos musicales: violas, laúd, clavicordios, claviórgano, clavicémbalo, arpas, etcétera.

[...] una viola gran negra molt bella dins una caixa de cuyro negre, una altra viola de ceti ques diu la viola de Joan Ferrandis en una caixa, una viola chiqua de seu? e un guitarro ayllon los dos en una caixa, una altra viola bigarrada sense cordes en un estoig lo qual feu Guadaluxe en Valencia, un laut dins un estoig cubert de cuyro negre ab sa tancadura, un laut dins un estoig cubert de cuyro negre ab sa tancadura, dos manacorts chiqs, dos arpes grans la una daurada e l'altra sense daurar dins ses caixes landades negres ab fundes de cuyro, hun instrument ques diu claviorgano cubert de vellut negre e lo ques mostra a la part de dins forrat de brocat carmesi d'esglesia ab la clavaso daurada ab letres que diu en Laudo mia sorte, altre instrument ques diu clavicimballo en una caixa forrada de llens vert.¹⁰⁰²

Mencía, como su padre, no pudo prescindir de la música y de los músicos, aunque, quizá debido a su vida itinerante, nunca pudo contar con una consistente capilla musical, al menos antes de llegar a Valencia para desposarse en 1541 con el Duque. Durante toda su estancia en los Países Bajos la Marquesa tenía en nómina un reducido número de capellanes (Andrés de Céspedes y Miguel Martínez), un cantor contralto que confluirá en la capilla valenciana (Miguel Sala), dos mozos de coro (Cristóbal de Membrillera y Bernabé López), un organista (Pedro de Salazar), un trompeta (Julián San Clemente) y dos instrumentistas, Garcia Gonzalez y Lope de Castillo.¹⁰⁰³ Posiblemente este pequeño grupo de asalariados era suficiente para cumplir con las

¹⁰⁰¹ Véase Francisco Javier Sánchez Cantón, *La biblioteca del Marqués del Cenete, iniciada por el cardenal Mendoza [1470-1523]*, (Madrid: CSIC, Instituto “Nicolás Antonio”, 1942): “Ytem en l'altra caixa foren atrobats los libres següents [...]Tots los dits libres son quadernats en pregamj”. Véase también Ascensión Mazuela-Anguila, “Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo Ibérico Renacentista”, *Revista de Musicología*, 36 (2013), pp. 381-396.

¹⁰⁰² Se trata de un inventario de bienes confeccionado al final de la vida del Marqués y conservado en Madrid, Archivo de la Villa de Madrid (AVM), L.M. 327. Citado por Mercedes Gómez-Ferrer, “El Marqués de Zenete y sus posesiones valencianas. Mentalidad arquitectónica y artística de un noble del Renacimiento”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22 (2010), pp. 27-46:44. Véanse también las referencias a vihuelas en tres o cuatro diversos tamaños hechas por Freund Schwartz sin transcribir el texto en original de los siguientes documentos: Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, Leg. 132, n. 1 y Leg. 1906. Véase Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 189: “The vihuelas [...] are listed as “gran”, “chica” “bigarrado” and “mitjana”; the inventory also contains two other vihuelas of undesignated size, a lute, and a guitar”.

¹⁰⁰³ Al parecer, estos cantores e instrumentistas ya habían formado parte de la capilla del Duque de Infantado y una parte de estos confluyeron en la capilla valenciana tras el matrimonio del Duque con Mencía. Véase Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 282 y p. 381. En el legajo de la Tacha real de 1542 Miguel

necesidades musicales de la liturgia y de la vida cotidiana.¹⁰⁰⁴ Tan solo en ocasiones de fiestas religiosas importantes la Marquesa contrataba cantores para interpretar música con más solemnidad. Así, por ejemplo, en mayo de 1532, para cumplir con las ceremonias del Corpus Christi y del Domingo de la Trinidad, la Marquesa contrata algunos cantores de la iglesia de Tornhout para cantar misas y vísperas.¹⁰⁰⁵

Según la documentación que tenemos, el tamaño de esta pequeña capilla privada se fue modificando con el paso del tiempo. Durante su estancia en Flandes, la Marquesa hizo pagos a varios capellanes que probablemente tenían derechos de capellanías en varias iglesias. Entre ellos, particularmente interesante es un pago de 9750 maravedís –señalado por Freund Schwartz, sin detallar la fecha– al canónigo Ester que éste distribuirá a su vez entre los capellanes y cantores que dijeron misas para el aniversario del Santísimo Sacramento.¹⁰⁰⁶ Además, el canónigo recibió 512 maravedís adicionales para celebrar una nueva misa en la misma fecha desconocida. Por mi parte, he comprobado que el 15 de junio de 1542 el canónigo recibe por parte de Francisco de Recalde –tesorero de la Marquesa– el encargo de pagar a los cantores que habían cantado a “las misas y horas del ochavario del santísimo sacramento”.¹⁰⁰⁷ El apellido “Ester” figura también en los asientos correspondientes a los sacristanes en una nómina del 1546.

Sala comparece como *comanador y capilla y cantor de Sa Excelencia la Duquesa de Calabria*. Véase también Ruiz Lihory, *La Música en Valencia*, p. 394, y p. 398.

¹⁰⁰⁴ Dentro de una lista bastante larga de contratados a tiempo indeterminado, asentados en una pormenorizada nómina de 1535, no localizamos músicos sino más bien un obispo, un capellán / limosnero (Diego Roy de la Mota) y un número pletórico de letrados, procuradores y solicitadores de muchos pleitos (13 en todo) que la Marquesa tenía diseminados in varias partes de España. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 135, doc. 1, *Nomina de los sueldos de empleados y criados de la Sra Duquesa* (1534-1535): “A Francisco de Recalde [...] dad y pagad este presente año de mill y quinientos y treynta y çinco [...] todo el t[iem]po que yo estuviere ausente de estos Reynos o hasta tanto que otra cosa vos mande a las personas que adelante serán contenidas las contas de m[araved]s y pan que aquí serán declarados que tienen de mí quitación en cada un año en la manera y forma siguiente. Al señor Rodrigo Niño camarero de su magestad [...] al [¿] padre obispo de Guadix millducados de oro [...] a Bernardino de Castillo y a su muger mis amigos diez mill maravedís [...] a Diego Ruy de la Mota my capellan y limosnero los veynte y cinco mill maravedís [...] a Francisco de Molina mi [¿?] de la fortaleza de Calahorra y gobernador del marquesado del Cenete ciento y veynte mill maravedís [...] al licenciado Bernal Diañez nuestro letrado en la corte diez mill maravedís [...] al doctor miçer Soriano nuestro letrado en la corte [...] al Pedro De Villanueva mi procurador del dicho pleyto y de las otras cosas que me tocan en la corte [...] al doctor Diego Lopez de Çuñiga nuestro letrado en Valladolid [...] al doctor Espinosa [...] al doctor Bravo nuestro letrado en Valladolid [...] al licenciado Abança nuestro letrado en Valladolid [...] al bachiller Sayavedra nuestro letrado y solicitador de los pleitos en la cancillería de Valladolid [...] a Pedro Dea Riola nuestro procurador en la chancillería de Valladolid etcétera”. Merece subrayarse que Diego Ruis de la Mota en otro recibo de pago resulta también capellán de la Catedral de Toledo: “Diego Ruis de la Mota capellán de la duquesa y de los Reyes Nuevos en la Catedral de Toledo, reconoce haber recibido 25.000 maravedís, lo cuales recibe cada año. 18 de octubre de 1545”.

¹⁰⁰⁵ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 144 doc. 5. Citado por Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 291

¹⁰⁰⁶ Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, pp. 302-303.

¹⁰⁰⁷ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 35. f. 7 y Leg. 135 f. 39v, *Traslado de los pareceres dados en causa de la Exma señora marquesa de Calabria a Francisco de Recalde criado de su excelencia*.

Los datos que acabamos de mencionar permiten hacer un pequeño perfil biográfico del canónigo Ester. No sabemos qué circunstancias le llevaron a trasladarse a los Países Bajos, donde lo localiza el documento utilizado por Freund Schwartz. Quizás esta estancia fue episódica ya que otro documento que hemos citado atestigua su vuelta a Valencia a servicio de la Marquesa. La carrera en la corte de este personaje tan curioso comenzó ya durante el Primer Virreinato. Como ya hemos comprobado, en *El Cortesano* de Milán el canónigo Ester resulta ser el bufón preferido por Germana de Foix. Precisamente dentro la corte se le apoda a veces canónigo o “mosén” (‘monseñor’) -como normalmente ocurría a los caballeros o a los eclesiásticos-, otras “canónigo Ster”, “Corbinet Ster”, “Mosén Ster” o “mosén Coster”, “gato Ester”, utilizando una nomenclatura que recuerda el juego de carnalización e inversión de roles (sociales y sexuales) tan estudiado por Mijail Bajtin y característico durante el carnaval y las fiestas.¹⁰⁰⁸

Más destacado es el papel que tenía otro clérigo como Maestro Çapater (Sapater). *El Cortesano* de Milán le presenta como moralista, aunque más burlado que apreciado, a menudo interrogado por el Duque sobre las leyes del perfecto cortesano. Con el paso del tiempo su papel gana más prestigio. Tenemos un recibo de pago de 6 libras al teólogo “Maestre Çapater” para que se encargue de celebrar unas misas en el Monasterio de la Trinidad por las almas de los padres de la Marquesa en 1545.¹⁰⁰⁹ El 6 noviembre de 1551 Maestre Çapater, por encargo de la Marquesa, paga 3 libras 7 sueldos y 6 dineros a clérigos y cantores que no eran criados de la corte “para distribuir en las caridades misas y limosneros en día de todos los santos en el monasterio de la trinidad para la alma de su excelencia su padre”.¹⁰¹⁰ En las nóminas de 1551 “mossen Luis Çapater” aparece como “maestro en sacra theologia” y “predicador” al que la Marquesa paga 1006 maravedís y por ellos 44 libras y 16 sueldos”.¹⁰¹¹ Jerónimo Conqués

¹⁰⁰⁸ Según Francesc Massip Bonet el canónigo Ester no era otro que un miserable truhán con toda probabilidad un tal Ballester de origen catalán, quizá de los alrededores de Tarragona, básicamente un pobre diablo que vivía amancebado con una moza de color llamada Corbina, negra como un cuervo, de la que tenía un hijo. Véase Francesc Massip Bonet, “El personaje del loco en el espectáculo medieval y en las cortes principescas del renacimiento. Images de la folie au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance”, *Babel. Littératures plurielles*, 25 (2012), p. 71-96.

¹⁰⁰⁹ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg.144, doc. 2: “Miguel Olesa mi thesorero, de qualesquiere dineros de vuestro cargo dat y pagat a mestre Luis Çabater seis libras por las missas y limosnas que se hizieron y dixeron por mi mandado en el monesterio de la Trynidat el día de Todos Santos passado y tomat su carta de pago con la qual, y con el presente mandato, tomando la razon mi contador hos serán recibidas en cuenta. Fecho en Valencia a xii de noviembre MCDXXXV”. Este documento demostraría que, a diferencia de lo que afirma Todera, refiriéndose a lo que afirma Ximeno, maestro Zapater (Luis Sabater) servía la corte valenciana ya antes del 1553. Véase Antoni Tordera, “Drama i estratègies escèniques en El Cortesano”, en Escartí-Todera (eds.), *Lluís del Milà. El Cortesano*, vol. 1, pp. 99-172:116.

¹⁰¹⁰ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 135, f. 39v, *Traslado de los pareceres dados en causa de la exma señora marquesa de Calabria a Francisco de Recalde criado de su excelencia*.

¹⁰¹¹ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg.144, doc. 2. Véase también A.N.C/P-R (Z), Leg. 123, doc. 3, fol. 1v, (1554) donde figura como “maestre”.

hablará de él como predicador del Duque y protector de los primeros jesuitas, mientras que el historiador Gaspar Escolano lo recuerda como destacado predicador.¹⁰¹²

Se puede decir lo mismo respecto a los músicos de cámara que la Marquesa, desde su llegada a Flandes hasta su viaje de regreso a España, ya que la Marquesa continuó contratando tan solo cuando los necesitaba remunerándolos con un sueldo extremadamente elevado. Tenemos dos recibos de pagos que la Marquesa hizo al ministril Reixarte en los Países Bajos. Se trata de pagos demasiados elevados para ser parte de un sueldo anual. Uno equivale a la cifra de 4000 maravedís (en mayo de 1539), otro equivale a una cifra poco menor pagada al mismo músico en el día que Mencía abandonó Bruselas para regresar a España permanentemente. Durante su viaje de vuelta a España la Marquesa pagó 4 ducados a algunos ministriles en París, 6380 maravedís a unos instrumentistas de la casa de Navarra y finalmente 2478 maravedís a los músicos y criados de un anfitrión anónimo.¹⁰¹³

De acuerdo con los documentos que tenemos, Mencía con el tiempo desarrollaría un interés cada vez más marcado hacia la música instrumental. Al igual que su padre, poseía tres vihuelas que había traído consigo de Flandes (dos blancas con decoraciones doradas y otra negra fabricada en Valencia).¹⁰¹⁴ Resulta que el contralto Pedro de Medina y el *tenor* Miguel Castany recibieron en 1512 una compensación por la compra de ocho cuerdas de vihuela.¹⁰¹⁵ En 1552 el organista y capellán Diego Pintor fue encargado de comprar cuerdas por valor de

¹⁰¹² Marcel Bataillon en su estudio sobre la historia espiritual hispana del siglo XVI ve en el Maestro Çabater el más relevante sacerdote, predicador y protector de los jesuitas. Véase Bataillon, *Erasmus y España*, pp. 728-731. En cuanto al carácter de predicador del Maestro Çabater véase Gaspar Escolano, *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia* (Valencia: Pedro Patricio Mey, 1610), p. 1132: “En púlpito y famoso crédito de Predicación han resplandecido Fray Climente y fray Aleman, Dominicos; los maestros Palomar, Çapater, Euniela y Messeguer”. Ximeno nos informa de que compuso una obra para “confessores y penitentes”. Véase Ximeno, *Escritores del Reyno de Valencia*, p. 126.

¹⁰¹³ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 144, doc 7 ff. 37 y 45. Por lo que concierne a este documento, tenemos que confiar en lo que dice Freund Schwartz ya que hoy en día no se encuentra en el fondo Palau-Requesens, ni tampoco está en el índice del inventario. Véase Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 292: “There is some evidence that the countess hired secular musicians upon her arrival in the Low Countries. Several sizeable payments to the minstrel Reixarte appear in the few extant accounts from this period, one of 20 florins (4000 mrs) in May of 1539, seems too large to be anything but a portion of a yearly salary. Another smaller payment was made to the musician on the day that Mencía left Brussels to return to Spain permanently, supporting the theory that he was an employee of the court”. Por lo que respecta a mi experiencia de investigación desarrollada en el Arxiu Palau-Requesens, he podido averiguar, a través de una cuidada lectura de las numerosas nóminas, la presencia constante, ya durante la época flamenca, de dos músicos, Luys de Costa y Joan Arnau, nombres que después formaran parte de la capilla valenciana.

¹⁰¹⁴ Véase Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 305. No he podido encontrar este documento en el archivo.

¹⁰¹⁵ A.N.C/P-R (Z), Leg. 120, doc. 1. Citado por Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 290.

15 libras para un instrumento (posiblemente una vihuela) que la Marquesa quería enviar a una monja de Játiva.¹⁰¹⁶

En 1543 la Marquesa compró otra vihuela al lutier valenciano Maestro Melchor por ocho ducados.¹⁰¹⁷ Al parecer, desde los comienzos de los años cuarenta, empezó a remitir la manutención de sus vihuelas al contralto Francisco de Aguilar que proveía al cambio de cuerdas. Éste en 1546 recibió 1 libra y 4 sueldos (502 maravedís) por comprar y dejar en la cámara de Mencía una docena de cuerdas para vihuela.¹⁰¹⁸ Lo mismo, siempre en 1546 recibió del tesorero de la Marquesa 24 sueldos por el pago de unas cuerdas “primas” para la vihuela personal de Mencía.¹⁰¹⁹ Desde la mitad del siglo (1552) la Marquesa remitirá la custodia de sus bienes más preciosos y de sus instrumentos al mozo de coro y capellán/ayudante de sacristía Luis de Cuellar.¹⁰²⁰

Figura 7.1. Asiento del pago a Francisco de Aguilar, *Justificativos de las cuentas de Don Miguel de Olesa, tesorero de la Duquesa de Calabria, 1546, San Cugat de Vallès, A.N.C/P-R (Z), Leg. 144, 3*

¹⁰¹⁶ Véase Ruiz Lihory, *La Música en Valencia*, p. 367: “Die X marcy 1552 Diego Pintor capellan de su Ex.cia firmo apoca ante Camacho [...] por cuerdas que compró para otro estrumento que su Ex.cia envió a una monja de Xativa”

¹⁰¹⁷ Véase Roberta Freund, *En busca de liberalidad*, p. 305. No he podido encontrar este documento en el archivo.

¹⁰¹⁸ A.N.C/P-R (Z), Leg. 144. doc. 3, *Justificativos de las cuentas de Miguel Olesa*: “Miguel Olesa mi thesorero, de quales quiere dineros de vuestro cargo dat y pagat a Francisco de Aguilar cantor una libra y quatro sueldos y son por quatro dozenas de primas de vihuela la que ha comprado y librado en mi camera para mi vihuela [...]”. Véase también Roberta Freund, *En busca de liberalidad*, p. 305.

¹⁰¹⁹ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 144, doc. 3: “Digo yo Francisco de Aguilar que recibí del señor Miguel Olesa tesorero de mi señora la duquesa xxiii sueldos en pago de unas primas pa[ra] la viuela de mi señora la duquesa y porque es verdad lo sobre dicho lo firme de mi nombre a XXIII de jenero de mil quinientos XXXXVI. Francisco de Aguilar”.

¹⁰²⁰ A.N.C/P-R (Z), Leg. 137, doc. 8, *Cuentas correspondientes a este año (1552)*.

Sin embargo, parece que la Marquesa se dedicó con mayor consistencia a la práctica de los instrumentos de teclado. Su particular afición para esta tipología de instrumentos no es episódica sino sustancial, como demostrarían varios inventarios.

Aunque vivía en Valencia desde hacía años, no se olvidó recuperar los órganos que había dejado en Flandes. Dentro de una lista de objetos militares (armas y municiones) confeccionada por el gobernador Antonio de Montalvo -sustituto de Juan Pablo Matarredona por decisión de la Marquesa- y relativa a los bienes presentes en la fortaleza de Jadraque (11 junio de 1547) donde la Marquesa nació y pasó su niñez, se encuentran “unos órganos de madera obrados”.¹⁰²¹ Dentro de una pléthora de elementos decorativos de todo tipo -falconetes, candelabros, cantaros de sobre, braseros y mucho más- que se encuentran en la fortaleza de Ayora (1547), se observan unos “órganos desconcertados” que la Marquesa o no utilizaba o bien prefería dejar en su residencia ocasional por si acaso los necesitara. Además, en el mismo inventario hallamos un “monacordio metido en la su caja”.¹⁰²² En otro inventario de 1547 confeccionado en la villa de Ayora dentro de una lista caótica de objetos, armas, artillería, cajón de trastos, telas donde está pintado el mapamundi, llaman la atención “unos canyones de órgano

¹⁰²¹ A continuación, la transcripción del encabezado y de las partes que nos interesan del documento. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 147, *Inventario de las armas y bienes que Antonio de Montalvo gobernador de esta villa de Xadraque con su tierra recibió de la fortaleza del Cid de los entresuelos [...] los cuales le entrego Juan Pablo de Matarredona*: “En la fortaleza del Cid estramuros de la villa de Xadraque a onze días del mes de Junio año del nascimiento de nuestro salvador Jhesu Christo de mil e quinientos e quarenta y siete años, este día por ante mí Marcos de Aranda, escribano et notario público de su cesaria y católicas magestades en su casa y corte, y en todos sus rreynos y señoríos, y escribano público en la dicha villa de Xadraque et de su tierra, por los Excelentísimos señores Don Hernando de Aragon, Doña Mencía de Mendoça, duques de Calabria, visorreyes del reyno de Valençia e marqueses del Cenete, condes del Çid e [...] mis señores Juan Pablo Matarredona, alcaide del Çid, governador que a seydo del dicho condado por sus Excelençias, después de aber entregado la dicha fortaleza y llabes y la posesión d’ella a Antonio de Montalvo, governador que al presente es en nonbre de la dicha señora Duquesa, le entregó al dicho Antonio de Montalvo, governador, las armas y munición que están en dos entresuelos en bajo que entran aellos por el patio [¿] y las cosas que le entregó según que’l dicho Juan Pablo las rreçibió de mano de Pero Pérez en nonbre del liçençiado Gutiérrez, su tío, governador que a sido del dicho condado, que’l dicho liçençiado Gutiérrez lo rreçibió de Ynigo de Ayala, governador que había sido antes d’él, y las cosas que’l dicho Antonio de Montalvo rreçibió en nonbre de la dicha señora Duquesa son las siguientes. Primeramente [...] unos organos de madera obrados [...]”.

¹⁰²² Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 154, doc. 6, *Copia del inventario de la ropa de la recamara de la duquesa de Calabria encomendado al mayordomo Berenguer Pastor* (1541): “En la fortaleza de la villa d’Ayora, domingo que se cuentan treze días del mes de março anyo del Senyor de mil quinientos quarenta y un anyos, este dicho día Agustín de Cuellar, sastre y guardaropa de los excellentísimos senyores duque y duquesa de Calabria y margueses del Zenete, en diciendo tener comisión de sus excelencias para las cosas deyuso scritas, según parece por una carta del magnífico senyor Mestre Racional e procurador general de dicha villa fecha a cinco del corrente mes de março dirigida al magnífico Berenguer Pastor, bayle de la dicha villa, encomendó en la dicha fortaleza al dicho Berenguer Pastor, bayle, presente y acceptante, los bienes y cosas infra siguientes las quales son de la recámara de sus excelencias y stavan a cargo del dicho Agustín de Cuellar. Primeramente [...] Unos órganos desconcertados [...] un monacordio metido en la su caja”.

gastados”.¹⁰²³ Siempre en 1547, en un inventario del castillo de Ayora aparece “una guarnición de unos órganos sin canyones y unas manchas y unas piedras de plomo todo quebrado”.¹⁰²⁴ Entre las cosas que se entregaron a Austin Cuellar en 1548 para que las trajera desde Flandes a España comparecen “unos órganos de gaytas que vinieron obrados”.¹⁰²⁵ En el inventario de 1548 que se le encargó a Austin Cuellar (sastre y guardarropas), encontramos un claviórgano y un clavicordio cuidadosamente conservados.¹⁰²⁶ En una carta dirigida a Gonzalo de Gormás, su baile en la villa de Ayora, dio disposiciones precisas para que se encargara de la transferencia de un órgano -que posiblemente le gustaba mucho y que ya ella lo había hecho traer de Flandes- a su posesión de Alcocer:

Gonçalo de Gormás, bayle de la villa de Ayora, yo hos mando que el reloix que está en vuestro poder con todas sus pesas y pieças, y el órgano que yo truxe de Flandes y las pieças d’ellos los embiéys a Alcoçer en un carro muy bien puestos y con presonas [sic] de mucho recaudo todas las pieças por qüenta [?] como [...] a Alonso Bravo, mi criado, y cobréys [...] d’él de cómo lo recibe particularmente como se lo embiáys; y con ella y con este mi mandamiento hos será descargado; y también hos mando que paguéys el porte de llevarlo a Alcoçer cobrando carta de pago del carretero, que con ella y este mi mandamiento hos será tomado en cuenta [?]. Fechoç en Valencia a XV de julio de 1551.

Figura 7.2. Carta a Gonzalo de Gormás, San Cugat de Vallès, A.N.C/P-R (Z), Leg 144, doc. 3

¹⁰²³ A.N.C/P-R (Z), Leg 154, doc. 19, *Los actos de la posesión de la villa de Ayora. Inventario y otros actos. 1547. A instancia de Anthonio Montalvo, criado y procurador de su Exma*, f. 4.

¹⁰²⁴ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 154, *Inventario de los bienes de recamara y artillería que fueron hallados en el Castillo de Ayora*. Mayo. 1547.

¹⁰²⁵ A.N.C/P-R (Z), Leg 122, doc. 34, *Cargo que se hizo a Don Austin Cuellar, guarda ropa de la marquesa*.

¹⁰²⁶ A.N.C/P-R (Z), Leg. 123, doc, 34, *Cargo que se hizo a Don Agustin Cuellar, sastre y guardarropas de su Exma, en 9 de febrero de 1548, de las ropas, muebles, y joyas que se le había confiado*: “uno claviórgano que está en la camera de su Exma. Tiene sus fuelles. Está cubierto de cuero negro con sus tachuelas doradas Este claviórgano estaba en sus [...] terciopelo negro cuando lo entregaron a Cuellar [...]. Un clavicordio grande que esta [...] del oratorio cubierto de tela negra”.

En un documento de 1552, ya publicado por Ruiz Lihory, resulta que el organista Diego Pintor compró para la Marquesa un monocordio por el valor de 110 libras que ella quería regalar a Francisco Fenollet, uno de los poetas citados por Milán en *El Cortesano*.¹⁰²⁷ Consta que en su villa de Ayora en 1562 “fue vendido [...] un organeto que estaba maltratado todo quebrado que lo estimaron en cincuenta sueldos vendiose a Miguel Juan por [...] 2 libras y 15 sueldos.”¹⁰²⁸ En otro documento de 1563, Luis de Requesens, Comendador de Castilla en calidad de heredero de Mencía, hace un inventario de los bienes de lo que había recibido de la herencia en cumplimiento de un mandato de la Audiencia de Valladolid por el pleito que mantenía con el Marqués de Mondéjar que a su vez allegaba derechos familiares.¹⁰²⁹ Dentro de un inventario muy rico de bienes –ya como era posible predecir– retablos, retratos, candeleros, crucifijos, oro, hoyas, rosarios etcétera, destacan tres “clavicímbanos” (clavicémbalos) muy viejos que posiblemente la Marquesa poseía desde hacía mucho tiempo.¹⁰³⁰

Es evidente que la Marquesa siguió tocando instrumentos de tecla y de cuerdas pulsadas, aprovechándose de las habilidades polifacéticas de sus organistas, Juan Navarro, Maestro Gaspar, Maestre Carrasco, Noé “el loco”, en quienes confió para recibir clases y encargándoles reparar y reemplazar las cuerdas de sus vihuelas cuando lo necesitaba.¹⁰³¹

Así como ocurre en *El Cortesano* de Milán donde se señalan diversas situaciones y actividades en las que se cantan y se tañen durante la noche diversas composiciones profanas (romances, villancicos, sonetos, etcétera),¹⁰³² lo mismo igualmente se refleja en las nóminas

¹⁰²⁷ Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, p. 367: “Die X marcy 1552. Diego Pintor capellan de su Excia firmo apoca ante Camacho de cxxv libras por el pagados las cx por un monocordio que el compro por mandato de su Excia lo dio a D. Francisco Fenollet [...]”.

¹⁰²⁸ A.N.C/P-R (Z), Leg 154, *Almoneda hechas en público encante en el patio del Castillo de Ayora*.

¹⁰²⁹ A.N.C/P-R (Z), Leg. 122, doc. 18, *Traslado de memoria enviada a D. Juan del inventario que ha de hacer de la hacienda de la marquesa Exma Duquesa de Calabria; es referente al pleito con el Marqués de Mondéjar. 12 marzo de 1563*, fol. 1v: “[...] Inventario hecho por el comendador de Castilla de todos los bienes [...] y otras cosas que han entrado en su poder o de otras personas en su nombre como heredero de la exma señora doña Mencía de Mendoza Duquesa de Calabria y marquesa de Zenete [...] El cual inventario haze en cumplimiento de todo lo que le fue mandado por los señores Presidente y oidores de la audiencia Real de Valladolid en la sentencia quedieron y pronunciaron a doze de março de 1563. En el pleito que con dicho Comendador mayor tractaron el Marques de Mondejar y conde de Tendilla y don Luis de Mendoza hijo y nieto de los dichos”.

¹⁰³⁰ A.N.C/P-R (Z), Leg. 122, doc. 18, ff. 9v y 59r: “Un claviçimbano cubierto de terciopelo verde viejo que fue vendido en catorze libras [...] Otros dos clavicímbanos muy viejos y desbaratados, el uno de los quales fue vendido en çinco libras y diez sueldos y el otro se hace inventario adelante”. En el mismo inventario se especifica que estos instrumentos “están en poder de don Juan Bobila y fueron entregados a Blas de la Cana en quinze de noviembre de 1560. Y el los vendio en Valencia por los precios que aquí se declaran” (f. 9r.)

¹⁰³¹ A.N.C/P-R (Z), Leg. 127, 141 (n. 6) y 142 (n. 1). Véase Freund Schwartz, “Love and Liberty”, pp. 173-204:190 y p. 191.

¹⁰³² Como ya adelantábamos, en la I Jornada aparecen los cantores del Duque que cantan en polifonía el refrán de un villancico profano basado en el Salmo 42-43. Entre estos, uno llamado Olivarte canta a solas un romance, así como canta y tañe todas las coplas de una larguísima canción cuyo refrán (“Toma, vivo te lo do”) es entonado por sus compañeros. En la noche posterior a la Fiesta de Mayo se representa en el Real una mascarada que cuenta con la participación de dos grandes músicos que interpretaron varios romances mitológicos que celebraban la familia napolitano-aragonesa. A lo largo del *Coloquio* de Fernández de Heredia, del que ya

que abarcan el segundo Virreinato. Tenemos evidencias de que en esta época existía un conjunto dedicado exclusivamente a la interpretación de la música secular. El maestro de baile, Luys de Costa, acompañado por su colega Joan Arnau tocador de pífano y tambor –en las nóminas a menudo comparecen bajo el apartado de lo “Oficiales de damas”– sirvieron en la corte al menos doce años, a pesar de que recibieron salarios muy modestos (4563 maravedís), más comida e indumentaria.¹⁰³³ Dos músicos de cámara parecen pocos para interpretar música apropiada para el baile y, a pesar de que las actividades de baile durante el segundo Virreinato eran menos populares de lo habían sido durante la época de Germana de Foix, es probable que para este fin los Virreyes empleasen otros ministriles.¹⁰³⁴

El Duque dejó en legado al Monasterio de San Miguel de los Reyes un discreto número de instrumentos de cuerdas, que demuestran el interés de los Virreyes hacia la música instrumental y de ministriles. En la lista se detallan varios instrumentos de teclado, cinco vihuelas de arco, dos vihuelas de mano y dos laúdes:¹⁰³⁵

hablábamos antes, se cantan y se tañen villancicos de argumento profano, luego se hace referencia al baile de contrapás y al de la alemanda. Algunas de estas piezas forman parte del repertorio de villancicos recogidos en el Cancionero de Uppsala. Es más, a menudo nos hallamos ante piezas que no llevan música escrita y que forman parte de un repertorio de música improvisada y efímera que tiene su propio valor en el *hic et nunc* de la actuación inmediata, aleatoria y volátil por su naturaleza.

¹⁰³³ Es posible que también Luis Costa tocase un instrumento. Podría demostrarlo el hecho de que en un asiento de nómina (1542) se lo describe también como instrumentista. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 135, *Traslado de los pareceres dados en causa de la Exma señora marquesa de Calabria a Francisco de Recalde criado de su excelencia*, f. 10 v: “doce mil en ochenta y seis maravedís que dio [Recalde] a Luis Costa y Juan Arnau ministriles”. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 144, doc. 2. Como los dos a menudo aparecen en los “Libramientos de pagos de Miguel de Olesa a criados y domesticos de su S.E”, supondría que, además de realizar sus servicios en la capilla musical, estaban pagados para que las damas les escuchasen o bailasen durante las clases de danza. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 144, doc. 6.

¹⁰³⁴ Al parecer, además de Costa, había otro maestro de danzar, un cierto Bautista Villena que figura en los libros de la Tacha Real de 1542 tanto como maestro de canto como de danza. Véase Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, p. 433.

¹⁰³⁵ Por conveniencia extraigo esta lista del artículo de Moll Roqueta (“Notas para la historia musical”, pp. 133-135). Pero el primero que la publicó fue Vignau y Ballester, “El inventario de los Efectos del Duque de Calabria”, pp. 187-188, sacándola de AHN, Códice 147, f. 135v.

Los instrumentos musicales del Duque en 1546

1. Una vihuela de mano dentro de una caja á manera de monocordio, cubierta de terciopelo negro viejo.
 2. Otra vihuela dentro de una caja cubierta de cuero negro.
 3. Un juego de V vihuelas de arco; dos grandes y tres medianas
 4. Un laud muy hermoso dentro de una caja de cuero negro
 5. Otro laud más chico dentro de la caja.
-

Tabla 7.1. *Los instrumentos musicales del Duque (1546)*, Vignau y Ballester, “El inventario de los Efectos del Duque de Calabria”, pp. 187-188

Según los documentos recogidos por Freund Schwartz también la Marquesa demostraría una preferencia hacia vihuelas de diferentes tipologías, de mano y de arco ¹⁰³⁶ Dentro de las actividades musicales que tienen lugar en los aposentos privados de la Marquesa parece tener un papel destacado el tañedor de órgano Noé “el loco”, quien por el nombre que tenía podría tratarse de un músico que Mencía habría llevado consigo de Flandes. El apodo “loco” nos induce a suponer que fuese una especie de bufón que desarrollaba sus funciones tal vez separadas de la capilla musical, así como otros personajes como Francisco Ortega, Baldasar Castillo, Luis de Cuellar y Alonso Alzamora.

7.3. La Música en el segundo Virreinato

7.3.1. La capilla valenciana durante el segundo Virreinato

Toda la información relativa a la composición numérica de la capilla musical valenciana se refiere con exclusividad al Segundo Virreinato. Ella abarca –desafortunadamente con interrupciones cronológicas– a los años de entre 1542 y 1554, durante los cuales los Virreyes dieron empleo a un número tan grande de cantores y músicos que la capilla valenciana debió de convertirse en una de las más relevantes de la nobleza española de su tiempo, confirmando

¹⁰³⁶ Véase Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 305. No he podido encontrar este documento en el archivo.

lo que afirma el historiador fray José de Sigüenza, activo en el último tercio del siglo XVI, cuando anota que la corte valenciana contaba entonces con la mayor y mejor capilla de músicos, así de voces naturales como de todo género de instrumentos.¹⁰³⁷

Actualmente siguen acumulándose en el ámbito de la musicología hispana noticias contradictorias e incongruas sobre la consistencia numérica de esa capilla —un verdadero caos numérico—. Los trabajos pioneros de Ruiz de Lihory, de Lasso de La Vega y de Moll Roqueta proporcionaron los primeros datos sobre la consistencia numérica y los rasgos específicos de esta capilla musical. De estos estudios han partido todos los demás.¹⁰³⁸ Sin embargo, el trabajo más sobresaliente sobre este asunto es el de Freund Schwartz que hace veinte años llevó a cabo su Tesis Doctoral sobre el mecenazgo musical de las más destacadas familias nobles del Renacimiento español (duques de Alba, Lerma, Calabria, Mendoza, Arcos, etcétera), que la musicología hispana aún no ha valorado adecuadamente. A continuación, incluimos una tabla que incorpora los datos sinópticos confeccionados por Freund Schwartz, acompañándola con unos gráficos que representan mediante porcentaje la distribución de los cantores y músicos y el *turnover* en entrada respecto a los años considerados.¹⁰³⁹

¹⁰³⁷ Véase Fray José de Sigüenza. *Historia de la Orden de San Jerónimo*, vol. 2, p. 128: “Y así juntó la mejor Capilla de músicos, así de voces naturales, como de todo género de instrumentos, que hubo en España, ni se si la ha habido después acá tan buena, en número, habilidades y voces, porque se juntó allí cuanto bueno se hallaba en estos Reinos, y todos iban a servirle con mucho gusto”. De hecho, lo que dice José de Sigüenza ya lo decía el padre general de la orden Juan de Arévalo (véase Capítulo 7.1). Los años más ricos de datos son el 1550 y el 1551 y están contenidos en algunos apartados del Legajo 144, carpetas 2 y 5 del A.N.C/P-R (Z). Los dos documentos (2 y 5) encabezan de la siguiente manera: “Miguel Olesa mi tesorero de cuales quiere dinero de vuestro cargo dar y pagar al muy reverendo obispo capellanes y cantores de mi capilla y a mis oficiales y criados Damas, dueños y mujeres que dejusto en esta nomina serán contenidas a cada persona la cantidad que en ella se dirá que lo han de haber es a saber los que mi capilla de sus quitazones [...]”.

¹⁰³⁸ Maricarmen Gómez Muntané, “San Miguel de los Reyes y la capilla musical de don Fernando de Aragón, Duque de Calabria (1488-1550)”, en *San Miguel de los Reyes: de Biblioteca Real a la Biblioteca de Valencia*, 2ª ed. (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001), p. 91-111; Nelson, “The court of Don Fernando de Aragón”, pp. 194-224.

¹⁰³⁹ Detallamos a continuación las fuentes a las cuales los estudiosos se han referido al llevar a cabo trabajos monográficos sobre la capilla valenciana. Ruiz de Lihory (Barón de Alcahalí) (abreviación en la Tabla = **BA**) utilizó los libros de Tacha Real (Valencia, AMV) y en particular el memorial del notario Sebastián Camacho relativo a los años 1550, 1551, 1552. Véase Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, pp. xxv-xxvi. Lasso de la Vega (Marqués del Saltillo) (abreviación en la Tabla = **LV**) accedió, pero solo parcialmente, al fondo Cenete del Archivo de Palau (San Cugat de Vallès, Centro Borja, Cenete, Leg. 120 y Leg. 144, n. 5). Véase Lasso de La Vega, *Doña Mencía de Mendoza*, pp. 47-49. Vignau y Ballester y Moll Roqueta (he utilizado los datos de Moll Roqueta, abreviación en la Tabla = **JMR**) utilizaron el *Libro de salarios de los criados de Fernando de Aragón, duque de Calabria*. Se trata de una fuente madrileña (Madrid, AHN, Colección Códices y Cartularios, Códice L.524) que hoy en día, debido a su estado de conservación (pérdida de soporte) no permite su manipulación, consulta o reproducción (esperamos que el Departamento de Conservación del Archivo compruebe su estado y valor para un futuro proyecto de restauración). Véanse Vignau y Ballester, “Inventario de los efectos del Duque de Calabria”, *Revista de Archivos*, 1(1871), p. 187-188; Moll Roqueta, “Notas para la historia musical”, pp. 123-128 y pp. 133-134. Freund Schwartz en su Tesis Doctoral ha recogido y sintetizado en sus tablas sinópticas todos los datos que figuran en los trabajos de los estudiosos que mencionamos más arriba, añadiendo por su parte datos entonces inéditos sacados del Legajo 144, n. 2 y 5 del A.N.C/P-R (Z). Por lo tanto, el resumen numérico de la estudiosa, aunque con algunas imprecisiones y faltas, hoy en día resulta el más creíble y completo.

NOMBRE Y APELLIDO	ENCARGO	Año 1542	Año 1546	Año 1550	Año 1551	Año 1552	Año 1553	Año 1554
Joan Cepa [Sepa] (LV) (BA) (JMR)	maestro de capilla	X	X	X	X	X	X	X
Joan Cantín [Quintín] (LV) (LMR)	Cantor			X	X	X		
Luis Albanos (BA)	Cantor			X	X	X		
Francisco Miner (BA)	Cantor			X	X	X		
Alonso Perez	Cantor			X	X	X		
Jerónimo de Medina (BA)	Cantor			X	X	X		
Bernado Cola (BA)	Canor			X	X	X		
Juan Guanter (BA)	Cantor			X	X	X		
Francisco Valdolinas (BA)	Cantor			X	X	X		
Alonso de Velorado [Villorado](BA) (JMR)	Tiple	X	X	X	X	X	X	X
Lucas de Mora (LV) (BA) (JMR)	Tiple	X	X	X	X	X	X	X
Martín Ruíz (LV) (JMR)	Tiple		X	X	X	X		
Hernán Perez (JMR)	Tiple		X					
Hernando Adrián (LV) (BA) (JMR)	Tiple		X	X	X	X	X	X
Alonso Zamora	Tiple					X		X
Joan Rubio (JMR)	Mozo de coro		X					
Pedro Velasco	Mozo de coro		X					
Francisco Ortega (LV)	Mozo de capilla			X	X	X	X	X
Balthasar Castillo (LV)	Mozo de capilla			X	X	X	X	X
Francisco García (LV) (BA)	Sirve en la sacristía (¿mozo?): ¿también cantor? (1550)		X	X	X	X	X	X
Luis de Cuellar (LV)	Capellán/ayudante de sacristía			X	X	X	X	X
Pedro de Medina (LV) (Moll)	Contralto		X	X	X	X		
Miguel de Salas (LV) (BA) (JMR)	Contralto	X	X	X	X	X	X	
Juan Gil (LV) (BA) (JMR)	Contralto		X	X	X	X	X	
Francisco Aguilar (JMR)	Contralto		X	X			X	X
Jerónimo de Gante	Contralto						X	X
Bernardino de Montiel	Contralto/capellán		X	X			X	X
Patricio Hernández (LV) (BA)	Contralto/capellán			X	X	X	X	X
Luis López de Garavatea	Contralto/capellán				X			
Francés Torrent (LV) (BA)	Tenor/capellán		X	X	X	X	X	
Jaime Benet Terrer (LV) (BA)	Tenor/capellán			X	X	X		
Jaime Martín (LV)	Tenor/capellán		X	X			X	X
Francisco Castellón	Tenor/capellán						X	X

Nicolás Velasco (LV)	Tenor		X	X	X			
Miguel Castány (BA) (JMR)	Tenor		X	X	X	X	X	X
Gaspar Soro (Saro) (LV) (BA) (Moll)	Tenor		X	X	X	X	X	X
Francisco Rodríguez de Marchamalo (JMR)	Tenor	X	X	X	X			
Pedro García (BA)	Tenor			X	X			
Hernando Alonso de Rivadeneira (LV) (JMR)	Contrabajo	X	X	X	X	X	X	X
Pablo Oller (LV) (BA)	Contrabajo		X	X	X	X	X	X
Bernat de Casanova (JMR)	Contrabajo		X	X	X			
Bartolomé Ortega (LV)	Contrabajo/capellán		X	X	X	X	X	X
Pedro Lezina (LV)	Contrabajo/capellán		X	X	X	X	X	X
Juan García (LV)	Contrabajo			X			X	
Nofre Martínez (LV)	Contrabajo			X	X	X	X	X
Miguel Pérez (LV) (BA)	Contrabajo			X	X		X	
Juan Bautista Garay							X	X
Pedro de Santa Cruz (JMR)	Cantor		X					
Joan Cantín	Cantor		X	X				
Ozias Reibault (JMR)	Cantor		X	X				
Andrés Valdesenas (BA)	Cantor		(¿X?)	(¿X?)	(¿X?)	(¿X?)		
Juan Guanter (BA)	Cantor			X				
Diego Pintor (BA) (Moll)	Cantor (¿Organista/capellán ¿)	X	X	X				
Cristóbal Vásquez (LV) (BA) (JMR)	Organista		X	X	X	X	X	X
Jerónimo de Frias (JMR)	Organista		X	X				
Pompeo de Rossi (Aussi) (LV) (BA) (JMR)	apuntador de libros	X	X	X	X	X	X	X
Bartolomé Cárceres (JMR)	Puntador		X					
Bachiller Jerónimo Ferrer (LV)	tañedor /capellán			X				
José de Ubeda (BA)	Ministril			X	X	X		
Francisco Carrillo (BA)	Ministril			X	X	X		
Pedro de Cardona (BA)	Ministril			X	X	X		
Pedro Alio (BA)	Ministril			X	X	X		
Jerónimo López (BA)	Ministril			X	X	X		
Miguel Juan Aguilar (BA)	Ministril			X	X	X		
Melchoir Aparicio (BA)	Ministril			X	X	X		
Bartolomé Torrejón (JMR)	Arpista	X	X	X				
García González (JMR)	Sacabuche	X	X					
Diego de Medrano (BA) (JMR)	Chirimía	X	X	X	X	X		
Joan Peraza (JMR)	Chirimía		X					

Joan de Montoya (JMR)	Chirimía		X					
Francisco Gálvez (JMR)	Chirimía	X	X					
Antonio Calderón (JMR)	Chirimía		X					
Pedro de Cordova (JMR)	Chirimía		X	X				
Luys de Medrano (JMR)	Chirimías		X	X	X	X		
Lope de Castillo (BA)	Chirimías			X	X	X		
Joan de Segovia (JMR)	Trompetista	X	X	X				
Bernat Lorenz (JMR)	Trompetista		X					
Julián de Sanclimenta (JMR)	Trompetista	X	X					
Joan de Medina (BA) (JMR)	Trompetista		X	X	X	X		
Andrés Tello (JMR)	Trompetista		X					
Joan de Maldonado (JMR)	Trompetista		X					
Pedro de Jaca (BA)(JMR)	Trompetista		X	X	X	X		
Miguel de Ribera (JMR)	Trompetista		X					
Luis Tolosa(BA)	Trompetista			X	X	X		
Jaime Bellít (BA)	Trompetista			X	X	X		
Pedro Ledesma (BA)	Trompetista			X	X	X		
Nicolas de Morales (BA)	Trompetista			X	X	X		
Joan Pérez (JMR)	Atabalero		X					
Joan Carlos (JMR)	Atabaero		X					
Joan Arnau ¹⁰⁴⁰	Tañedor (¿pífano y tambor ¿)			X	X	X		X
Luys de Costa	Maestro de danza			X	X	X		X

Tabla 7.2. Cantores y ministriles al servicio de la capilla valenciana (1542-1554)¹⁰⁴¹

¹⁰⁴⁰ Joan Arnau “tañedor” comparece en varias nóminas bajo el apartado de lo “Oficiales de damas” junto a Luis Costa maestro de danza. La fórmula con la que se les enumeran es más o menos siempre la misma: “A Juan Arnau tanedor mil y quinientos mrs y por ellos quatro libras y quatro sueldos [...] A Luis Costa maestro de danzar mil y quinientos maravedís y por ellos quatro libras y quatro sueldos”. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg.144, doc. 2.

¹⁰⁴¹ La lista integra los datos proporcionados por Ruiz de Lihory, Lasso de la Vega, Moll Roqueta y los datos extractados de las nóminas incluidas en Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza, Secc. Osuna, Leg. 1613, n. 6-8, que solo Freund Schwartz, que sepamos, pudo consultar. Véase Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 295. Básicamente, las fuentes a las que referimos son las siguientes: 1) Madrid, AHN. Colección Códices y Cartularios, *Libro de salarios de los criados de Fernando de Aragón, duque de Calabria*, Códice, L.524; 2) Valencia, AMV, *Tacha Real*, 1542; 3) San Cugat de Vallès, A.N.C/P-R (Z), Leg. 120 y Leg. 144, n. 2 y n. 5, *Traslado de las nominas y salarios de oficiales y criados siendo tesorero Don Miguel Olesa*.

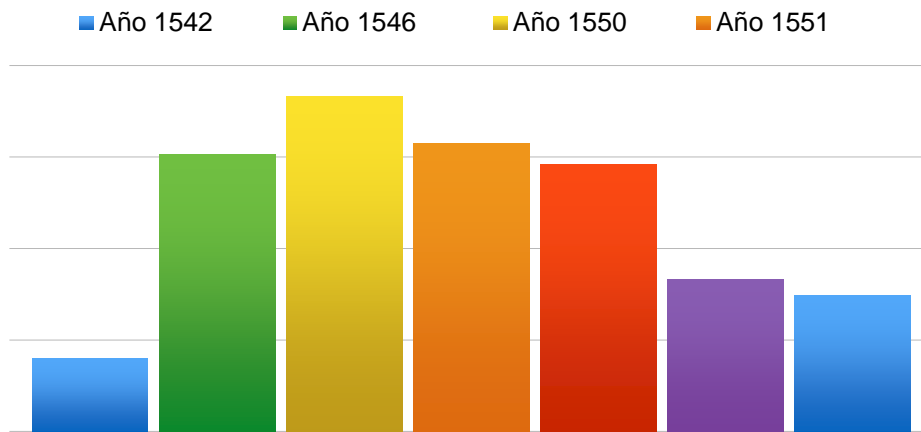


Gráfico 7.1. Representación gráfica de la distribución de los cantores y músicos respecto a los años 1542, 1546, 1550, 1551, 1552, 1553, 1554.



Gráfico 7.2. Índice de rotación/renovación (turnover en entrada) de los cantores y músicos a lo largo de siete años (1542, 1546, 1550, 1551, 1552, 1553, 1554).

En el año 1546, fecha de la primera relación completa de los cantores y ministriles al servicio de los Virreyes, la capilla valenciana estaba formada por 54 personas: 1 maestro de capilla (Juan de Cepa o Juan Cepa), 5 tiples, 5 contraltos, 6 tenores y 5 contrabajos, 3 mozos, 5 cantores sin encargo específico, 18 ministriles (sacabuche, chirimía, trompeta), 2 organistas, 1 arpista, 1 maestro de danza y 2 puntadores. Con toda seguridad, este conjunto de asalariados actuó en la solemne primera misa y vísperas que se celebraron en el monasterio de San Miguel

de los Reyes, el 4 de julio de 1546, en las que, según la crónica de fray Francisco de Villanueva, “hubo grandes instrumentos y música”.¹⁰⁴²

Durante el año 1550 la capilla musical alcanzaría el número más elevado de miembros. Los Virreyes pueden contar con 67 cantores y músicos: 1 maestro de capilla (Juan de Cepa), 17 servidores de capilla (entre estos figuran 8 cantores sin que su registro esté especificado), 28 cantores (4 tiples más 2 mozos de capilla, 6 contraltos, 8 tenores, 8 contrabajos), 3 organistas, 16 ministriles (chirimía, trompeta), 1 apuntador de libros y 1 maestro de danza. Este conjunto de cantores y músicos posiblemente actuará durante las honras fúnebres por el Duque, el martes 27 de octubre de 1550, donde según lo que narra fray Francisco Villanueva “hubo música cual convenía al negocio y tan buena cual su excel[enci]a la tenía y era amigo della”.¹⁰⁴³

Cabe señalar que el Emperador no disponía de una capilla musical tan grande y mucho menos podían competir con la valenciana las capillas de la emperatriz, del príncipe heredero Felipe II o de las infantas.¹⁰⁴⁴ Es más, a pesar de los apuros económicos en que se retorcía la administración económica Virreinal, los emolumentos percibidos por los músicos y cantores del Duque se colocarían en la banda más alta de los ingresos que ganaba el personal contratado por las principales capillas españolas.¹⁰⁴⁵ Corrobora los datos estadísticos a que nos referimos un pasaje de una obra de Joan de Timoneda (*Sobremesa y alivio de caminantes*, Valencia, 1569) donde se apunta que “el duque de Calabria fue tan dado a la música que no había en España quien tantos y tan buenos músicos tuviese a causa de los grandes salarios que les daba. Viniendo un gran músico forastero al real para oír la música, el Día de los Reyes, que tanto le habían

¹⁰⁴² Véase Madrid, AHN, *Historia de San Miguel de los Reyes*, Códice 493, f.15.

¹⁰⁴³ Madrid, AHN, *Historia de [...] San Miguel de los Reyes*, Códice 493, f. 29v: “En el día que se hizieron las honrras se hizo toda la solemnidad posible. Hizose en medio de la capilla mayor de la yglesia la capellardent o cadahalso muy sumptuoso con muchos capiteles llenos de luminarias y muchos escudos de armas de su excell[enci]a y en medio en lo baxo la tumba con quatro hombres vestidos y coronados como reyes de armas con sus maças de plata arrimados a los quatro pilares del cadahalso o capellardent. Estaua toda la yglesia cercada de achas y luminarias con grandes lutos. Huuo música qual conuenía al negocio y tan buena qual su excell[enci]a la tenía y era amigo della. Hizo el officio de las honrras el obispo de Palacio o de la Seu de Valencia. Predicó el p[adr]e fr[ay] Mico del monasterio de Predicadores de Val[enci]a. Hiziéronse tan solemnnes estas honrras que si muriera el mayor príncipe de la christiandad no pensauan que se podía añadir alguna cosa”. Véase también *El libre de Antiquitats de la Seu de València*, p. 192.

¹⁰⁴⁴ Si comparamos los efectivos de la capilla del príncipe Felipe, durante el viaje que efectuó a Flandes en 1548 y 1550, notamos que su capilla no puede competir con la valenciana. Véase Higinio Anglés, *La Música en la Corte de Carlos V. Con la transcripción del “Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela”, de Luys Venegas de Henestrosa* (Alcalá de Henares, 1557), ed. Higinio Anglés (Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología, 1984), vol 1.

¹⁰⁴⁵ En cuanto a los apuros económicos que afectaban al virreinato en esta época véase Martí Ferrando, *Instituciones y sociedad valencianas, passim*. En cuanto al sueldo percibido por los miembros de la capilla véase Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, pp. 295-298.

alabado, oída e informado de la renta del Duque, dijo: Para tan chica capa gran capilla es esta”.¹⁰⁴⁶

El gráfico circular (véase Gráfico 7.2) que detalla el índice de rotación en la entrada de cantores y músicos que a lo largo de 12 años (1542-1554) sirvieron a la capilla valenciana, señala un incremento del 22% del personal. Pese a que este valor numérico apuntaría un elevado índice de movilidad en la entrada sobre una larga temporada, constatamos, en cambio, una tendencia contraria en la breve temporada a caballo entre los años 1550 y 1551, época en la cual, quizá debido a la muerte del Duque, 12 miembros de la capilla se marcharon.

Como se puede comprobar en la Tabla 7.2, formaron parte de la numerosa capilla valenciana compositores de la talla de Juan Cepa y Bartolomeu Cárceres. Deberíamos añadir además a Pedro de Pastrana (c.1490?, después de 1558) que, aunque sabemos que fue maestro de capilla del Duque en los años treinta del siglo XVI, no figura en las nóminas de 1546, ya que en este mismo año se marchó de Valencia por una desavenencia con el Duque respecto a la transformación de la antigua abadía cisterciense de San Bernardo en monasterio jerónimo.¹⁰⁴⁷ Tampoco figura en la lista Olivarte, el famoso cantor del Duque que, como relata Milán en *El Cortesano* había cantado todas las estrofas del largo poema “Toma, vivo te lo do” acompañándose con una vihuela y alternándose con todos los cantores de la capilla que entonaban el estribillo “Toma, vivo te lo do” (véase Capítulo 5.3.5).

Salvo unas pocas excepciones, como el contrabajo franco-flamenco Ozias Reibauld, el “puntador” italiano Pompeo de Rossi y Joan Cantín (posiblemente de origen italiano), todo el personal que integraba la capilla procedía de los Reinos de Castilla y Aragón. Por lo tanto, debemos asumir que los Virreyes valencianos, para la composición de su capilla se inspiran más en el ejemplo de Alfonso el Magnánimo que en el de su hijo Ferrante quien, como ya adelantábamos (véase Capítulos 1.2 y 1.3) siempre tuvo interés por incorporar en su capilla intérpretes y compositores franco-flamencos. De todas formas, sorprende la presencia de dos / tres organistas (Diego Pintor, Cristóbal Vásquez y Jerónimo de Frias) y sobre todo de 2 copistas (“pautator”), es decir Bartolomeu Cárceres y Pompeo de Rossi.

¹⁰⁴⁶ Véase Joan Timoneda, *Sobremesa y alivio de caminantes* [Valencia, 1569], (Madrid: Edición de los Bibliófilos Españoles, 1947), libro 2 (Cuento 29). Igualmente, significativa es la anécdota a continuación (Cuento 30) sobre los apuros económicos del Duque: “Como el duque de Calabria dilatase una vez la paga de sus cantores, importunábavale el maestro de capilla a pedírsela, diciendo: “Mire Vuestra Excellencia que se dilata nuestra paga”. Respondía él: “Mírese”. Como por diversas veces se la hubiese demandado con decir: “Mire Vuestra Excelencia”, y él le había respondido: “Mírese”, dijo un día el maestro: “Contino se ha de estar Vuestra Excelencia en mi. Para ser buen cantor di- /e [j] r/ ga fa, fágase”. Respondió el duque: “Perdonad, que vos me entonastes”.

¹⁰⁴⁷ Véase *Fray José de Sigüenza. Historia de la Orden de San Jerónimo*, vol. 2, p.141-142.

Cabe señalar que en esa época raramente una capilla podía contar con un solo “pautador”, y mucho menos dos.¹⁰⁴⁸ Además, entre ellos uno, Bartolomeu Cárceres, como adelantábamos, era un compositor particularmente renombrado; el otro, Pompeo Rossi, por su parte, era un músico especializado en la escritura musical por lo que fue encargado de confeccionar códices para otras instituciones. Contamos con un documento del 15 septiembre de 1548 en el que el Duque envía al emperador Felipe II dos libros de música que éste le había encargado a través de Pompeo de Rossi que los lleva a Barcelona para la llegada del príncipe Maximiliano. Se supone que la música que lleva consigo Pompeo sería música del repertorio que se interpretaba en la capilla del Duque y que el Emperador iría a Barcelona con el propósito de dar la bienvenida al príncipe halagándolo con música selecta que llegaba de la capilla valenciana.¹⁰⁴⁹

¹⁰⁴⁸ Hay un cierto desacuerdo sobre el significado de la palabra “pautador” o “puntador”, pero muy probablemente este término se refiere a alguien dedicado a copiar música “de puntos”, expresión que ya en la terminología medieval fue sinónimo de música polifónica. Pero por el bajo salario que recibían las personas que tenían este encargo –72 ducados por año más 5 ducados en concepto de subsidio para pagar el alquiler de su casa– no parece que el Duque considerase esta tarea muy importante. Véanse Moll Roqueta, “Notas para la historia musical”, p. 123; Marcarmen Gómez Muntané (ed.), *Bartolomeu Carceres. Opera Omnia* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1995), p. 45; Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 299.

¹⁰⁴⁹ AGS, Secc. Guerra y Marina, Leg. 34, doc. 42: “Muy alto y muy poderoso señor: Pompeo, mi criado, levador desta va con los dos libros de música que V[uestra] Al[teza] mandó apuntar y poner en horden para su Real capilla, los quales quisiera enviase a Barcelona. Pareciéndome que pueden poco servir ahý sino que, reconocida la carta de V[uestra] Al[teza] de los nueve de agosto, me manda por ella que los remita ahý, porque son menester para la llegada del príncipe Maximiliano, y pues llegarán a tiempo, he acordado por no herrar de seguir el horden y mandamiento de V[uestra] Al[teza] como es razón, cuya muy alta y muy poderosa persona y estado guarde n[uestro] señor y acreçiente como su Real coraçón dessea. De Mançanera, a xv de setiembre de mil DXXXXVIII. El muy humylde servydor que sus reales, manos besa. Don Fernando de Aragón”.

Figura 7.3. Carta del Duque al Emperador Felipe II (1548), AGS, Secc. Guerra y Marina, Leg. 34, doc. 42

Las nóminas a las que nos referimos permiten evaluar también la distribución de los cantores dentro de los distintos registros. En la época de máxima expansión (1550) la capilla puede contar con 7 tiples –incluyendo también los mozos que seguramente actuaban como tiple: Alonso de Velorado, Lucas de Mora, Martín Ruiz, Hernando Adrián, Francisco Ortega, Balthasar Castillo, Francisco García; 6 contraltos, 8 tenores y 8 contrabajos. Este orgánico permitiría la interpretación de obras polifónicas a 4 voces con 6-8 cantores por parte, sobrepasando la estimación de Juan de Arévalo cuando anotaba que la capilla valenciana “tenía las voces cinco o seis veces dobladas” (véase Capítulo 7.1), así como obras a cinco partes como las que se encuentran recogidas en el Cancionero de Uppsala.

Los asientos de pagos que llegan del fondo Cenete dan cuenta de que no todos los músicos estaban empleados a tiempo completo. Algunos tenían encargos individualizados y complementos extra musicales, por lo que se les dispensaba dinero al llevar a cabo recados ocasionales.¹⁰⁵⁰ Por ejemplo, Hernando Alonso de Rivadeneyra en 1542 recibe 2608 maravedís

¹⁰⁵⁰ Lo mismo ocurría a salineros, mesoneros y panaderos quienes a menudo aparecen en las listas de pago con encargos excepcionales.

para “deporte de cartas que se trajeron para la dicha duquesa de Flandes y de otras partes y de diversas personas lo cual se debe descargar atento que a otras de más cualidad la dicha duquesa le daba fe”.¹⁰⁵¹ Otros componentes de la capilla tenían encargos de recaudación de dinero a favor de personas que eran utilizadas para servicios específicos. Luis Zapater en el 6 noviembre de 1551 paga 3 libras 7 sueldos y 6 dineros a clérigos y cantores que no eran criados de la corte.¹⁰⁵² A Juan Velasco sacristán mayor se le entregan 3 libras y 19 sueldos para pagar “los clérigos que han servido los maitines de la navidad y en la procesión de la candelaria”.¹⁰⁵³ En otra ocasión se dio dinero a Velasco para pagar a “los clérigos que dijeron 45 misas en día de acabo de año de réquiem por la anima del señor duque que está en el cielo”.¹⁰⁵⁴ En 15 de junio de 1542 Francisco de Recalde encargó al canónico Ester para que pagase a los cantores que habían cantado a “las misas y horas del octavario del santísimo sacramento”.¹⁰⁵⁵

Las fuentes que he consultado confirman la escasa presencia de la capilla Virreinal durante las principales ceremonias públicas que se desarrollaron durante el Segundo Virreinato. Destacaría los ritos funerarios en honor de la hermana del Duque, Isabel, muerta en enero de 1550. El *Llibre de Antiquitats* en esta ocasión resulta ser muy sobrio y escueto en el relato de la ceremonia que se desarrolló, pese a que el fallecimiento de Isabel fue uno de los acontecimientos que tuvieron un gran impacto emotivo y sentimental sobre el Duque, así que al poco tiempo él enfermó y la siguió (22 enero 1550).¹⁰⁵⁶

Como ya hemos comentado (véase Capítulo 4.8), los Virreyes valencianos rara vez confiaron en su capilla para celebrar o escenificar su sentido del poder. Al parecer, de toda una serie de ceremonias rituales y religiosas que se desarrollaban durante determinadas festividades, se hacía cargo o bien la Catedral con sus cantores (nos referimos a la Inmaculada Concepción) o bien la ciudad (nos referimos a San Jorge, San Dionisio, Corpus Christi, Asunción de la Virgen y san Vicente Ferrer) con su conjunto de ministriles municipales o “menestrils de la ciutat”, grupo creado oficialmente en 1524.¹⁰⁵⁷ Y ello, como ya hemos marcado en el Capítulo

¹⁰⁵¹ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 135 f. 39v, *Traslado de los pareceres dados en causa de la exma señora marquesa de Calabria a Francisco de Recalde criado de su excelencia*.

¹⁰⁵² Se trata de una especie de refuerzo ocasional “para distribuir en las caridades misas y limosneros en día de todos los santos en el monasterio de la trinidad para el alma de su excelencia su padre”. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg 135 f. 39v, *Traslado de los pareceres dados en causa de la exma señora marquesa de Calabria a Francisco de Recalde criado de su excelencia*.

¹⁰⁵³ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg 136, *Cuentas 1551*.

¹⁰⁵⁴ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg 136, *Cuentas 1551*.

¹⁰⁵⁵ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg 135 f. 39v, *Traslado de los pareceres dados en causa de la exma señora marquesa de Calabria a Francisco de Recalde criado de su excelencia*.

¹⁰⁵⁶ Almela i Vives, *El Duque de Calabria*, p. 157.

¹⁰⁵⁷ Véase Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, pp. 138-139; Francesc Villanueva Serrano, “Mateo Flecha, el Viejo, en la Catedral de Valencia: sus dos períodos de magisterio de capilla (1526- ¿1531? y 1539-1541) y su entorno musical”, *Anuario Musical*, 64 (2009), pp. 57-108: 100.

4.1, tiene mucho que ver con el hecho de que los Virreyes juegan un limitado papel político y, puesto que estaban encorsetados dentro de vínculos institucionales establecidos por la autoridad imperial, no sentían la necesidad de hacer un uso propagandístico de su poder a través de la música.¹⁰⁵⁸ Además, se ha de tener en cuenta la tendencia europea que marcan capillas como la napolitana post-aragonesa, la de los Sforza en Milán e incluso de la corte florentina. Al parecer, ya desde principios del siglo XVI esas instituciones dejaron de ser concebidas como uno de los medios para impulsar lo que podríamos llamar el léxico de la supremacía política. Los mecenas más bien preferían invertir en distintas formas de actuaciones culturales y musicales (espectáculos teatrales, intermedios musicales y conjuntos de música de cámara) que exaltaran no tanto la labor de gobierno sino más bien las cualidades morales y los patrones de comportamiento de las distintas clases dominantes que rodeaban a la corte.¹⁰⁵⁹

Pues entonces ¿cuáles eran las tareas de esa capilla musical a la que los Virreyes fueron tan aficionados y para cuya conservación invirtieron mucho dinero y recursos? Para responder, al menos en parte, a esta pregunta, creo que deberíamos remitirnos a un pasaje de la crónica de José de Sigüenza en la que el fraile nos brinda tanto un análisis de la estructura organizativa y funcional, como un esbozo general de las que constituyen las típicas actividades diarias de esta capilla:

Celebrábase cada día en su Capilla el Oficio divino, como en Capilla Real, con solemnidad grande. Tenía para esto Capellanes ordinarios, y para las fiestas principales un Obispo, que dixesse la Missa de Pontifical; y así juntó la mejor Capilla de músicos, así de voces naturales, como de todo género de instrumentos, que hubo en España, ni se si la ha avido después acá tan buena, en número, habilidades y voces, porque se juntó allí quanto bueno se hallaba en estos Reynos, y todos yvan a servirle con mucho gusto.¹⁰⁶⁰

Desde el texto del fraile inferimos que la capilla de músicos del Duque tenía una función prevalentemente religiosa. Además, siempre lo inferimos del texto citado, casi toda la música que se interpretaba estaba relacionada con la celebración del oficio de las horas (“Celebrábase cada día en su Capilla el Oficio divino”) y eso suponía la participación diaria no solo de los capellanes, sino también de cantores y músicos.

Como ya comentábamos, la importancia atribuida a la liturgia de las horas está comprobada por los 12 libros de horas que poseía la Marquesa y que hoy en día están conservados en el Archivo del Palau-Requesens. De otra parte, la misma biblioteca musical del Duque (véase Capítulo 4) puede atestiguar este fuerte interés para las actividades de culto

¹⁰⁵⁸ Véase *Cappelle musicali, passim*.

¹⁰⁵⁹ Véase Franco Piperno, “Suoni della sovranità”, en *Cappelle musicali*, pp. 33-36.

¹⁰⁶⁰ *Fray José de Sigüenza. Historia de la Orden de San Jerónimo*, vol. 2, p. 140.

relacionadas con el oficio de las horas. No se olvide que entre los libros de polifonía legados al monasterio de San Miguel de los Reyes figuran varios volúmenes de himnos y salmos que solían ser interpretados durante las vísperas (véase Tabla 4.1, Capítulo 4.5.1).

Siempre según lo que relata el fray José de Sigüenza, era necesaria la presencia conjunta de cantores y músicos en ocasión de “las fiestas principales” que cumplían un papel relevante en la preservación y perpetuación de la tradición aragonesa. El fraile ahí se refiere a las fiestas más representativas de esa tradición, es decir la Epifanía –con la anexa celebración de la fiesta de los Reyes Magos– y, sobre todo, a la fiesta de San Miguel Arcángel.¹⁰⁶¹ Ya comentamos (véase Capítulo 1.3) que la fiesta de la Epifanía y de los Magos tuvo un fuerte impacto en la tradición aragonesa, puesto que los reyes de Nápoles, y por tanto también el Duque, se creían descendientes por vía materna del Rey Baltasar, uno de los tres Magos que acudieron a Belén. Obviamente era solo una ilusión como ya observa el fray José de Sigüenza en su crónica.¹⁰⁶²

De todas formas, el acontecimiento religioso-ritual que no podía concebirse sin la intervención de la capilla valenciana era la celebración de San Miguel Arcángel, santo hacia el cual el Duque sentía una fuerte devoción, siendo él, en calidad de Duque de Calabria y de heredero al trono aragonés, cabeza de la Orden Militar del Armiño. Al fin de contribuir con la mayor solemnidad posible a las celebraciones religiosas relacionadas con el culto de San Miguel, el Duque guardaba con cuidado un libro (“un libro que tiene el oficio de S. Miguel en canto llano [...]”) que recogía todos los cantos llanos que se entonaban durante las misas, las acciones de gracias o cualquier otro tipo de festividad piadosa que en esas ocasiones se dedicaban al santo. Posiblemente durante esta festividad se interpretaban dos *Introitus* de una Misa contenida en el Cancionero de Gandía (M1166/1167, n. 59).¹⁰⁶³ Además, llama la atención la precisión con que el copista (posiblemente Batolomeu Cárceres) de uno de los códices musicales que se presumen vinculados a la corte valenciana (básicamente el Códice M1967 formante parte del Cancionero de Gandía) anota el Introito de la Misa de san Miguel Arcángel (ff. 176v y sgs) empleando el trazo geométrico, en su época característico de la imprenta musical, y dibujando las iniciales que encabezan la pieza una vez de color negro y otra de color negro y rojo.¹⁰⁶⁴

¹⁰⁶¹ El orden de San Ermiño había sido instituido por el rey don Fernando, su abuelo. Véase *Fray José de Sigüenza. Historia de la Orden de San Jerónimo*, vol. 2, p. 142.

¹⁰⁶² *Ibidem*.

¹⁰⁶³ Gómez Muntané, “San Miguel de los Reyes”, p. 109.

¹⁰⁶⁴ Véase Maricarmen Gómez Muntané (ed.), “Bartomeu Cárceres i el repertori del manuscrit M1166-M1967 de la Biblioteca de Catalunya”, en *Bartomeu Carceres. Opera Omnia*, pp. 35-37.

7.3.2. Las *Ensaladas* de Mateo Flecha

En un inventario aún poco conocido y por ello poco valorado de los bienes de Mencía realizado entre 1552 y 1553 destacan, entre los demás objetos, un no especificado número de libros de vísperas bellamente encuadernados, iluminados y puestos en música por Pompeo de Rossi, cinco libros de lamentaciones y un no especificado “libro de las ensaladas”.¹⁰⁶⁵ Constatamos también que la Marquesa poseía toda una serie de libros de polifonía que integraban los del Duque y que se caracterizarán como repertorio específico para el oficio de las horas. Desglosamos a continuación la lista y una imagen del texto original.

Lista de los libros de música de Mencía de Mendoza
I. Libro grande colorado de mano de Pompeyo [...] tali misa de requiem de Lébrun (?)
II. Libro verde de la salbe y motetes
III. Otro libro grande de mano de Pompeio de las bisperas viejo y roto
IV. Otro libro mediano de los tachones para bisperas arto biejo tachones
V. Otro libro de los botones de Pompeio
VI. Otro libro de las 20 misas de Jusquin
VII. Otro libro grande de misas de a çinco a seis
VIII. Otro libro grande de motetes
IX. Otro libro negro de completas
X. Otro de las quinze misas
XI. Los libros de cantollano son cinco donde estan misas doze y de ocho
X. El libro de San Miguel
XI. Un passionero toledano y tres balencianos
XII. Un libro de las ensaladas
[todo esto se saca de lo que esta ya [...] por inventario]

Tabla 7.3. Minutas y apuntes para formar los asientos e inventarios de las ropas, muebles, de la Exma Sra Duquesa de Calabria, marquesa del Zenete (1552-1553), San Cugat de Vallès, A.N.C/P-R (Z), Leg. 122, doc.8.

¹⁰⁶⁵ A.N.C/P-R (Z), Leg. 122, doc. 8, *Minutas y apuntes para formar los asientos e inventarios de las ropas, muebles etc. de la Exma Sra Duquesa de Calabria, marquesa del Zenete (1552-1553)*. Freund Schwartz en su Tesis Doctoral cita este documento, aunque no lo transcribe con exactitud, dejando algunos detalles. Véase Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 325. Vale la pena añadir que ya en un libro de cuentas de la Marquesa que se remonta a su estancia en Flandes destacan, entre los demás enseres, una misa iluminada en pergamino y un libro de salmos polifónicos. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 142. doc. 4, *Cuentas del Sr. García de Montalvo, mayordomo mayor (1532)*.

Figura 7.3. Minutas y apuntes para formar los asientos e inventarios de las ropas, muebles etc. de la Exma Sra Duquesa de Calabria, marquesa del Zenete (1552-1553), San Cugat de Vallès, A.N.C/P-R (Z), Leg. 122, doc. 8

La presencia de “un libro de las ensaladas”, que casi seguramente recogía el corpus de *Ensaladas* a cargo del músico tarraconense Mateo Flecha (véase Capítulo 4.7), remite no solo a la cuestión aún pendiente relativa al vínculo que este compositor podría haber establecido con la vida literaria-musical del Segundo Virreinato, sino también a las relaciones latentes entre este compositor con Mencía, así como a las relaciones entre ambos con las corrientes espirituales de la Valencia de aquella época, abierta al erasmismo, a la literatura ascético-mística y a la *Devotio Moderna*.¹⁰⁶⁶

Aunque a lo largo del tiempo se ha intentado vincular muchas ensaladas a la corte valenciana y a la iniciativa patronal de los Virreyes, el estudio integral de Gómez Muntané rebaja a solo tres el número de estas obras probablemente relacionadas con la ciudad: *La Viuda*,

¹⁰⁶⁶ Posiblemente Pere Pujol, capellán de la Marquesa, hizo publicar en 1557, tras recibir licencia de la infanta doña Juana, el libro de ensaladas mencionado arriba. En la lista pletórica de capellanes de la Marquesa, que se remonta a los años cuarenta del siglo XVI, Pere Pujol está puesto al número 19: “mossèn Pere Pujol”. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 120 doc. 31. Véanse también Jaime Moll Roqueta, “Libros de música e instrumentos musicales de la princesa Juana de Austria”, *Anuario Musical* 20 (1965), pp. 11-23; Freund Schwartz, *En busca de liberalidad*, p. 309; Villanueva Serrano, “Mateo Flecha, el Viejo, en la Catedral de Valencia”, p. 62.

Los Chistes y *La Negrina*, las dos últimas con mayor grado de incertidumbre.¹⁰⁶⁷ En mi opinión, solo *La Viuda* (1539) y *La Bomba* (1540) podrían tener relación con la corte valenciana; la primera de forma más directa que la segunda.

La Viuda fue escrita probablemente para ser interpretada en la corte Virreinal en la Nochebuena de 1540 y posiblemente formaba parte de las celebraciones previas a la boda del Duque con Mencía de Mendoza en enero de 1541 (desde el febrero de 1539 hasta el año 1541 Flecha recupera provisionalmente el puesto de maestro de capilla de la catedral de Valencia).¹⁰⁶⁸ Se trata fundamentalmente de una alegoría de la música que combina datos biográficos con alusiones directas e indirectas a Germana de Foix, a Mencía de Mendoza y a cinco personajes de gran altura política o religiosa que tienen en común el hecho de ser protectores de la música (el papa León X, el rey Fernando el Católico, el III Duque del Infantado, el arzobispo de Toledo y el Duque de Calabria). Vale la pena detenernos en los vv. 48-50 donde el compositor de forma indirecta invita la Marquesa a ser comprensiva y más transigente con el Duque:

El Duque de Calabria es
con quien no á ovido revés:
es su amiga muy amada.
**“Biuda enamorada, [énfasis mío]
gentil amigo tenéis;
¡por Dios, no le maltratéis!**

[Mateo Flecha, *La Viuda*, vv. 45-50]

¿Por qué la Marquesa tiene que ser comprensiva o cuantos menos no intransigente, quizás alejándose de sus principios morales? Creo que Flecha en esta circunstancia no solo demuestra estar informado sobre los rumores que circulan en la corte con respecto a una relación ilegítima entre el Duque y doña Esperanza, sino también quiere entrar en el marco de algunos desacuerdos que se habían producido entre el Duque y la Marquesa en la víspera de la boda. En aquella ocasión el Duque, frente a la petición de la Marquesa que exigía que fuera expulsada del Reino de Valencia su amante, había intentado anular el compromiso matrimonial pretextando una infección renal (Capítulo 7.2.1).

Tess Knighton considera *La Viuda* también como un comentario biográfico sobre la carrera profesional del compositor y sus vínculos con el entorno cortesano de Mencía de Mendoza.¹⁰⁶⁹ En efecto la estudiosa, tras un complejo análisis semiótico, sugiere que el texto

¹⁰⁶⁷ Véase Mateo Flecha, *Las Ensaladas* (Praga, 1581), pp. 77-78.

¹⁰⁶⁸ Véase Francesc Villanueva, “Mateo Flecha, el Viejo, en la Catedral de Valencia”, p. 105.

¹⁰⁶⁹ Tess Knighton, “La viuda de Mateo Flecha: perspectivas sobre el mecenazgo musical en el siglo XVI”, *Resonancias*, 33 (2013), pp. 71-87.

de esta Ensalada plantea cuestiones sobre la movilidad de los músicos, la protección de los músicos y el buen gusto musical, la rivalidad entre los mecenas y las relaciones entre mecenas y músicos.

En lo tocante a *La Bomba* (1540), nos queda el sugerente viaje de interpretación simbólica que Ferrán Muñoz acometió hace unos años sobre las partes más ambiguas del texto de Flecha. El estudioso destacaba unos cuantos temas, todos con fuerte envergadura erasmista como lo del *naufragium* espiritual, el concubinato, la corrupción, el adulterio, las promesas incumplidas o la meditación hacia la reforma de la vida.¹⁰⁷⁰ Como bien destaca del análisis, la nave / humanidad, fuego metafórico de la Ensalada, a punto de hundirse es rescatada por otra nave que simboliza a Jesús recién nacido, pese a que, como insiste Flecha en la parte final de su obra, no se puede concebir una verdadera salvación que no se base en la verdadera fe:

¡A Dios, señores! ¡A la vela!
“*Nam si pericula sunt in mari,
pericula sunt in terra
et pericula in falsis fratribus*”.

[Mateo Flecha, *La Bomba*, vv. 115-118]

Aun así, al considerar unos versos de esta ensalada, parecería que el ambiente cultural y geográfico en que actúa Flecha en esta época sea el mismo que el de Luis Milán. Ambos comparten las mismas anécdotas y formas poéticas. Nos referimos a aquella parte del texto donde la alusión metafórica –aparentemente absurda– a la flota náutica de los perdidos y los inmorales parece remitir a un tema de candente actualidad tanto en los ambientes religiosos erasmistas como en los espacios desencantados y festivos de la corte virreinal.

Gala es todo,
a nadie oy duela,
“**la gala chinela**, [énfasis mío]
de la china gala,
la gala chinela”.
Mucho prometemos
en tormenta fiera:
mas luego ofrecemos
infinita cera,
“De la china gala,
la gala chinela”.

[Mateo Flecha, *La Bomba*, vv. 102-112]

¹⁰⁷⁰ Muñoz, *Mencía de Mendoza*, p. 86 y sgs.

En efecto, esta frase ya la hemos hallado en *El Cortesano* de Luis Milán donde el autor apoda a uno de sus rivales, don Diego Ladrón, “mayordomo de Gala-gineta”, refiriéndose a su elaborado vestido de caballeros árabes. Diego Ladrón al principio se siente alabado por este juego de palabras, pero enseguida se da cuenta de que Milán está bromeando sobre él e indirectamente le está diciendo que él es un mujeriego que tampoco cumple con los principios de la buena conducta moral.

Dijo don Diego [...] Don Luis Milán, vos decís de mí que parezco mayordomo de la gala jineta. Bien sé que diréis que lo habéis dicho por alabarme de galán jinete. Y creería que no burláis, sino por este romance que me dice que sois burlador, y es este: “La Jinagala, la gala jineta ...” [EC, 160]

Sin embargo, la frase a la que nos referimos parecería más bien tomada de un romance del juglar y trotamundos Rodrigo de Reinosa (1450-1530) –perteneciente a una generación anterior tanto a Milán como a Flecha– donde se trata de una historia de prostitutas, que se embarcan con destino a Canarias y en mitad del viaje se ven atrapadas en una gran tempestad (como en *La Bomba* de Flecha).

A la chinigala,
la gala chinela,
damas cortesanas
arman una galera:
Isabel de Torres
pongo la primera,
porqu'es más anciana,
porqu'es la más vieja;
de putas ceviles,
nome hago cuenta.
[Rodrigo de Reinosa, *A la chingala*]¹⁰⁷¹

Con respecto a las ensaladas a las que nos referimos, lo que ha llamado la atención del estudioso Ferrán Muñoz es el hecho de que todas, con la adición de *El Fuego* (1541), de una forma u otra ponen de manifiesto alusiones directas a toda una serie de simbologías erasmistas. Todo ello, contribuiría a reforzar la hipótesis de un Mateo Flecha en línea con la reorientación religioso-didáctica que se produjo en la corte valenciana durante el Segundo Virreinato y que tuvo como principal inspiradora la Marquesa.¹⁰⁷²

¹⁰⁷¹ Jose Bergua (ed.), *Romancero Español. Colección de Romances selectos desde el siglo XIV hasta nuestros días* (Madrid: Ediciones Ibericas, s.a.) p. 284.

¹⁰⁷² De todas formas, creo que Muñoz exagera cuando establece conexiones valencianas para la totalidad de las ensaladas conocidas de Mateo Flecha: *El Fuego, La Bomba, La Negrina, La Guerra, La Justa, La Viuda, Los Chistes, Las Cañas, El Jubilate* y *La Caza*. Véase Muñoz, *Mencía de Mendoza*, pp. 26-64 y pp. 109-117.

En efecto, como apunta Ferrán Muñoz en varias y sugerentes páginas de su trabajo, hay unas constantes en la obra del pensador holandés que también encontramos en algunas de las composiciones del músico tarraconense: el recurso a la parodia, la sátira y la ironía, la dialéctica entre la apariencia y la realidad, el uso de citas explícitas o implícitas, el partir de acontecimientos actuales como pretexto para hacer más inteligible el discurso deseado. Ferrán Muñoz apunta incluso la hipótesis que la viuda de la que se habla en la ensalada homónima fuese doña Mencía de Mendoza llamando así la atención, no sin cierto grado de novedad y consistencia, sobre el protagonismo de la Marquesa en reestablecer el buen gusto en la vida cultural de la corte valenciana después de los años de frivolidad lasciva en vida de Germana de Foix.¹⁰⁷³

La predilección por Erasmo no era simple esnobismo, tanto más cuanto que la Marquesa siempre tuvo la voluntad de entrevistarse con el humanista neerlandés, e igualmente éste tenía el afán de relacionarse con ella. En la última carta de Erasmo a Gilles de Busleyden (el 28 de junio de 1536) el roterodamense se disculpa por desconocer las señas de la Marquesa y le pide donde debe dirigirse para contactar con Mencía, pero la muerte le sobrevino el 12 de julio de ese mismo año.¹⁰⁷⁴

Mencía podría haber sido arrastrada por los textos de Erasmo y por la música de Flecha, especialmente en donde ambos se enfrentarían con el tema del agua que acabaría los malos deseos. “Agua al fuego agua al fuego”, así recita el tercer octosílabo de la ensalada *El Fuego*: los dos elementos incompatibles de esta ensalada, la gracia y el pecado, el fuego es el pecado que prende en los concupiscentes, desocupados, trasgresores y errados que no tienen temor de Dios. El agua que se encuentra en la ensalada de Flecha es el agua del conocimiento de la ley divina que nos obliga a guardar los mandamientos. Ahora bien, en la obra de Flecha hay muchas referencias a la regla V del *Enquiridion* de Erasmo, especialmente cuando contrapone a la belleza corporal caduca y efímera la belleza interior. Cuando eso ocurre es como si Flecha quisiera insistir en el hecho de que los cristianos deben desconfiar de la carne porque la vida está en el espíritu. Este tipo de afectación espiritual religiosa en la década de los cuarenta marca

¹⁰⁷³ En *La Viuda Flecha* lamenta la falta de dicho buen gusto –“el buen gusto yace muerto” (v.6)– y se querrela contra los matrimonios de conveniencias, que ya en los *Coloquios* de Erasmo a menudo estaban asociados a un marido viejo, feo y sifilítico. Además, en esta ensalada se analiza otra idea de diversión que no tiene nada que ver con los comentarios lascivos y las canciones licenciosas. Véanse Muñoz, *Mencía de Mendoza*, p. 61; Ferrer Valls, “Corte virreinal”, pp. 188-189.

¹⁰⁷⁴ Durante el siglo XVI Erasmo se convirtió en el autor más leído (tenemos más de 150 ediciones del *Equiridion* tanto en versiones latinas como vernáculas y en el momento de su muerte los *Coloquios* habían alcanzado las 100 ediciones en su latín original). En Valencia la etapa más densa de circulación de las obras de Erasmo, incluso manuscritos se produjo entre 1528 y 1535. Véase Jan Karel Steppe, “Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme”, pp. 449-506:457; Noelia García Pérez, La huella petrarquista en la biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza, en *Revista electrónica de estudios filológicos*, 8 (2004), sin numeración.

su periodo de madurez. En el *De rationi dicendi* Luis Vives escribía que las canciones populares cristianas, en su inspiración, deberían difundir el horror al vicio y el amor de la virtud.¹⁰⁷⁵

7.4. La capilla musical tras la muerte del Duque

La muerte le llegó al Duque el 26 octubre de 1550 de forma inesperada y a causa de una fulminante enfermedad, que duró apenas cinco días.¹⁰⁷⁶ Poco antes de morir el Duque había escrito una carta a su amigo, Antonio Perrenot de Granvela, para consolarlo por la muerte de su padre (Nicolás Perrenot), valorando la serenidad como señal de virtud y vida cristiana.¹⁰⁷⁷ Quién sabe si este mismo fue el estado de ánimo con que el Duque se acercó al final de sus días. Fuera lo que fuera, a esta hipotética o presumida serenidad se le sumaría, a modo de agobio, cierta afección anímica grave y triste que el último heredero napolitano-aragonés llevaba consigo ya desde hace varios meses cuando había perdido a su hermana Isabel, el único singular consuelo de su infortunio.¹⁰⁷⁸

Lo cierto es que se plantearon muchos problemas tras su fallecimiento. Júlia Benavent ha estudiado con cuidado las cartas que se refieren los hechos acaecidos antes y después de la muerte del Duque, llamando la atención sobre el desacuerdo que se desencadenó entre la Marquesa y el secretario Jerónimo de Ycis, ya mientras el Duque agonizaba en el lecho.¹⁰⁷⁹ El desacuerdo estaba relacionado con una cláusula del testamento por la que el Virrey cedía todos sus bienes al monasterio de San Miguel de los Reyes y también una dote a la hija de Francisco Fenollet, excluyendo a la Monarquía de cualquier forma de herencia.¹⁰⁸⁰ Según lo que varias veces reitera Jerónimo de Ycis en las cartas a las que nos referimos, la Marquesa le impidió que

¹⁰⁷⁵ Ferran Muñoz, *Mencía de Mendoza*, p. 72.

¹⁰⁷⁶ Martí Mestre (ed.), *El Libre de Antiquitats*, vol. 1, pp. 190-192.

¹⁰⁷⁷ Júlia Benavent, "Intrigas y peripecias a la muerte del Duque de Calabria", *e-Spania. Revue Interdisciplinaire d'études d'hispanique médiéveles et modernes*, 17(2014), sin numeración. Consulta on line <<http://e-spania.revues.org/23083>; DOI: 10.4000/e-spania.2308>.

¹⁰⁷⁸ Así dijo el Duque a su hermana Isabel tumbada en el lecho de muerte: "Esperadme, querida hermana, un poco que presto os haré compañía en este mismo camino". Véase *Fray José de Sigüenza. Historia de la Orden de San Jerónimo*, vol. 2, p. 147.

¹⁰⁷⁹ Se trata de un corpus de cartas que proceden de los fondos del Epistolario Granvela, custodiados en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca Real, ambas en Madrid. El fondo comprende las cartas de Antonio Perrenot de Granvela, desde que empezó a ayudar en las tareas de la Cancillería junto a su padre el consejero del Emperador, Nicolás Perrenot de Granvela, a principios de los años 1540 hasta que le sustituyó a su muerte en 1550, y pasó a sustituirlo en el cargo hasta la abdicación de Carlos V en 1556.

¹⁰⁸⁰ En su testamento el Duque nombra como sus herederos a su mujer Mencía y otorgará una parte consistente de su patrimonio al "padre general de la orden de Heronymo" a quien dejará no solo su biblioteca, sino también muchas posesiones y en particular la de Manzanera. Me sorprende que el Duque deja a "doña Beatriz Fenollet [...] hija de los nobles don Francisco Fenollet y doña Francisca Ferrer su muger tres mil ducados". Véase A.N.C/P-R (Z), Leg 124, doc. 71, *Testamento del Exmo Don Fernando de Aragon, Duque de Calabria*. 25 octubre 1550.

estuviera cerca del lecho del Duque, pues conocía bien la voluntad de Fernando de dejar la Villa de Xérica y “los lugares”, como solían llamarlos, al Emperador.¹⁰⁸¹ Jerónimo de Ycis pretendía la restitución del señorío a la Corona, proclamando abiertamente que había sido la Marquesa, ante la indefensión del Duque, la que había procurado que el testamento se quedara en Valencia.¹⁰⁸² En dichas cartas también asoma la descripción de una ciudad sin orden, sumida en conflictos entre nobles, temerosa del ataque por el Mediterráneo y sin saber cómo resolver las dificultades de los nuevos conversos. Además, llegaron a su culminación los conflictos que ya durante su vida se habían desencadenado entre dos familias nobles valencianas con el agravante de la vacante de los cargos que dejaba el Duque de Calabria en la Gobernación y en la Lugartenencia.¹⁰⁸³ A esta situación tan compleja se añade el pleito que inició el Príncipe de Orange contra la Marquesa que fue hábilmente llevado a cabo, según precisas instrucciones, por los mismos agentes de Granvela en Valencia.

Pese a tan desafortunadas circunstancias, la Marquesa no perdió el ánimo y además no se alejó nunca de su manera de ser. En la soledad de sus últimos días, cuando el fallecimiento del Duque ya había puesto sombras sobre su futuro, fue capaz de defender su vejez a través de la cultura que en el transcurso de su vida había ido adquiriendo rasgos poliédricos. Todo ello se vislumbra muy bien en el selecto inventario de bienes, ropas, libros de temática variada y de música que la Marquesa manda que le lleven del monasterio de San Miguel de los Reyes donde, tras el óbito del Duque, ya estaba custodiado gran parte del patrimonio Virreinal. Es probable que todos estos bienes constituyeran una valiosa compañía para su vejez. Destacan entre lo demás: “un libro de pergamino guarneçido de razo carmesí que es de los partidos [?] de la casa del rey de Napoles [?] [...] otro libro de pergamino guarneçido de terciopelo negro con las manesuelas de plata con su caxa. Es de armas. [...] Otro libro pequenyo de armas guarnescido

¹⁰⁸¹ Madrid, Biblioteca Real, RB: II/2283, ff. 128r-129v, *Carta de Gerónimo de Ycis al cardenal Granvela* (De Valencia, a xxviii de octubre de 1550).

¹⁰⁸² *Ibidem*, f. 128r: “Bien es verdad que el día antes que hiziesse dicho testamento y hotras vezes muchas me havía hablado Su Excelencia del alma diziendo que su intención hera de dexar a Xerica, Pina y las Barracas a Su Majestad y suplicalle que mandasse encorparlos perpetuamente en la Corona y esta es la verdad y lo juraré solemnemente y que no se ni puedo pensar la causa que le movió a dexallo a los frayles porque nunca tal voluntad le conocí, pero como me cerraron las puertas y no me dexaron entrar a velle quando hizo el dicho testamento no puedo dezir hotra cosa más desta y ha de saber V. S. que embiándome a llamar Su Excelencia con diez o doze mansajeros en aquel día jamás fue possible poder entrar y domandando infinitas vezes por mi le dixeran como me hera hido de casa y puesto en la Inquisición que fue dalle hun garrote con solo aquello, dándose ha entender que no havía sido sin gran misterio mi hida y que los médicos le havían desauziado y dado por muerto [...]”

¹⁰⁸³ El conflicto se originó con la solicitud de matrimonio de Anna Isabel Masquefà, heredera del señorío de los Daya, por dos jóvenes de dos familias nobles valencianas. Véase Martí Ferrando, “La corte virreinal en el reinado del emperador”, pp. 101-105.

de terciopelo. Es de pergamino [...] Un libro de Tito Libio en francés [...] Un libro de recetas en italiano [...] otro libro escrito de mano de recetas de [...] mujeres”.¹⁰⁸⁴

Además, la Marquesa siguió contando el resto de su vida con una capilla musical, aunque su plantilla de ministriles se reduce: le quedará un solo organista, Cristóbal Vásquez, y desde 1550 muchos otros ministriles no aparecerán en las nóminas. En cambio, la Marquesa parece interesada en ensanchar el número de capellanes para las funciones religiosas de su capilla privada (lugar donde se daba Misa y rezaban las horas). De hecho, la Marquesa en 1552, en línea con su fuerte vocación religiosa, integrará en ella, sacándolos de la Catedral de Valencia, a 28 capellanes -muchos de los cuales resultarían ser maestros en teología y retórica- para que acudiesen a los oficios de las horas.¹⁰⁸⁵ Un inventario realizado en 1554, nos da cuenta de una serie de libros de horas que poseía la Marquesa.¹⁰⁸⁶ En total eran 12, todos de pergamino e iluminados, y dos de ellos llevan las armas de los aragoneses de Nápoles.¹⁰⁸⁷ Todo ello no solo atestigua que la Marquesa no ahorra en invertir dinero y recursos para convertir sus libros privados en un objeto de lujo con encuadernaciones muy ricas sino que la liturgia de las

¹⁰⁸⁴ Véase A.N.C/P-R (Z), Leg 122, doc. 8, *Inventario de las cosas que abajo serán declaradas las cuales están en la sacrestia de la Seo de Valencia y vinieron a su poder y le fueron entregadas en 11 de enero 1563*, f. 57v. Son más o menos los mismo los objetos de cultura y de lujo que dibujan la personalidad y las aficiones de la Marquesa y se mencionarán en el inventario mandado realizar en 1560 por Don Luis de Requesens, Comendador Mayor de Castilla, tras haber ganado el pleito que se había originado por la herencia de la Marquesa. Entre ellos se encuentran los que fueron entregados por parte de los herederos de la Marquesa a la Catedral de Valencia el 21 de enero de 1563: se mencionan retablos, relojes, cruces, pinturas de Adán y Eva, una Biblia con la encuadernación de terciopelo carmesí guarnecida de plata dorada, varios libros de horas cubiertos de terciopelo negro guarnecidas de oro y un libro de coplas francés con cobertura de terciopelo guarnecido de oro.

¹⁰⁸⁵ Es sorprendente la cantidad de canónigos de la catedral y beneficiados que después del fallecimiento del Duque comparecen en las nóminas de la Marquesa. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 120, doc. 31, *Nombramiento de capellanes otorgados por la Marquesa*. 1 abril del año 1552. Los canónicos serían los siguientes: Heronimo Ferrador, Melchor Jahan, Baldazar Rosell, Miguel Sans, Gaspar Camora, Johan Borragina, Domingo Viel, Vicente Far, Balthasar Montoro, Jayme Pomar, Heronimo Carros, Merchior Balberan, Pedro Estaña, Francisco Martinez, Nicholas Las Spina, Sebastian García, Vicente Sora, Heronimo Salort, Miguel Johan, Francisco Estanya, Luis Cabater, Pedro Maça, Jerónimo Cuevas. Todos estos clérigos fueron nombrados capellanes de la Marquesa y quien escribe los documentos utiliza una formula fija que siempre se repite. Como ejemplo, se transcribe el documento que se refiere a la nómina de Nicholas Spina: “Nostra Doña Mencia de Mendoza duquesa de Calabria Marquesa de Cenete.[...] A quantos la presente vieren notificamos como el primero de abril del año MDLII recibimos por uno de los capellanes de nuestra Capilla a mossen Nicholas Spina, maestro de sacra teología y por tal lo mandamos assentar en el libro de los asientos con otros señores capellanes y en fe de la verdad y por testificación de aquella le havemos mandado dar la presente firmada de nuestra mano y sellada con nuestro acostumbrado sello datada en Valencia a XXV de febrero MDLIII. La duquesa de Calabria”.

¹⁰⁸⁶ Algunos de estos documentos ya fueron publicados por Lasso de La Vega y Jan Karel Steppe. Hoy en día se conservan en A.N.C/P-R (Z), Leg. 123, doc. 5 y Leg. 122, doc. 18. En este último figuran con otros libros de horas “cubiertas de terciopelo negro guarnecidas de oro y otros guarnecidos con una manzanilla de plata o de oro”. Otra referencia está en Leg. 135, f. 39 v. donde se habla de un pago que la duquesa hizo a Pierres Andres para guarnecer un libro de horas: “descarguensele mas 22.000 maravedís que dio y pago el dicho Arnao del Plano en su nombre a Maestro Simon de Brujas por un libro que hizo para la dicha Duquesa que son unas horas de mano en pergamino y lumynadas cubiertas de carmesí con otros dos mil maravedís que pago a Pierres Andres por guarnecer las dichas horas”.

¹⁰⁸⁷ Juana Hidalgo Ogáyar, “Libros de horas de doña Mencia de Mendoza”, *Archivo Español de Arte*, 70 (1997), pp. 177-183:178

horas y luego el canto llano adquiere una importancia siempre más relevante durante el segundo Virreinato.¹⁰⁸⁸

7.5. La muerte de la Marquesa

Tras su fallecimiento, la Marquesa fue enterrada en la Capilla Real del Convento de Predicadores de Valencia, mandada a construir ya en el siglo XV por Alfonso el Magnánimo pensando que se enterraría allí junto a su mujer María de Castilla.¹⁰⁸⁹ Un memorial aún inédito da cuenta de que la ceremonia fúnebre se desarrolló en la parroquia de San Esteban. El vicario Jerónimo Sallor hizo una relación de todos los gastos y todo el personal que atendió a los momentos terminales de la vida de la Marquesa (16 de diciembre 1553): “5 clérigos que fueron a dalle la comunión, 3 clérigos que fueron a dalle la extremaunción, 12 clérigos que le fueron a enterrar con la cruz, 1 misa cantada con diacono y subdiácono que le dixeron. Por lo que ardieron doze vellas mientras le enterraron. Por el porte de las vellas. Por el drecyo della achas. Por el tañer las campanas. Por ellos solleros. Por el vasso dellas animas. Por un clérigo que estuvo una noche con asta que murió”.¹⁰⁹⁰

¹⁰⁸⁸ Mencía confía en afamados iluminadores y escribanos como Antoine van Damme, Jean de Roovere y Estefanus Ossenberch para que sus libros de horas fueran siempre más elaborados y preciosos. Véase Lasso de La Vega, *Doña Mencía de Mendoza*, p. 43. Solicitó también trabajos a iluminadores menos conocidos como es el caso de los libros de horas realizados por una monja de un monasterio de Breda o por Hernando de Moxica. Véanse Hidalgo Ogáyar, “Libros de horas de doña Mencía de Mendoza”, pp. 178-180; Noelia García Pérez, *Mencía de Mendoza [1508-1554]*, (Madrid: Ediciones del Orto, 2004), p. 48.

¹⁰⁸⁹ En 1533 el emperador Carlos V cedió dicho recinto a la Marquesa que lo convertirá en panteón familiar para enterrar a sus padres don Rodrigo, doña María y ella misma. En su testamento Mencía había encargado a Luis Requesens, su heredero universal, que se ocupase de la realización de una tumba monumental para sus padres y una “lancha” para ella. Para cumplir la última voluntad de Mencía, Luis de Requesens aprovechó su estancia en Génova donde contrató con dos escultores genoveses la realización de dicho monumento de mármol con sus figuras para sus padres, en cambio ella pidió enterrarse en el suelo bajo una lápida. Véase Rosa López Torrijos, “Los autores del sepulcro de los marqueses del Zenete”, *Archivo Español de Arte* (1978), pp. 323-336. Como me informa Villanueva Serrano, el monasterio fue ocupado por el ejército tras la desamortización (siglo XIX) aprovechando que estaba al lado de la “casa de las armas” de la ciudad y ahí siguen los militares. Tenemos el traslado de esta concesión localizado en A.N.C/P-R (Z), Leg. 119, doc. 8, *Traslado signado de la Provisión Real de la merced que hizo su Magestad de la Capilla Real del Monasterio de Predicadores de Valencia a favor de la Ilustre Sra Marquesa del Zenete*. 18 de Mayo 1533: “Nuestro Don Carlos de la divina clemencia Emperador [...] por quanto por p[resen]te de vos Doña Mencia de Mendoza marquesa de Cenete y Condesa de Nassou nos ha sido suplicado que os hyziesemos m[erced] de n[uestr]a capilla Real de los tres Reyes que está dentro de la iglesia y monasterio de los frayles predicadores de la ciudad de Valencia de que nos somos patrones por fundación y dotación della para sepultura allí al marques y marquesa vuestros padre y madre y sus sucesores. Y nos por la mucha voluntad que tenemos de hacer todo favor y m[erced] en cosas de mayor cualidad a vos y al marques y conde de Nassao nuestro camarero mayor y nuestro consejo vuestro marido lo hemos tenido así por bien con las condiciones infra. Por tanto con tenor de las pre[sen]tes de nuestra cierta sciencia y autoridad Real os damos cedemos conferimos y concedemos graciosamente desde agora para siempre a vos y a vuestros descendientes [...] para propia sepultura de los dichos marques y marquesa vuestros padres ya difuntos y vuestra y de los dichos vuestros descendientes y sucesores tan solamente y no de otra persona alguna [...]”.

¹⁰⁹⁰ A.N.C/P-R (Z), Leg 136, *Memorial del ortusano della Senyora duquessa de Callabria*. Tenemos otro documento que no parece confirmar la data del fallecimiento que resulta desde el memorial citado. Miguel de

Después del fallecimiento de la Marquesa parece llevarse a término el proceso de disolución de la capilla musical que había iniciado algunos años antes. Ya en el periodo inmediatamente posterior a la muerte del Duque, se produjo una disminución progresiva y una gran movilidad de los miembros de la capilla. De hecho, del 1550 en adelante el *turnover* en entrada se reduce al 19% con una reducción gradual en los años siguientes. Lo deducimos de una memoria del año 1554 donde se enumeran con nombre y apellido los cantores a los que fue asignada una cierta medida de tela para que la llevasen al sastre para la confección de un uniforme por el funeral de la Marquesa:

Primo al Obispo de Fez ¹⁰⁹¹	16 varas
a Maestro Çapater (teólogo) ¹⁰⁹²	8 varas
a mossen Juan Velasco (¿sacristán mayor ?) ¹⁰⁹³	8 varas
a Juan Cepa Maestro de capilla	8 varas
a mossen Luis de Cuellar [¿Capellán/ayudante sacristía?]	8 varas
a mossen Bartolome Ortega [¿contrabajo/capellán?]	8 varas
A mossen Francisco Jorba [capellán]	8 varas
A mossen Ximeno de Spinal [capillán]	8 varas
A mossen Pedro Lezina [contrabajo/capellán]	8 varas
A mossen Batista de la Tonda [capellán]	8 varas
A mossen Francisco Castillo (tenor/capellán)	8 varas
A mossen Jayme Martin (tenor/capellán)	8 varas

Olesa, el tesorero de la Marquesa en su mando de pago al despensero Miguel Ortis, además de hacer hincapié en el estado de pobreza en que ya se encuentran los criados, anota como data de fallecimiento el 4 enero de 1554. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 133: “En cuatro días del presente mes se sirvyo levar de esta vida a la dicha S. ra duquesa y hasta agora no ha parecido en esta ciudad sucesor de su Exma y los criados de su casa no se pueden sustentar sin que la dispensa se provea de algún dinero para sustentar los dichos criados y familia hasta la venda del dicho sucesor. Por tanto, os mando que de los dineros que dio cargo deys y pagueys a Miguel Ortiz despensero de la dicha casa por la forma que soliadés en vida de su Exma [...] Valencia xv de henero de MDLIII”. Merece apuntar que la Marquesa, antes de fallecer, cuida todos los aspectos relativos a la ceremonia de su funeral. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 124, doc. 24, *Disposiciones encaminadas a arreglar todo lo conveniente por amortajar el cadáver de la duquesa para preparar la camera mortuoria*.

¹⁰⁹¹ Ya hemos mencionado (Capítulo 7.1) el papel importante que tuvo el Obispo de Fez dentro de la corte virreinal.

¹⁰⁹² Maestro Çapater (véase Capítulo 7.2.4) murió dos años después del fallecimiento de la Marquesa. Obtuvo varios cargos en la Catedral de Valencia y debido a su gran influencia en muchos teólogos contemporáneos con su magisterio. Véase Antoni Tordera, “Drama i estratègies escèniques en El Cortesano”, en Escartí-Todera (eds.), *Lluís del Milà. El Cortesano*, vol. 1, pp. 99-172:116.

¹⁰⁹³ Véase Lasso de La Vega, *Doña Mencía de Mendoza*, p. 47

A mossen Bernaldino de Muntuel (contralto/capellán)	8 varas
A mossen Patriio Hernandez (contralto/capellán)	8 varas
A mossen Hernando Alonso Ribade Neyra (contrabajo)	8 varas
A mossen Pablo (contrabajo)	8 varas
A mossen Miguel Castany (tenor)	8 varas
A mossen Nofre Martinez (contrabajo)	8 varas
a Manuel Perez contrabajo	8 varas
a Batista Garay contrabajo	8 varas
a Gaspar de Soro tenor	8 varas
a Alonso de Villorado (tiple)	8 varas
a Lucas de Mora (tiple)	8 varas
a Hernando Adryan (tiple)	8 varas
a Jeronimo de Gante (contralto)	8 varas
a Francisco Aguilar (contralto)	8 varas
a Xponal[Cristóbal] Vasquez [organista]	8 varas
a Pompeo apuntador de libros	8 varas
a Alonso Camera (tiple)	8 varas
a mossen Francisco Garcia (mozo de coro)	8 varas

Tabla 7.4. Paño XXIIº de suerte para lobas a los de la capilla; ocho varas para cada uno, excepto al obispo, que se le dio XVI varas, San Cugat de Vallès, A.N.C/P-R (Z), Leg. 123, doc. 3, fol. 1v, (1554)¹⁰⁹⁴

¹⁰⁹⁴ Tenemos que añadir a los ya listados, 2 mozos de capilla, Baldasar Castillo y Francisco Ortega, que al parecer no actuaron. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg 123, doc. 3, fol. 7, (1554).

Figura 7.4. Lutos que se dieron cuando murió la duquesa Doña Mencía de Mendoza, duquesa de Calabria, San Cugat de Vallès, A.N.C/P-R (Z), Leg. 123 (3), fol. 1v (1554)

La misma memoria de 1554 nos permite deducir el número y tipología de cantores:

Cantores que actuaron durante la ceremonia fúnebre de Mencía de Mendoza (1554)	
Luis de Cuellar	Capellán/ayudante sacristía
Alonso de Villorado	tiple
Lucas de Mora	tiple
Hernando Adryan	tiple
Alonso Camera	tiple
Francisco Garcia	tiple (mozo de coro)
Bernaldino de Muntuel	contralto
Patricio Hernandez	contralto
Jeronimo de Gante	contralto
Francisco Aguilar	contralto
Francisco Castillo	tenor
Jayme Martin	tenor
Miguel Castany	tenor
Gaspar de Soro	tenor
Francisco Castillo	tenor

Bartolome Ortega	contrabajo
Pablo Oller	contrabajo
Nofre Martinez	contrabajo
Manuel Perez	contrabajo
Batista Garay	contrabajo
Pedro Lezina	contrabajo
Hernando Alonso Ribade Neyra	contrabajo
Xponal Vasquez	organista

Tabla 7.5. Cantores que actuaron durante la ceremonia fúnebre de Mencía de Mendoza (1554) repartidos por registro de voz.

La bajada de efectivos que se produjo con respecto a la época anterior podría ser debida al hecho de que algunos cantores y músicos fueron retirados, pues tenían una edad avanzada, o tal vez decidieron prescindir de sus servicios por el motivo que fuera. Quizás estos datos dejarían en evidencia que, a igual que en otras cortes, también en Valencia habían cambiado las circunstancias y los músicos no hallaban la protección adecuada para seguir trabajando.¹⁰⁹⁵

Pedro de Pastrana (1480-1559), quien por cierto había dirigido la capilla del Duque antes de Cepa se supone que ya a partir del 1529, optó en 1546 por marcharse a la capilla de Felipe II, porque no soportaba el hecho de que el monasterio de San Bernardo en que tenía el encargo de abad se transformara en monasterio jerónimo.¹⁰⁹⁶ No sabemos la motivación del traslado a Sevilla del “gran chirimía” Jun Peraza, padre del más famoso organista Francisco Peraza.¹⁰⁹⁷ Muchos cantores pasaron a engrosar las capillas de otras casas nobiliarias o de algunas catedrales, como el tenor Francisco Rodríguez de Marchamalo y el contrabajo Bernat de Casanova que pasaron a servir a la capilla del futuro Felipe II, quizá porque ahí podrían encontrar más protección y mayor interés en su música.¹⁰⁹⁸ No sabemos dónde acabó trabajando Miquel Castanay que ya había servido a la Marquesa en 1522, antes de su partida de Valencia

¹⁰⁹⁵ Tenemos pruebas de que después del óbito del Duque va progresivamente desapareciendo la protección y el amparo para algunos criados de la corte que tuvieron que reparar al Monasterio de San Miguel de los Reyes en busca de ayudas económicas. Un caso emblemático es el de una enfermera del Duque que junto a su marido se vio obligada a buscar refugio en el monasterio: “[...] Traxesen allí una criada del señor duque con su marido también criado de su excelencia, personas viejas y de buen exemplo, y que esta mujer servía en casa de su excelencia de enfermera y que ara con esta gente haría lo mismo. Todo el convento vino en que assí se hiziese, lo uno por ser obra de tanta caridad y lo otro porque estas personas, marido y muger, avían sido criados del señor duque”. Véase AHN, Códice L. 505, *Libro de actas capitulares del monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia*, f. 26.

¹⁰⁹⁶ Gómez Muntané, *San Miguel de los Reyes*, p. 94. Véase también Maricarmen Gómez Muntané, “Pastrana, Pedro de”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001.

¹⁰⁹⁷ Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes (eds.), Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de illustres y memorables varones* [Sevilla, 1599], (Sevilla: Diputación Provincial, 1985), pp. 331-333.

¹⁰⁹⁸ Gómez Muntané, “Bartomeu Cárceres i el repertori del manuscrit M1166-M1967, p. 25.

en 1524, y que trabajó posteriormente para los Duques, desde antes de 1546 hasta 1554.¹⁰⁹⁹ Martín Ruiz que perteneció a la capilla valenciana desde antes de 1546, en 1552 retornó en servicio a la Catedral de Valencia.¹¹⁰⁰

Entre los que se despidieron inmediatamente después el fallecimiento del Duque cabe señalar los cantores Ozias Reibault y Juan Guanter, el organista Jerónimo de Frías, el arpista Bartolomé Torrejón, el tañedor de chirimía Pedro de Córdoba, y el trompetista (“trompeta maior de Sa Excelencia”) Joan de Segovia.¹¹⁰¹ Merece una mención particular el organista Diego Pintor. Aunque su nombre desaparece de las nóminas tras la muerte del Duque, de forma inesperada reaparece en un memorial del notario Camacho de 1552 con el encargo de capellán.¹¹⁰²

Entre los que se despidieron después del fallecimiento de la Marquesa cabe señalar al tañedor Juan Arnau, que pasó a integrar el conjunto de ministriles que servían la ciudad de Valencia.¹¹⁰³ El maestro de capilla Juan de Cepa, como se puede constatar en la memoria más arriba citada, siguió al servicio de la Marquesa hasta que ésta falleció en 1554, aunque tenemos constancia de que hacía ya algún tiempo que andaba en busca de un nuevo puesto de trabajo.¹¹⁰⁴ También los dos apuntadores del Duque, Bartolomeu Càrceres y Pompeo de Rossi, se trasladaron a servir a otras cortes e instituciones. Bartolomeu Càrceres en 1559 aparece como canónigo de la colegiata de Gandía. Pompeo de Rossi pasó a la Real Capilla, donde figura al menos desde 1562.¹¹⁰⁵

¹⁰⁹⁹ Villanueva Serrano, “Mateo Flecha, el Viejo, en la Catedral de Valencia”, p. 92.

¹¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹¹⁰¹ Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, p. 405. Por lo contrario, tan solo el contralto Luis López de Garavatea, si bien despedido rápidamente, fue contratado tras el fallecimiento del Duque.

¹¹⁰² Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, p. 367.

¹¹⁰³ Así reza su testamento guardado en el Archivo de la Parroquia de los Santos Juanes de Valencia, *Racional*, n. 2, p. 149: “Lo honorable Joha[n] Harnau menestril de la ciutat de Valencia ab son ultim testament rebut per discret batiste Vidal not a 1 de giner any 1563 dexa al reverent clero de S[antos] Jo[anes] del marcat trenta lliures p[ara] obs de celebrar un perpetual per ana de aqell lo qual volgue en dit en dit testament q[ue] dit perpetual fos celebrat a soles y no mixcuit ab altres [...]”. Citado por Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia*, p. 34.

¹¹⁰⁴ En 1552 el cabildo de la Catedral de Badajoz le nombró maestro de capilla, pero él, por motivo que fuese, nunca llegó a ocupar el encargo. En el año siguiente García González, tañedor de sacabuche de la Catedral de Toledo y que antes lo había sido de la capilla del tercer duque del Infantado y de la capilla valenciana hasta el 1546, actuó como procurador de Juan Cepa con el fin de que pudiese optar al puesto de maestro de capilla de aquella catedral que estaba libre. Al final Cepa se trasladó a Málaga donde se convirtió maestro de capilla de la catedral en 1554. Véanse Santiago Kastner, “La música en la Catedral de Badajoz (años 1520-1603)”, *Anuario Musical*, 12 (1957), pp. 123-146:128; Jaime Moll Roqueta, “Cristóbal de Morales en España (notas para su biografía)”, *Anuario musical*, 8 (1953) pp. 3-26:25; Moll Roqueta, “Notas para la historia musical”, p. 128; Robert Stevenson, *Spanish music in the age of Columbus* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1960), pp. 124-125.

¹¹⁰⁵ Luis Robledo Estaire, “La música en la casa del rey”, en *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*, eds. Cristina Bordas Ibáñez, Juan José Carreras, Tess Knighton (Madrid: Fundación Especial Caja Madrid, 2000), p. 137. Véase también Nelson, “A Choirbook for the Chapel of Fernando de Aragón”, p. 237.

Esta diáspora inmediata de numerosos cantores tras la muerte del Duque coincide también con una serie de pleitos que la Marquesa inicia durante los años en que sobrevivió a la muerte del Duque quedándose atrapada en complejas vicisitudes legales relativas a la gestión de sus posesiones.¹¹⁰⁶ Además, se encontró involucrada en asuntos políticos-militares ya que se vio obligada a atender a los gastos de las dos guerras que el Emperador había iniciado en Flandes y en Italia.¹¹⁰⁷

Los pleitos que se iniciaron entre los que se consideraban sus legítimos herederos parecen explicar este estado de crisis. Un pleito por la herencia se inició en 1554 entre el Comendador Mayor de Castilla, Don Luis de Requesens (1528-1576), primogénito de Don Juan de Zúñiga, que había sido escogido por la Marquesa en su testamento (redactado en Burgos el 3 de julio de 1535), como heredero universal de todos sus bienes libres y partibles, y los Condes de Saldaña, Don Diego Hurtado de Mendoza y su esposa María de Mendoza, hermana de la Marquesa.¹¹⁰⁸ Otro pleito fue protagonizado por Don Luis de Requesens y el Marqués de Mondéjar, quien había prometido a su hija Doña Francisca una importante dote.¹¹⁰⁹ Los dos

¹¹⁰⁶ Vale la pena anotar que ya cuando vivía el Duque en las nóminas destacan 5 abogados y expertos de derecho y 3 procuradores y notarios. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 118, doc. 63, *Orden dado por la signora Duquesa de Calabria a su tesorero Muguel Oleza para que pague la cantidad de dinero correspondiente a cada uno de los sujetos que vienen consignados en esta nomina*. Valencia 26 de Diciembre 1548. En la época posterior a la muerte del Duque tenemos varias nóminas en que figuran pagos (quitaciones o salarios) por servicios que procuradores o abogados realizaron en otras ciudades. Además, resulta que la Marquesa está cada vez más atenta en proteger sus señoríos para aprovechar al máximo sus posesiones. En una cláusula del fallo de la sentencia relativa al pleito que la Marquesa inició contra sus vasallos en la villa de Xadraque el juez se expresa a favor de ella confirmando sus privilegios. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 148, doc. 33, *Documentos referentes al pleito seguido por la Exma Duquesa de Calabria contra su villa de Xadaraque*, 1548: “[...] vosotros de la dicha villa de Xadraque y de los dichos seismos tenentur recipere hospites gratis quos dicta ducisa et eiusque sucesores como señores de la dicta villa y sus terminos y a los Vs della y de los dichos seismos como a sus vasallos sicut prelati tenent visitare súbditas [...] y de los dichos sesmos obligados son los Vs de la dicha villa y seismos a dar posadas de balde a la Duquesa o a quienes fue a visitar por ella”.

¹¹⁰⁷ En 1552 el emperador y su hijo envían dos cartas a la Marquesa en que suplican un socorro en dinero para atender a los gastos de las dos guerras que se iniciaron en Flandes y en Italia. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 118, doc. 13, *Dos cartas de su magestad el Rey de España Don Carlos I y del príncipe Don Felipe, su hijo, dirigidas a su pariente la Exma Señora Marquesa de Zenete en que le suplican les socorra y egual con alguna cantidad para atender a los gastos de las guerras que en la sazón sostenían en Italia y Flandes*. 29 marzo 1552: “[...] porque nos importa mucho tener alguna buena suma de dinero para todos estos confiando que en esta conjuntura nos socorrereys y ayudareys conforme a la necesidad en que nos allamos os rogamos y encargamos os esfuerceys a hazerlo en todo lo que os sea posible por la manera que el Sere.mo príncipe mi hijo os fornira seyendo cierto que en ello nos haréis mucho servicio [...]”. En la carta del 16 mayo la petición de dinero se vuelve más insistente. El Emperador y su hijo necesitan mucho dinero para combatir una guerra que tiene todos los rasgos de una guerra de religión: “[...] entenderéis lo mucho que importa a la reputación y autoridad de su magestad y conservación de sus reynos y estados ser favoridos de alguna buena forma de dineros para sostener los exercitos y armadas que están hechas y se hacen para ir en batalla y también tengo aviso que lo rey de fiandra sea considerado con el turco común enemigo de la religión cristiana [...]”.

¹¹⁰⁸ Los Condes de Saldaña (cuñado y hermana respectivamente de la Marquesa), no conformes con haber heredado el Marquesado de Cenete, pretendían, también, apoderarse de los bienes libres de la Marquesa.

¹¹⁰⁹ El Marqués de Mondéjar, intentando conseguir 18.000 ducados de la mencionada dote para abonarla a su hija y yerno, puso un pleito al Comendador Mayor de Castilla. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 134, doc. 20, *Litigio entre los herederos de la duquesa contra los cantores de su capilla*.

pleitos duraron seis años y en 1560 Don Luis de Requesens, estando en Guadalajara con motivo del enlace de Felipe II e Isabel de Valois, conoció que la Chancillería de Valladolid había fallado a su favor.¹¹¹⁰ En este mismo año el Comendador encargaría hacer diferentes inventarios de las pertenencias de la Marquesa que habían sido guardadas en distintos sitios de la ciudad de Valencia, como el Monasterio de la Merced, el Monasterio de la Misericordia, la sacristía de la Catedral, el Monasterio de Predicadores y el Monasterio de San Miguel de los Reyes, para su posterior venta en almoneda. Sin embargo, el pleito que más nos interesa afecta directamente a los cantores de la capilla.

Los cantores y miembros de la capilla habían continuado actuando durante dos meses y medio después del fallecimiento de la Marquesa. Durante esta temporada a los cantores y músicos se les cambiaron las cláusulas del contrato para que cantasen y tañasen un repertorio adicional en los domingos, festivos y sabáticos.¹¹¹¹ Pero ya al empezar los años sesenta del siglo XVI se inició un proceso judicial entre el heredero legítimo de la Marquesa, Luis de Requesens y los cantores. El litigio lo plantean los componentes de la capilla, representados por el cantor Pablo (¿Pau?) Oller –que en esta ocasión obra como un verdadero representante sindical *in nuce*– ante los administradores de la herencia, porque no han cobrado los sueldos que le tocarían por los últimos servicios. En la sentencia, hasta hoy inédita, cuya parte más importante transcribimos a continuación, el nuevo Virrey Bernardino de Cárdenas –quien tiene delegadas por el Emperador las competencias judiciales en el reino valenciano– impone a los herederos de Mencía el pago legítimo que corresponde a los músicos por los servicios prestados durante 4 meses y medio después del fallecimiento de la Marquesa (domingos, festivos y oficios del sábado). En 1561 Pablo Oller cobrará la cuota establecida. Citamos a continuación la parte más ilustrativa del texto latino y de mucha extensión de la sentencia, descartado las fórmulas iniciales acostumbradas en aquella época:

“[...] Quoniam meritis presentis processus et cause recte pensatis et mature consideratis constat dictos Bartholomeum Ortega, Paulum Oller et alios litis consortes alumnos excellentissime quondam Menciae a Mendoça ducisse Calabrie post eius obitum servisse divina cantando officia in capella dicte excellentissime

¹¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹¹ Como comenta Freund Schwartz (*En busca de liberalidad*, p. 320 y sgs), este aumento de la carga de trabajo en detrimento de los cantores y músicos sería una de las consecuencias de la entrada en vigor de unas cláusulas recogidas en la Bulla Sabatina de 1322: “A lawsuit filed by singers of chapel after the death of Mencía in 1555 to recover monies owed them may offer some clarification. The petition specified that they were required by their contracts to sing in chapel of the palace on Sundays and festivals and sabbatines. While the latter term may have referred to celebrations of the votive or ‘little’ office in accord with the indulgences and special protections to be gained via the Bull of Sabbatine Privilege in 1322, this would represent a dramatic increase in the workload of the musicians; it is more probable that the singers were required to perform some type of votive service on Saturdays. However, as their attendance was required on feast, it is likely that the standard major offices, or their votive counterparts, were sung polyphonically on these occasions”.

ducisse a die quarto mensis Januarii anni millessimi quingentissimi quinquagesimi quarti quo die obiit usque ad sabbatum ramis palmarum sequentem et sich per duos menses cum dimidio continuis, **attento quod dicti cantores ex convencione cum dicta excellentissima ducisse tantum ea vivente tenebantur inservire cantando in dicta capella in unaquaque hecdomoda [hecdomada] diebus dominicis et festivis diebusque sabatinis**, [énfasis mío] **attento quod in virtute juris premium seu salarium laboribus debet esse condignum, attento etiam quod dicti cantores allocuti fuerunt post mortem dicte excellentissime ducisse Illustrem Ludovicum de Requesens Castelle Comendatorem mayorem ac Johannem Hieronymum Scriva Magistrum Racionalem sue magestatis sibi ipsi continuarent in servicio dicte excellentissime ducisse cantando in dicta capella** [énfasis mío] quibus responsum fuit per dictum comendatorem mayorem quod justis et rationi consonum erat ut dicti cantores solutiessent per executores pretensi testamenti dicte excellentissime ducisse et per dictum magistrum racionalem quod continuassent duci [¿?] cantores id quod incoatum extiterat donec et quousque Illustrissimos marchiones ad presentem venirent civitatem aut suam mississent aut scripsissent voluntatem quod in dicto negocio agendum esset et per dictos nech alios [¿?] interesse pretendentes in hereditate et bonisdicte ex ducisse non sunt talia deducta nech allegata preterque in eorum favorem declarandum sit [...], **attentis et alias condemnamus dictos executores et alios lictis consortes seu verius dictam hereditatem jacentem et bona dicte excellentissime ducisse ad solvenda salaria dictis cantoribus per dictam excellentissimam ducissam constituta ad racionem quatuor mensium cum dimidio** [énfasis mío] non obstantibus in contrarium pretensis super executionem mayorem retinemus deliberacionem et acordium. Ferrer”.¹¹¹²

Como se puede leer del texto judicial mencionado nadie quería encargarse de la capilla valenciana, una vez fallecida la Marquesa.¹¹¹³ Efectivamente el heredero del patrimonio de Mencía, Luis de Requesens y Zúñiga –Comendador Mayor de Castilla de la orden de Santiago, lugarteniente de don Juan de Austria, capitán general de la Mar, embajador del monarca Felipe II ante la Santa Sede y gobernador de los territorios de Milán y de Flandes– no tenía afición musical alguna. A pesar de que trató siempre de embellecer y engrandecer la capilla del Palacio Real Menor de Barcelona, conocido también como “el palacio de la reina”, no gastaba nada en música.¹¹¹⁴ Esta es la idea que se infiere leyendo unas cuentas aún inéditas relativas a los gastos

¹¹¹² Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 134, doc. 21, *Proceso entre Pablo Oller obrando no solo en nombre propio, sino también en nombre de los clérigos y cantores de la capilla de la señora nuestra doña Mencía de Mendoza, marquesa de Zenete, etc., contra los pretendidos herederos de los bienes y derechos de dicha signora nuestra marquesa 28 marzo 1561*. En realidad, aunque el emperador no interviene personalmente en el proceso judicial, dicta la sentencia. En el encabezamiento formulístico de la sentencia, el emperador Carlos V aparece claramente como titular de la justicia, a pesar de que en este contexto y en su nombre actúa el nuevo Virrey, Bernardino de Cárdenas y Portugal, duque de Maqueda (1553 –1601), quien tiene delegadas las competencias judiciales del rey en el reino.

¹¹¹³ No es casualidad que el tesorero Miguel de Olesa, pocos días después de las ceremonias fúnebres, firmara una orden de pago para que el despensero Miguel Ortíz proporcione un apoyo económico y alimentario a los criados de la corte que se encontraban en estado de indigencia. Véase A.N.C/P-R (Z), Leg. 133: “En cuatro días del presente mes se sirvya levar de esta vida a la dicha Sra duquesa y hasta agora no ha parecido en esta ciudad sucesor de su Exma y los criados de su casa no se pueden sustentar sin que la dispensa se provea de algún dinero para sustentar los dichos criados y familia hasta la venda del dicho sucesor. Por tanto, os mando que de los dineros que dio cargo deys y pagueys a Miguel Ortíz despensero de la dicha casa por la forma que soliadés en vida de su Exma [...]. Valencia 15 de enero de MDLIII”.

¹¹¹⁴ El Palacio de la Reina tuvo como propietarios a la familia Requesens durante parte del siglo XV y del XVI. Aquí nació y aquí fue trasladado tras su fallecimiento para ser enterrado en el panteón familiar de la capilla anexa al Palau. Sobre el personaje véase Enrique García Hernán, *Políticos de la Monarquía Hispánica (1469-1700)*. *Ensayo y diccionario* (Madrid: Fundación Ramón Areces, 2002), p.616.

de la capilla del Palau. En ellas, por cierto, encontramos asientos de gastos para arreglar aposentos, escaleras y campanas, incluso cuantiosas cantidades para comprar alfombras, así como unos pagos al sacerdote que oficiaba en la capilla del Palau.¹¹¹⁵ Sin embargo, no encontramos referencias documentales que relacionen al heredero de la Marquesa con ningún músico. En el terreno de la hipótesis, cabría pensar que quizá contratase a alguno para fiestas, pero el hecho cierto es que su relevante carrera llena de encargos y honores militares lo mantuvo alejado durante una gran parte de su vida de sus posesiones.¹¹¹⁶ Su único signo de reconocimiento a la dinastía Mendoza fue el hecho de dar a su hija -que nació el 27 de septiembre de 1557- el nombre de Mencía de Mendoza. Ella sería la heredera de su fortuna y título, disolviéndose así el ambiente y patrimonio cultural y musical que Fernando de Aragón, Duque de Calabria, Germana de Foix y Mencía de Mendoza habían impulsado durante gran parte de su vida.¹¹¹⁷

¹¹¹⁵ Véase San Cugat de Vallès, Arxiu Nacional de Catalunya, ANCI -960- T- 48, Leg. 49, *Exmo Sr. D. Luis de Requesens de Zuñiga, Cuentas. Algunas relativas a la reedificación de la Capilla del Palau*, f. 38 y sgs. Véase también Rosa López Torrijos y Rebeca García Ciruelos, “El Palacio del Real menor de Barcelona y su capilla. Reformas del siglo XVI”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 24 (2012), pp. 33-48.

¹¹¹⁶ Pasó toda su vida entre guerras y encargos de grande importancia que le suponían a trasladarse mucho. Fue Gobernador en los Países Bajos y en la batalla de Lepanto contribuyó enormemente al triunfo final. Se dice que fue muy importante, casi totalmente decisiva, su intervención para que la imagen del Santísimo Cristo de Lepanto y varias de las banderas de aquel memorable encuentro fueran llevadas a Barcelona.

¹¹¹⁷ Mencía de Mendoza se casó en 1582 con Juan Alonso Pimentel de Herrera, V Duque de Benavente.

CONCLUSIONES

En esta Tesis Doctoral, reuniendo las piezas de un puzzle dispersas entre numerosas fuentes de diferentes tipologías, he querido investigar la dinámica triangular que se establece entre la música, los procesos de construcción identitaria y la corte valenciana de Fernando de Aragón, Duque de Calabria (1488-1550) durante el Primer y Segundo Virreinato (1526-1536 y 1536-1550). Las principales conclusiones a las que he llegado a lo largo de mi investigación son las siguientes:

1. Los mutuos y múltiples intercambios culturales y musicales, que a partir de la conquista del reino de Nápoles por parte de Alfonso el Magnánimo se establecen entre Valencia y Nápoles, nos transmiten la imagen de dos círculos cortesanos en los que el disfrute y la práctica musical juegan un papel primordial en la trayectoria de formación del Duque de Calabria y en el proceso de formación de una identidad nobiliaria valenciano-napolitana (Capítulos 1.3, 1.4, 2.1, 2.3, 4.4.2, 5, 6.2, 7.3).

2. Uno de los aspectos más destacados de la gestión y de la práctica musical dentro del contexto histórico y político-institucional investigado reside en una transición progresiva de una forma de mecenazgo musical, entendido como específico léxico de la primacía y de la propaganda político-simbólica, hacia otra más atenta a ensalzar las cualidades morales y los patrones de comportamiento de una elite nobiliaria y de gobierno que con el tiempo va cambiando sus gustos y opciones estéticas hasta concebir la música sobre todo en sus formas más íntimas y sofisticadas del canto acompañado, del diálogo musical y de la poesía recitada (Capítulos 1.4, 2.1, 2.2, 4.1, 4.2, 4.3, 4.4). Este proceso resulta evidente ya durante el reinado del último rey aragonés de Nápoles, Federico de Aragón, época en que la corte napolitana actúa como centro dinamizador internacional de una forma de “mecenazgo literario-musical” que tiene en la cultura humanista y en el canto acompañado (canciones, villancicos, romances) dos de sus ejes principales, debido especialmente al auge que dicha práctica experimenta tanto en la propia Casa Real como en las restantes casas de la nobleza napolitana. La etapa conclusiva de este proceso se desarrolla durante los dos Virreinos valencianos y tiene mucho que ver con el hecho de que los Virreyes juegan un limitado papel político dentro de los vínculos institucionales establecidos por la autoridad imperial sin tener por lo tanto la necesidad de hacer un uso propagandístico de su poder a través de la música (Capítulos.4.1, 4.8).

3. Tras la caída del reino de Nápoles y durante el exilio de Fernando de Aragón, que constituye un momento crucial en la historia de las relaciones políticos-culturales y musicales

entre Italia y España, toda una serie de fuentes (poéticas, musicales o epistolares) presentan evidencias de un proceso de construcción de una identidad napolitano-aragonesa en el que la música y los valores del Humanismo forman parte integrante. Los hitos de este proceso son: a) la composición, difusión, perdurabilidad y reescritura a lo largo del tiempo de un villancico “A la mia gran pena forte”, cuyo texto no solo lamenta la usurpación y el exilio impuesto a los aragoneses de Nápoles, sino que establece también una red paralela de referencias cruzadas entre ellos y la Pasión de Cristo (Capítulo 2.2); b) una carta escrita por Federico de Aragón en 1504 donde el soberano recomienda a Fernando de Aragón, Duque de Calabria, confiar en el ejercicio de las armas sin dejar el estudio de las letras por cosa alguna (Capítulo 2.1); c) la escritura por parte de Antonio De Ferrariis de una Epístola (*De Educatione*, Nápoles, 1505) donde se recomienda al Duque en exilio no alejarse de su “italianidad”, cultivar la música siguiendo modelos italianos (Capítulo 2.1); e) un texto de carácter pedagógico escrito por Gonzalo Fernández de Oviedo (*Libro del muy esforçado e invencible caballero de la fortuna propiamente llamado Don Claribalte Valencia*, 1519) donde el protagonista (el caballero Don Felix / Fernando de Aragón) es descrito como como un noble caballero que había abandonado las armas para dedicarse al estudio y la lectura (Capítulo 2.2); f) la composición de una lírica amorosa escrita por parte del mismo Duque de Calabria que pone de manifiesto una homologación con las formas métricas de la poesía española-castellana y un proceso de hispanización de los códigos identitarios (Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y Quinquagenas*); g) la composición de una Misa (*Missa Ferdinandus Dux Calabriae*), compuesta por Jacquet de Mantua y bajo el patrocinio de Alfonso d’Este, en la que las sutilezas y los artificios de la polifonía flamenca están al servicio de un proyecto de celebración del Duque (Capítulo 2.3).

4. El mecenazgo literario-musical valenciano, que alcanzará su máxima expresión durante el Segundo Virreinato, tiene su antecedente en el Virreinato de Germana de Foix (desde 1523) que, con su capilla musical, resulta tener un papel primordial en la difusión en Valencia de un gusto por la música de cámara –interpretada por específicas agrupaciones instrumentales– y por el canto acompañado (Capítulo 3.1). La Farsa *Coloquio de las damas valencianas* que fue representada gracias a su iniciativa y su patronado en 1524 o 1525, ya se caracteriza como uno de los primeros intentos que se hicieron en Valencia de integrar la música (villancicos), cantada y tocada según el estilo humanista, dentro de la acción teatral (Capítulo 3.3). El *Coloquio* se revelará a lo largo de los años siguientes también el prototipo de autorrepresentación de la nobleza valenciana: el análisis de la letra de los diez villancicos interpretados en esta Farsa

transmite la imagen de una nobleza que no se relaciona con el exterior y que se autoexcluye de los acontecimientos históricos (Capítulo.3.1).

5. Dentro de los intentos que durante el Primer Virreinato el Duque y Germana de Foix hacen para crearse una imagen y una identidad diferencial, que compensara la nostalgia por la vida que el destino les había denegado, la música y la cultura tuvieron un papel central como eje vertebrador (Capítulo 4.2, 4.3). Ello explica tanto la creación y sustentamiento de una grande y costosa corte, donde se realiza un proceso de asimilación y de amalgama cultural entre elementos catalanes-aragoneses e italianos (Capítulo 4.3), como la promoción de iniciativas de mecenazgo que tuvieron en el año 1527 su apogeo con la representación de la *Égloga in Nativitate Christi* (Capítulo 4.4). Un análisis de esta *Égloga*, escrita por el teólogo y humanista Juan Bautista Anyés, pone de manifiesto no solo el círculo virtuoso que se establece entre la acción dramática y la parte musical el prototipo de autorrepresentación de la nobleza valenciana: el análisis de la letra de los diez villancicos interpretados en esta Farsa transmite la imagen de una nobleza que no se relaciona con el exterior y que se autoexcluye de los acontecimientos históricos –donde se encuentran interpretaciones polifónicas a cuatro voces– sino también la explícita voluntad del autor de homenajear y halagar, a través de varios paralelismos alegóricos y mitológicos, a los Virreyes y sobre todo al Duque.

6. Dentro de la lista de libros y manuscritos musicales que forman parte de la abundante biblioteca que el Duque logra reunir en Valencia, aumentando su consistencia numérica a lo largo del tiempo, llaman la atención una serie de manuscritos y libros impresos de música, así como algunos textos de carácter humanista (Capítulos 4.5, 4.6, 4.7). En esta lista se encuentra un “libro de tonos” que podría corresponder, como sugiere Maricarmen Gómez, al manuscrito M1166/M1967 de la Biblioteca de Catalunya, que hoy en día resulta ser el único códice musical que con cierto grado de certidumbre se puede atribuir a la iniciativa y al mecenazgo del Duque. Además, he podido relacionar con la lista de libros del Duque una *Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Mattheum* conservada en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (Cantoral 113). Esta pasión polifónica pone de manifiesto tanto el enlace entre la corte valenciana y algunos círculos musicales del Norte de Italia, como la existencia de una praxis polifónico-litúrgica valenciana-aragonesa que se diferencia de las demás, contribuyendo así a fomentar una identidad valenciana en el ámbito de la música sacra (Capítulo 4.6). La *Genealogie Deorum Gentilium* de Giovanni Boccaccio es otro códice presente en la lista de libros del Duque que resulta ser particularmente interesante: con todo su armazón de esquemas hermenéuticos y reminiscencias clásicas, representa la fuente inspiradora de los patrones simbólicos mediante los cuales el Duque escenifica y comunica su intencionalidad / identidad política y su proyecto

de pacificación social durante la Fiesta de Mayo valenciana descrita en *El Cortesano* de Luis Milán, en particular durante las actuaciones musicales de Apolo y Siringa (Capítulos 6.2.1, 6.2.2, 6.2.3).

7. *El Cortesano* de Luis Milán constituye un texto central para el estudio de las funciones de la música en la corte valenciana del Primer Virreinato (Capítulo 5). La ebullición de citas, refranes, proverbios, fragmentos de villancicos y canciones de moda presentes en este texto forma parte de una tradición de lírica popular conservada a través de la inclusión en cancioneros, refraneros o en fuentes musicales (Capítulo 5.1). Parte de este repertorio, transmitido por tradición oral se acomoda al consumo interno de la corte valenciana formando parte del lenguaje cotidiano y de improvisaciones extemporáneas. Como se deduce de los ejemplos examinados, la mayoría de las veces este repertorio sale manipulado a nivel textual no solo debido al proceso de transmisión oral, sino más bien porque los integrantes de la corte lo manipulaban intencionalmente para que encaje en el contexto del discurso que se entablaba (Capítulo 5.2).

8. Los contextos en que los integrantes de la corte utilizan formas breves de comunicación cantada o canturreada (cantarcillos, estribillos de villancicos, canciones, refranes, dichos, motes etcétera) son casi siempre cómicos-burlescos y la finalidad de esta forma de relacionarse es la de referirse a un mundo emocional común y máxime la de matizar patentes conflictos que se perfilan entre los personajes de la corte, sobre todo cuando aparecen cuestiones íntimas y espinosas, tales como las infidelidades y el “mal francés”: el alarmismo se resuelve de inmediato con refranes, cantarcillos y bromas que sirven para suavizar la presión.

9. Los sonetos, romances, villancicos y otros géneros poéticos-musicales que Luis Milán interpreta acompañándose con su vihuela, tienen una fuerte performatividad socio-musical ya que, siendo normalmente interpretaciones breves y flexibles, encajan bien para incorporar en el flujo de la conversación cuentecillos breves, anécdotas, cotilleos y glosas con las cuales los asistentes de la corte se confrontaban y podían informarse de lo que pasaba en la vida diaria a los demás: la crisis del amor, los amores extraconyugales, los peligros crujientes, como la enfermedad venérea que serpenteaba por doquier (Capítulo 5.3).

10. Según leemos en *El Cortesano* nunca los integrantes de la corte hablaban utilizando el léxico técnico-musical de manera apropiada, a diferencia de lo que ocurre en varias cortes italianas donde, dentro de un contexto humanista, encontramos una nobleza que sabe de música y sabe tomar partido dentro de disputas y controversias de carácter musical (Capítulo 5.5). Además, en *El Cortesano* el léxico de la polifonía es usado en sentido figurado y se caracteriza por ser un medio retórico-expresivo con el fin de agigantar lo absurdo de algunas situaciones

cómicas y de sacar a la luz las contradicciones de los aspectos conflictivos de la relación entre los caballeros y, sobre todo, entre hombres y mujeres (Capítulo.5.5).

11. Sin embargo, en *El Cortesano* las interpretaciones de música polifónica se cuentan con los dedos de una mano. En cambio, este texto nos permite comprobar como en la corte valenciana se usaban a menudo géneros musicales interpretados por una sola voz, sola o acompañada, relacionados con la música no escrita y capaces de llegar al oído de manera rápida e inmediata (5.4. 5.5). Las interpretaciones de música para vihuela sola y el virtuosismo instrumental están ausentes en la corte valenciana descrita por Luis Milán, ya que las reuniones sociales y tertulias eran tan ruidosas que no se podría esperar una escucha atenta. Además, los que acudían a la música tenían una actitud de escucha concentrada hacia las palabras y el texto. En este sentido la monodia acompañada, debido a su flexibilidad y adaptabilidad, parece proponerse como modelo alternativo tanto a la complejidad de la música polifónica como al virtuosismo instrumental (Capítulos 5.4, 5.5).

12. Aparentemente, las piezas que Luis Milán interpreta en *El Cortesano* no se sustentan en ningún soporte de notación escrito ni forman parte de una trayectoria compositiva premeditada, inspirándose más bien en un repertorio de esquemas armónico-melódicos preexistentes relacionados con las praxis interpretativas típicas de la tradición oral (Capítulo 5.5). Así que la habilidad de Milán como intérprete e improvisador reside en la capacidad de adaptar el material de partida a la realidad formal y semántica del texto poético que está cantando. Se trata de una práctica que podemos también relacionar con los *contrafacta* (donde se emplea una misma melodía para textos musicales diferentes), ampliamente utilizados en muchos repertorios poéticos que se basan en esquemas métricos regulares estróficos, como lo son todos los textos entonados en *El Cortesano*.

13. Las interpretaciones musicales que tienen lugar en la corte valenciana se adaptan a una “estrategia de las apariencias” (*sprezzatura*), por la que la música y el músico no son juzgados solo por los aspectos técnicos que normalmente se asocian con esta particular forma de arte, sino más bien por la manera en que el músico y la música se exhiben (Capítulo 6.1). En este mundo de la apariencia tiene un papel decisivo la actuación “galana” que, según algunos ejemplos recogidos en ámbito italiano y español de aquel entonces, implica que el músico tenga la capacidad de gestionar la propia imagen y toque como si estuviera practicando un pasatiempo y con la apariencia engañosa de quien esconde el estudio y la fatiga. En la corte valenciana la *sprezzatura* actúa también como otro ejemplo prototípico de representación identitaria ya que el mismo Duque es el primero en impulsarla durante las veladas, las actuaciones teatrales y musicales y sobre todo durante las charlas entre hombres y mujeres.

14. Muchos eventos musicales y escenificaciones de estilo italiano que tienen lugar en el espacio efímero y refinado de la corte valenciana nunca se configuran como recepción acrítica y dogmática de los modelos, sino que suponen un proceso de reinterpretación y resemantización con el fin de poner en marcha un proceso de construcción identitaria. Esto ocurre en la Fiesta de Mayo valenciana –momento primordial en el plan narrativo de la crónica ficción de Luis Milán– que pierde sus originarias connotaciones italianas y se somete un proceso de “contaminación” cultural: en Valencia el “Gonfalonier selvaggio” ya no es una rama florecida, sino más bien una especie de hechicero con atribuciones salvadoras. El Cupido valenciano, así como las ninfas que le rodean, como Siringa, son personajes con una función moralizadora (Capítulo 6.2). Los textos de la música que resuena en la huerta y en los aposentos del Real –villancicos u otros géneros musicales–, a menudo contienen rastros de un amplio malestar y se prestan a una utilización política y terapéutica. Además, en la larga acción ritual de la Fiesta de Mayo se incorpora un extenso simulacro (“Mascara de los Troyanos”) que representa otro hito en el proceso de construcción identitaria napolitano-aragonesa. Dos músicos disfrazados de Apolo y Siringa cantan y tocan 10 romances, siguiendo la praxis ejecutiva humanista de la monodia acompañada, en los que resultan evidentes paralelismos entre los personajes más importantes de la épica antigua y la rama aragonesa de Nápoles (Capítulo.6.2.2). También la figura mitológica de Siringa, cargada de fuertes connotaciones simbólico-culturales, es sujeta a un proceso de reinterpretación que parece tomar como modelo el tratado *Genealogie Deorum Gentilium* de Giovanni Boccaccio, llegando a tener una función salvífica dentro de una acción simbólico-ritual que no tiene solo finalidades de celebración sino también de regeneración comunitaria (Capítulo 6.2.2).

15. Durante el Segundo Virreinato la capilla musical valenciana se convierte en un gigantesco aparato que incrementa el protagonismo y la intencionalidad político-identitaria de los Virreyes. Si examinamos la lista de cantores y músicos que he reproducido actualizándola en base a los trabajos de investigación recientes (Capítulo 7.3.1), podemos subrayar un incremento del 22% del personal a lo largo de 12 años (1542-1554). En cambio, a partir del 1550 (año del fallecimiento del Duque) en adelante, se vislumbra una disminución progresiva y una gran movilidad de los miembros de la capilla, con una reducción del *turnover* en entrada al 19% durante los años siguientes. Además, lo que destaca de la gestión de esta institución musical es su fuerte connotación social y asistencial en favor de la música y de los músicos (Capítulo 7.2.3): hablamos de toda una red asistencial como subsidio para amortizar los gastos de estancia y alojamiento en la ciudad, beneficios alimentarios ordinarios y subsidios especiales. Un análisis de los asientos de nóminas de los salarios relativos a los años 1542,

1546, 1550, 1551, 1552, 1553 y 1554 incluso revela la existencia de un sistema basado en una cuota inicial estándar que a medida que pasa el tiempo va progresivamente aumentando de manera igualitaria, según la antigüedad, la calidad del servicio proporcionado y el nivel de lealtad y compromiso que cantores y músicos habían mostrado a los virreyes.

16. La exigencia del Duque de mantener el legado napolitano-aragonés, no solo individualmente sino familiarmente y dinásticamente, subyace detrás de la fundación del Monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes que Fernando concibió desde un principio como panteón familiar y como lugar donde desplazar toda una serie de ceremonias rituales y religiosas relacionadas con “las fiestas principales” que cumplían un papel relevante en la preservación y perpetuación de la identidad napolitano-aragonesa: la Epifanía, con la anexa celebración de la fiesta de los Reyes Magos, y, sobre todo, la fiesta de San Miguel Arcángel (Capítulo 7.3). El análisis de un documento del 1546 localizado en el Archivo Histórico Nacional, e inédito hasta hoy, pone de manifiesto que el Duque tenía en mente un proyecto concreto para la gestión de la capilla musical de San Miguel que no coincidía con el del padre general de la orden jerónima (Capítulo 7.1).

17. Durante el Segundo Virreinato (1536-1550) se produce una reorientación didáctico-religiosa que tuvo como principal inspiradora a la segunda esposa del Duque, Mencía de Mendoza, interesada en proyectar hacia el exterior una imagen de una corte respetable y austera que se abstiene de los excesos y que actúa de forma sutil siguiendo modelos de religiosidad erasmista. Esta nueva forma de mecenazgo humanista-erasmista se caracteriza por unas constantes típicas de la obra del pensador holandés y que volvemos a encontrar en algunas ensaladas del músico tarraconense Mateo Flecha: el recurso a la parodia, la sátira y la ironía, la dialéctica entre la apariencia y la realidad, el uso de citas explícitas o implícitas, el partir de acontecimientos actuales como pretexto para hacer más inteligible el discurso (Capítulo 4.7, 5.2. 7.3.2).

18. La presencia de “un libro de las ensaladas” en un listado (aún poco conocido) de libros de música que pertenecieron a Mencía de Mendoza, procedente del fondo Cenete del Arxiu Nacional de Catalunya, induce a hipotizar que la Marquesa poseía el corpus original de las *Ensaladas* de Mateo Flecha. Esta evidencia no solo reabre la cuestión aún pendiente, relativa al vínculo que este compositor podría haber establecido con la vida literaria-musical del Segundo Virreinato, sino también la de las relaciones latentes entre este compositor y la Marquesa, así como a las relaciones entre ambos con las corrientes espirituales de la Valencia de aquella época, abierta al erasmismo y a la literatura ascético-mística (7.2.2).

19. Después del fallecimiento del Duque y de la Marquesa llega a término el proceso de disolución de la capilla musical que había iniciado ya en el periodo inmediatamente sucesivo a la muerte del Duque, cuando se produjo una disminución progresiva y una gran movilidad de los miembros de la capilla. Un documento judicial aún inédito localizado en el Arxiu Nacional de Catalunya da cuenta de una disputa entre cantores que piden que se les pague por sus servicios prestados y los herederos de la Marquesa que no quieren hacerse cargo de estas solicitudes. Se trata de un triste episodio judicial que pone fin a una época de esplendor (Capítulo 7.5). La imagen que queda de la capilla valenciana, también leyendo los libros de cuentas aún inéditos pertenecientes al principal heredero del patrimonio de la Marquesa, Luis de Requesens y Zúñiga, es la de una institución abandonada a sí misma, con los herederos que no quieren asumir los gastos de gestión y que tampoco tienen interés en preservar lo que fue una de las mayores instituciones musicales de la Europa renacentista.

La idea dominante que ha ido emergiendo a lo largo de este trabajo de investigación es que la música no es solo una práctica elitista, una forma de evasión o incluso “el arte de las Musas”, sino también una forma de comunicación o mejor dicho un evento socio-cultural, perfectamente integrado en las dinámicas político-históricas, capaz de condicionar y canalizar el proceso de construcción identitaria de la nobleza. Apoyándonos también en los estudios más recientes de historia europea, podemos afirmar finalmente que ese proceso de formación identitaria, que supuso también el progresivo desplazamiento del ideal social de la época desde el héroe militar hacia el nuevo caballero cortesano, impulsó formas alternativas y más eficaces de gestionar y orientar los conflictos sociales contribuyendo así a aquel largo camino de civilización europea que propio en la época renacentista encuentra una de sus etapas primordiales.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Abreviaturas Utilizadas

- 11CG = Hernando del Castillo, *Cancionero General*. Valencia: Cristóbal Cofman, 1511
14CG = *Cancionero General*. Valencia: Jorge Costilla, 1514
57CG = *Cancionero General*. Amberes: Martín Nuncio, 1557
A.N.C/P-R (Z) = San Cugat de Vallès, Arxiu Nacional de Catalunya
ACA = Archivo Corona de Aragón
AGS = Archivo General de Simancas (Valladolid),
AHN = Archivo Histórico Nacional, Madrid
AMV = Archivo Municipal de Valencia
ARV = Archivo del Reino de Valencia
ASF = Archivio di Stato di Firenze
ASL = Archivio di Stato di Lucca
AVM = Archivo de la Villa de Madrid
BE = Madrid, Biblioteca de El Escorial
BMV = Biblioteca Municipal de Valencia
BNN = Biblioteca Nazionale di Napoli
CMB = Barcelona, Biblioteca de Catalunya, MS 45. Cancionero Musical de Barcelona
CME = Biblioteca Pública Hortensia, MS 11793 [1530-45]. Cancionero Musical de Elvas
CMP = Madrid, Biblioteca Real, MS II.1335, Cancionero Musical de Palacio
CS = New York, Hispanic Society of America, MS B 2495. Cancionero Sevillano
CUp = *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes, agora nuevamente corregidos. Ay mas ocho tonos de canto llano, y ocho tonos de canto de organo para que puedan aprovechar los que, a cantar començaren*. Venetiis: apud Hieronymum Scotum, 1556
Escorial IV. a. 24 = Madrid, Real Monasterio de San Lorenzo de Escorial
FdE/1562 = *Cancionero Llamado Flor de Enamorados*. Barcelona [1533/¿1562?].
MP2 = Madrid, Biblioteca Real, MS 617 [siglos XV y XVI], Cancionero de poesías varias
MP7 = Madrid, Biblioteca Real, MS II/1579 (2) [1580], Cartapacio del Señor Pedro Hernández de Padilla criado de Celia
PN = Paris, Bibliothèque Nationale de France
TarazC 2/3 = Tarazona, Archivo de la Catedral. MS 2/3
TPPE = Tabla de los principios de la poesía española: siglos XVI-XVII
WHA = Wolfenbüttel Herzog August Bibliothek

Fuentes Manuscritas

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, MS M454, Cancionero Musical de Barcelona.

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, MS 1010/1[1505], *Epitaphion regis Federici Aragonum*.

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q 16.

Elvas, Biblioteca Pública Hortensia, Ms 11793, Cancionero Musical de Elvas.

Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana, MS Cl. II, 355. Equicola, Mario, *Annali della città di Ferrara*.

Firenze, Archivio di Stato di Firenze, F. XXIII, *Medici avanti il Principato*.

Firenze, Archivio di Stato di Firenze, Medici avanti il Principato, F. XXIII, f. 347, *Filippotto Dortenche "chantore in Napoli" a Nobili viro Lorenzo di Piero di Chosimo de' Medici in Firenze* (8 mayo de 1471).

Lille, Archives du Departement du Nord, Reg. B 5, *Lettre de Philippe le Beau à Jean de Courtewille, son ambassadeur en France, par laquelle il lui envoie copie du traité qu'il vient faire avec le roi d'Aragon* (Benavente, juin 1506).

Lucca, Archivio di Stato di Lucca, Diplomatico Sardini 1481, *Anziani al tempo della libertà*.

Lucca, Biblioteca Capitolare, MS 525, ff. 175v-184r, *Libellus de laudibus musciae et Petroboni*.

Madrid, Archivo de la Villa de Madrid, L.M. 327.

Madrid, Archivo Histórico Nacional, Actas Capitulares 1588-1604, Códice 506, f. 24v, *Libro de actas capitulares del monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia*.

Madrid, Archivo Histórico Nacional, Códice L. 505, *Libro de actas capitulares del monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia*.

Madrid, Archivo Histórico Nacional, Colección Códices y Cartularios, Códice L. 493, *Historia de la fundación del monasterio Bernardo de San Bernardo en Valencia e institución en su lugar del de San Miguel de los Reyes, con el testamento del duque de Calabria e inventario de libros y alhajas que dejó él y su esposa Germana de Foix*.

Madrid, Archivo Histórico Nacional, Colección Códices y Cartularios, Códice L.515, ff. 51r-62v, *Libro de la fundación, donación y rentas del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes de Valencia*.

Madrid, Archivo Histórico Nacional, Colección Códices y Cartularios, Códice L.524, *Libro de salarios de los criados de Fernando de Aragón, duque de Calabria*.

Madrid, Archivo Histórico Nacional, Colección Códices y Cartularios, Códice L.505, *Libro de actas capitulares del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes de Valencia*.

- Madrid, Biblioteca de El Escorial, Códice &.II.22, f. 224, *Relación de la fundación del Real Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia*.
- Madrid, Biblioteca Nacional, MS M48, Cancionero de Estúñiga.
- Madrid, Biblioteca Nacional, Códice R-27032-3, *Égloga in Nativitate Christi*.
- Madrid, Biblioteca Real, Cantoral 113, *Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Mattheum*.
- Madrid, Biblioteca Real, MS 1.587, *Cartapacio de poesías varias de finales del siglo XVI*.
- Madrid, Biblioteca Real, MS 617, *Cancionero de poesías varias*.
- Madrid, Biblioteca Real, Ms II/1579 (2) [1580], *Cartapacio del Señor Pedro Hernández de Padilla criado de Celia*.
- Madrid, Biblioteca Real, MS II-1335, Cancionero Musical Palacio.
- Madrid, Biblioteca Real, MS. D79 (*olim* 2-B-10).
- Madrid, Biblioteca Real, MS II 2283, *Letra de Jerónimo de Ycis a Antonio Perrenot de Granvela* (Valencia, 28 de octubre de 1550).
- Madrid, Biblioteca Real, MS II.1335, Cancionero Musical de Palacio.
- Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Códice &-II-22 (1º), *Relación de la fundación del R. Monasterio de S. Miguel de los Reyes*.
- Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense – Cancelleria – Carteggio con Principi Esteri, Napoli, b. 1247/3.
- Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia, MS 871N, Cancionero Musical de Montecassino.
- Napoli, Biblioteca Nazionale, MS XIV. A. 28, *De illustribus scriptoribus Regni Neapolitani*.
- Napoli, Biblioteca Nazionale, VI. E. 40, *Messe L'homme armé*.
- New York, Hispanic Society of America, MS B 2495, *Cancionero Sevillano*.
- Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, MS 431, Cancionero Musical de Perugia.
- Perugia, Biblioteca Comunale di Perugia, MS F 27, *Rogeri De Piacenza di Nardò. Opere*.
- Roma, Biblioteca Casanatense, MS 805, ff. 16v-18r. Brandolini, Raffaele, *De musica y poética* [1513].
- San Cugat de Vallès, Arxiu Nacional de Catalunya, ANCI -960 - T- 48, Leg. 49, *Exmo Sr. D. Luis de Requesens de Zuñiga, Cuentas. Algunas relativas a la reedificación de la Capilla del Palau*.
- Segovia, Catedral, Archivo Capitular, sin signatura [antiguo18], Cancionero Musical de Segovia.
- Sevilla, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular y Colombina, MS 7-I-28, Cancionero Musical de la Colombina.
- Tarazona, Archivo Capitular de la Catedral, MS 2/3.
- Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, Leg. 2280/3.
- Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, Leg. 2293/1, n. 5.

- Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, Leg. 3402/2.
- Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, Leg. 418 (1), n. 15.
- Valencia, Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, Códice BH MS 291. Boccaccio, Giovanni, *Genealogie deorum gentilium*.
- Valencia, Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, MS 947, *Inventario de robbe de la guardarrobe del Ilmo Sre D. Ferrante de Aragona Duca de Calabria [...] incomenzando al primo de ottobre 1527*.
- Valencia, Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, MS 0730 (olim 760), *Historia Sancti Paridis*.
- Valencia, Biblioteca Municipal de Valencia. Fullana Mira, Lluís, *D. Fernando de Aragón y de Sicilia. Principe jurado de Nápoles*. Ejemplar mecanografiado sin foliar.
- Valencia, Biblioteca Serrano Morales del Ayuntamiento de Valencia, MS 6.377, 1891. Salvador y Monserrat, Vicente (Marqués de Cruilles), *Doña Germana de Foix, última reina de Aragón y su época. Estudio histórico*, sin foliar.
- Valladolid, Archivo General de Simancas, Patronato Real, Leg.29, doc. 31-542R, *Testamento de Federico de Aragón y Sicilia*.
- Valladolid, Archivo General de Simancas, Secc. Guerra y Marina, Leg. 34, doc. 42, *Carta del Duque al Emperador Felipe II* (1548).
- Sant Cugat de Vallès, Arxiu Nacional de Catalunya, fondo Palau-Requesens (Marquesado de Zenete):
- Leg. 118, doc. 13, *Dos cartas de su magestad el Rey de España Don Carlos I y del príncipe Don Felipe, su hijo, dirigidas a su pariente la Exma Señora Marquesa de Zenete en que le suplican les socorra y equal con alguna cantidad para atender a los gastos de las guerras que en la sazón sostenían en Italia y Flandes*.
- Leg. 118, doc. 50, *Notas de gastos hechos en el aposento de las Damas. Valencia setiembre de 1546*.
- Leg. 119, doc. 8, *Traslado signado de la Provisión Real de la merced que hizo su Magestad de la Capilla Real del Monasterio de Predicadores de Valencia a favor de la Ilustre Sra Marquesa del Zenete*.
- Leg. 120, doc. 31, *Nombramiento de capellanes otorgados por la marquesa*. 1 abril del año 1552.
- Leg. 122, doc. 16, *Inventario de libris, ropa, etc., de la Marquesa de Zenete*. 9 de octubre de 1553.
- Leg. 122, doc. 18, *Traslado de memoria enviada a D. Juan del inventario que ha de hacer de la hacienda de la marquesa Exma Duquesa de Calabria; es referente al pleito con el Marqués de Mondéjar. 12 marzo de 1563,*”.
- Leg. 122, doc. 34, *Cargo que se hizo a Don Austin Cuellar, guarda ropa de la marquesa*.
- Leg. 122, doc. 8, *Inventario de las cosas que abajo serán declaradas las cuales están en la sacrestia de la Seo de Valencia y vinieron a su poder y le fueron entregadas en 11 de enero 1563*.
- Leg. 122, doc. 8, *Minutas y apuntes para formar los asientos e inventarios de las ropas, muebles etc. de la Exma Sra Duquesa de Calabria, marquesa del Zenete (1552-1553*
- Leg. 123, doc. 3, *Lutos que se dieron cuando murió la duquesa Doña Mencía de Mendoza, duquesa de Calabria, año 1554*.

- Leg. 123, doc. 34, *Cargo que se hizo a Don Agustin Cuellar, sastre y guardaropas de su Exma, en 9 de febrero de 1548, de las ropas, muebles, y joyas que se le había confiado*
- Leg. 123. Leg.118, doc. 1, *Genealogia.*
- Leg. 123b, doc. 5, *Escritura de inventario sumamente detallada de los bienes que fueron de Mencía de Mendoza, Marquesa de Zenete (1554).*
- Leg. 123b, doc. 5, *Escritura de inventario sumamente detallada de los bienes de la Duquesa Mencía de Mendoza, Marquesa de Zenete.*
- Leg. 123b, doc. 5, *Escritura de inventario sumamente detallada de los bienes que fueron de Mencía de Mendoza, Marquesa de Cenete, (1554).*
- Leg. 124, doc. 24, *Disposiciones encaminadas a arreglar todo lo conveniente por amortajar el cadáver de la duquesa para preparar la camera mortuoria.*
- Leg. 124, doc. 7b, *Testamento del Exmo Don Fernando de Aragon, Duque de Calabria. 25 octubre 1550.*
- Leg. 128, doc. 10, *Carta a la Marquesa por don Pedro Milán.*
- Leg. 129, doc. 4, *Traslado de una carta de priviLeg.io del imperador Carlos quinto en virtud del cual se concede a Don Enrique, Conde de Nasao, en virtud de su enlace con Doña Mencía de Mendoza, Marquesa de Zenete, en debitorio de aquel anualmente durante su vida cinco cuentos de maravedíes sobre cualesquiera ventas de cualesquiera ciudades y lugares de sus reinos (28 de junio de 1524).*
- Leg. 134, doc. 21, *Proceso entre Pablo Oller obrando no solo en nombre propio, sino también en nombre de los clérigos y cantores de la capilla de la señora nuestra doña Mencía de Mendoza, marquesa de Zenete, etc., contra los pretendidos herederos de los bienes y derechos de dicha signora nuestra marquesa 28 marzo 1561.*
- Leg. 135, doc. 1, *Nomina de los sueldos de empleados y criados de la Sra Duquesa (1534-1535).*
- Leg. 135, *Traslado de los pareceres dados en causa de la exma señora marquesa de Calabria a Francisco de Recalde criado de su excelencia.*
- Leg. 135, *Traslado de los pareceres dados en causa de la exma señora marquesa de Calabria a Francisco de Recalde criado de su excelencia.*
- Leg. 136, doc. 1, *Cuentas varias 1551.*
- Leg. 136, *Memorial del ortusano della Senyora duquessa de Callabria.*
- Leg. 137, doc. 8, *Cuentas correspondientes a este año (1552).*
- Leg. 142, doc. 2, *Cuentas de Juan Ribera mayordomo de Darabenas en Granada.*
- Leg. 142. doc. 4, *Cuentas del Sr. García de Montalvo, mayordomo mayor (1532)*
- Leg. 144, doc. 2, *Cuentas de D. Miguel de Olesa, tesorero (1551).*
- Leg. 144, doc. 6, *Libramientos de pagos de Miguel Oleza a criados y domesticos de sua excellencia (1553)*
- Leg. 154, *Almoneda hechas en público encante en el patio del Castillo de Ayora.*
- Leg. 154, doc. 19, *Los actos de la posesión de la villa de Ayora. Inventario y otros actos. 1547. A instancia de Anthonio Montalvo, criado y procurador de su Exma.*

- Leg.118, doc. 63, *Orden dado por la signora Duquesa de Calabria a su tesorero Muguel Oleza para que pague la cantidad de dinero correspondiente a cada uno de los sujetos que vienen consignados en esta nomina.*
- Leg.120, *Relación de todos los gastos hachos en la despensa de la marquesa del Cenete, Condesa de Nassau en el año 1528.*
- Leg.123, doc. 3, *Lutos que se dieron cuando murió la duquesa Doña Mencía de Mendoza, Duquesa de Calabria, 1554.*
- Leg.138, *Cuentas del Marquesado. Años 1512-1557*
- Leg.144, doc. 5, *Traslado de las nominas y salarios de oficiales y criados siendo tesorero Don Miguel Olesa (1552)*
- Leg.144, *Las raciones, posadas y zapatos de pajes que ordinariamente se pagan por la tesorería a los oficiales y otros criados de su excelentísima en este mes de diciembre del mil quinientos cincuenta y un años (1551).*
- Leg.144. doc. 3, *Justificativos de las cuentas de Miguel Olesa.*
- Leg.146 (b), *Libro de despensa de la Exma Señora de Calabria del mes de noviembre (1548).*
- Leg.146, *Libro de despensa de la Exma Señora Duquesa de Calabria del mes de junio de 1551. Despensa Miguel Ortiz (1548-1550).*
- Leg.147, *Inventario de las armas y bienes que Antonio de Montalvo gobernador de esta villa de Xadraque con su tierra recibió de la fortaleza del Cid de los entresuelos [...] los cuales le entrego Juan Pablo de Matarredona.*
- Leg.148, doc. 33, *Documentos referentes al pleito seguido por la Exma Duquesa de Calabria contra su villa de Xadaraque (1548).*
- Leg.154, doc. 13, *Inventario de los bienes de recamara y artillería que fueron hallados en el Castillo de Ayora. Mayo (1547)*
- Leg.154, doc. 6, *Copia del inventario de la ropa de la recamara de la duquesa de Calabria encomendado al mayordomo Berenguer Pastor (1541).*

Fuentes Impresas y Colecciones Documentales

- Aldimari, Biagio. *Memorie storiche di diverse famiglie nobili, così napoletane come forastiere*. Napoli: Giacomo Raillard, 1691.
- Anónimo. *Cuestión de amor*. Valencia: Diego de Gumiel, 1513.
- Avalle-Arce, J. B. (ed.). *Gonzalo Fernández de Oviedo. Batallas y Quinquagenas*. Salamanca: Diputación de Salamanca, 1989.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (ed.). *Las memorias de Gonzalo Fernández de Oviedo*. Chapel Hill, NC: Department of Romance Languages, 1974.
- Barozzi, Nocoló (ed.). *Marino Sanuto. Diarii*. Venezia: Marco Visentini, 1879-1902.
- Bayle, Pierre. “Réponse aux questions d’un provincial”, en *Oeuvres diverses*. La Haye: Compagnie des Librairies, 1737, vol. 3, pp. 683-688.
- Bayle-Mouillard, Elisabeth. *Manual completo de juegos de sociedad o tertulia, y de prendas*. Madrid: Norberto Llorenci, 1839.
- Beccadelli, Antonio. *De dictis et factis Alphonsi Regis Aragonum libri IV*. Basilea, 1538.
- Bossinensis, Franciscus. *Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato per cantar e sonar col lauto*. Libro I, Venezia: Petrucci 1509 / Libro II, Fossombrone: Petrucci 1511.
- Caccini, Giulio. *Le nuove musiche*. Firenze: Marescotti, 1601.
- Calvete de Estrella, Juan Cristóbal. *El felicísimo viaje d'el muy alto y muy poderoso príncipe don Phelipe, hijo d'el emperador don Carlos Quinto Máximo, desde España a sus tierras de la Baja Alemania*. Amberes: Martín Nució, 1552.
- Campos, Francisco Javier-Sevilla, Fernández de (eds.). *Fray José de Sigüenza. Historia de la Orden de San Jerónimo*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2000.
- Cancionero llamado Flor de enamorados sacado de diversos auctores [...]*. Barcelona: Claudi Bornat, 1562.
- Caracciolo, Tristano. “Opuscula historica”, en *Rerum Italicarum scriptores*. Ed. Luigi Muratori. Milano: Società Palatina, 1723-1751, vol. 22.
- Carafa, Josephus. *De cappella regis Utiusque Siciliae et aliorum Principum seu de sacris aulicis rebus liber unusi*. Neapoli: ex typographia Raymundiana, 1772.
- Carmigliano, Colantonio. *Ecloga recitata in advento de la Illustrissima S. Isabella de Capua Principessa de Molfeta in lo stato de la Illustrissima S. Giulia Ursina Principessa de Besignano*. Bari, 1535.
- Carreres Zacarés, Salvador. *Libre de memories de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de Valencia [1308-1644]*. Valencia: Acció Bibliogràfica Valenciana, 1935.
- Carriazo, Juan de Mata (ed.). *Alonso de Santa Cruz, Alonso. Crónica de los reyes Católicos*. Sevilla: Escuela de estudios Hispano-Americanos, 1951.
- Casalegno, Giovanni-Giaccone, Gabriella (eds.). *Pietro Aretino. Le Carte Parlanti [1543]*. Palermo: Sellerio, 1992.
- Casares, Emilio (ed.). *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.
- Casio, Girolamo. *Libro intitulado Cronica, ove si trata di epitaphii, di amore, e di virtute*. Bologna: Cinzio Achillini, 1525.

- Castiglione, Baldassarre. *Il Cortegiano*. Venezia: Aldo Romano y Andrea d'Asola, 1528.
- Castillo, Hernando del. *Cancionero General*. Valencia: Cristóbal Cofman, 1511.
- Cátedra, Pedro M. *Seis pliegos poéticos barceloneses desconocidos, c. 1540*. Madrid: El Crotalón, 1983.
- Celani, Enrico (ed.). *Burckardi, Johannis. Liber Notarum ab anno MCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI*. Città di Castello: Scipione Lapi-Zanichelli, 1900-1975, vol. 32/2, pp.132-133.
- Cian, Vittorio (ed.). *Baldassarre Castiglione. Il libro del Cortegiano* [Venezia, 1528]. Firenze: Sansoni, 1947.
- Cortey, Jayme (ed.). *Jorge de Montemayor. Los siete libros de la Diana* [Barcelona, 1561]. Madrid: Cátedra, 1991, libro II.
- Costo, Tomaso. *Del compendio dell'Istoria del Regno di Napoli. Annotazioni e Supplimenti*. Venezia: Barezzi Barezzi, 1591.
- Covarrubias, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sanchez, 1611.
- Crispo, Gian Battista. *Vita di Giacompo Sannazaro*. Napoli: Giovanni Tomaso Todino, 1593.
- Cuenca, González (ed.). *Joaquín Hernando del Castillo. Cancionero General*. Madrid; Castalia, 2004.
- Chabás, Roque (ed.). *Roig, Jacme. Spill o Libre de les Dones per Mestre Jacme Roig* [Valencia, 1460]. Barcelona, Madrid: Librería de M. Morillo, 1905.
- D'Auton, Jean. *Chronique Luis XII*. París: Librairie Renouard, 1893.
- Diccionario de Autoridades* [1726-1739]. Madrid: Gredos, 1990.
- Dolce, Lodovico, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*. Venezia: Giolito, 1557.
- Doni, Antonfrancesco. *Dialogo della musica*. Venezia: Scotto, 1544.
- Dormer, Diego. *Anales de Aragón. Desde el año MDXXV hasta el de MDXL*. Zaragoza: por los herederos de Diego Dormer, 1697.
- Escartí, Vicent Josep (ed.). *Luis de Milán. El Cortesano*. Estudi introductor i text. València: Biblioteca d'Autors Valencians, 2010.
- Escartí, Vicent Josep-Todera, Antoni (eds.). *Lluís del Milà. El Cortesano*. València: Biblioteca Valenciana-Ajuntament de València-Universitat de València, 2001.
- Escolano, Gaspar de. *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reino de Valencia*. Valencia, 1611.
- Escolano, Gaspar de-Perales, Juan B. *Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia*. Valencia: Terraza, Aliena y Cía, 1878.
- Escudero de la Peña, José María (ed.). *Gonzalo Fernández de Oviedo. Libro de la Cámara Real del príncipe don Juan*. Madrid: Pastor y Landero, 1870.
- _____ (ed.). *Inventario de los libros de don Fernando de Aragón Duque de Calabria*. Madrid: Imprenta de Aribau, 1875.
- Fabié, Antonio Maria (ed.). *Viaje por España del magnífico Micer Andres Navagero, Embajador de Venecia al Emperador Carlos V*. Madrid: Librería de los Bibliófilos, 1879.
- F. del V-J. S. R (eds.). *Libro intitulado El Cortesano, compuesto por D. Luis Milán* [...]. Madrid: Aribau y Cia, 1874
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Batallas y Quinquagenas*. Salamanca: Diputación de Salamanca, 1989.
- Fracastoro, Girolamo. *Syphilis sive de morbo gallico, libri tres ad Petrum Bembum*. Veronae: Da Sabbio, 1530.
- Fuenllana, Miguel de. *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*. Sevilla: Martín de Montedoca, 1554.

- Gachard, M. (ed.). *Antoine Lalaing. Voyages des souverains des Pays Bas*. Bruxelles: F. Hayez, 1876.
- Gaffurius, Franchino. *Theoricum opus musice discipline*. Napoli: Francesco di Dino, 1480.
- García Mercadal, José. *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999.
- García Morales, José (ed.). *Luis de Milán. Libro de motes de damas y Caballeros, intitulado el juego de mandar*. Barcelona: Torculum, 1951.
- Garganta, José M. (ed.). *Anales del Reyno de Valencia* [Valencia, 1613]. *Y apuntamientos recogidos por P. M. Fray Francisco Diago para continuar los Anales del Reyno de Valencia desde el rey Pedro III hasta Felipe II*. Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1936-1946.
- Garzilli, Paolo (ed.). *Notar Giacomo. Cronica di Napoli*. Napoli: Stamperia Reale, 1845.
- Giambullari, Pierfrancesco. *Apparato et feste per le nozze dell'illustrissimo signor duca di Firenze e della duchessa sua consorte*. Firenze: Giunti, 1539.
- Giannone, Pietro. *Dell'istoria civile del regno di Napoli*, vols. 40. Napoli: Niccolò Naso, 1723.
- _____ (ed.). *Diario scritto per Silvestro Guarino d' Aversa, delle cose a suo tempo accadute nel Regno di Napoli, e particolarmente nella detta Città d' Aversa dall'anno 1491, all'anno 1507. Raccolta di varie croniche, diari, ed altri opuscoli cosi italiani, come latini appartenenti alla storia del Regno di Napoli*. Napoli: Bernardo Perger, 1780, t.1.
- Gómez Moreno, Manuel-Juan de Mata Carrizo y Arroquia (eds.). *Memorias del reinado de los Reyes Católicos que escribía el bachiller Andrés Bernáldez*. Madrid: CSIC, 1962.
- Humboldt, Karl Wilhelm von. *Diario de Viaje a España 1799-1800*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Iborra, Joan (ed.). *Rafael Martí de Viciana. Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia*. [Barcelona, Pablo Cortey, 1566]. Valencia: Universidad de Valencia, 2005.
- Jiménez Delgado, José. *Juan Luis Vives. Epistolario*. Madrid: Editorial Nacional, 1978.
- Laborde, Alexandre de. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne / par Alexandre de Laborde, et une société de gens de lettres et d'artistes de Madrid*. Paris: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820.
- Las ensaladas de Flecha, maestro de capilla que fue de las serenissimas Infantas de Castilla, recopiladas por F. Matheo Flecha su sobrino, [...] con algunas obras suyas y de otros authores, cuadernos de Tiple, Altus, Tenor y Baxo*. Praga: Iorge Negrino, 1581.
- Leonardo de Argensola, Bartolomé. *Primera parte de les Anales de Aragón que prosegue los de Zurita*. Zaragoza, 1630.
- Leostello, Joampiero. "Efemeridi. Delle cose fatte per il Duca di Calabria (1484-1491)", en *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*. Ed. Gaetano Filangieri. Napoli: Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1883, vol. 1.
- Lope Blanch, Juan M (ed.). *Juan Valdés. Diálogo de la lengua* [1533]. Madrid: Castalia, 1985.
- López de Toro, José (ed.). *Documentos Inéditos para la Historia de España. Epistolario de Pedro Mártir de Anglería*. Madrid: Imprenta Górgora, 1953.
- Luján, Pedro de. *Coloquios matrimoniales*. Sevilla, 1550.
- Maestrelli, Leonardo. *Egloga o vero farsetta di Kalendimaggio composta per Lionardo di ser Ambrogio, alias Mescolino nel anno MDXIX*. Siena: Francesco di Simione, 1543.
- Mal Lara, Juan. *Philosophia vulgar*. Sevilla: Hernando Diaz, 1568.
- Marineo Siculo, Lucio. *De las cosas memorables de España*. Alcalá de Henares: Juan de Brocar, 1539.
- Martí de Viciana, Rafael. *Libro segundo de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su Reyno*. Valencia: La Sociedad Valenciana de Bibliófilos, 1881.

- Martí Grajales, Francisco (ed.). *Obras de Joan Fernandez de Heredia, poeta valenciano del siglo XVI*. Valencia: Manuel Belenguer y Molera, 1913.
- Martí Mestre, Joaquim (ed.). *El libre de Antiquitats de la Seu de València*. Valencia, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.
- Marti, Maria. *Rogeri De Piacenza di Nardò. Opere*. Lecce: Milella, 1977.
- Martínez Ortiz, José (ed.). *Onofre Esquerdo. Nobiliario valenciano*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001.
- Mateu Ibars, Josefina. *Los virreyes de Valencia. Fuentes para su estudio*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. Publicaciones del Archivo Municipal, 1963.
- Mazzali, Ettore (ed.). *Matteo Bandello. Novelle [1554]*. Milano: BUR, 1990.
- Mazzatinti, Giuseppe. *La biblioteca dei Re d'Aragona in Napoli*. Rocca San Casciano: Tipografia Cappelli, 1897.
- Mazzoleni, Jole. *Fonti aragonesi. Testi e documenti di storia napoletana*. Napoli: Accademia Pontaniana, 1957-1990.
- Milán, Luis. *Libro de motes de damas y cavalleros, intitulado el juego de mandar*. Valencia: Francisco Díaz Romano, 1535.
- _____. *Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro*. Valencia: Francisco Díaz, 1536.
- _____. *El Cortesano*. Valencia: Juan Arcos, 1561.
- Minieri Riccio, Camillo. "Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona dal 15 aprile 1437 al 31 maggio 1458 (estratti dalle Cedole della Tesoreria aragonesa)", *Archivio storico per le province napoletane*, 6 (1881), pp. 232-233.
- Mir, Miguel (ed.). *Gonzalo Correas. Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras formulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*. Madrid: Jaime Ratéz, 1906.
- Mitjana, Rafael (ed.). *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Uppsala*. Uppsala: Almqvist&Wiksell, 1909.
- Mugnos, Filadelfo. *Teatro genologico delle famiglie nobili titolate feudatarie ed antiche nobili del fedelissimo regno di Sicilia viventi ed estinte*. Palermo: Pietro Coppola, 1647.
- Muzzi, Salvatore. *Annali della città di Bologna*. Bologna: Tipi di S. Tommaso d'Aquino, 1844.
- Narvaéz, Luis de. *Los seys libros del Delphín de música de cifras para tañer vihuela*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1538.
- Nestenus, Michele-Moücke, Francesco (eds.). *Dialogo della pittura di Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino [1557]*. Firenze: 1735.
- Núñez de Castro, Alonso. *Historia eclesiástica y seglar de la muy noble y muy leal ciudad de Guadalaxara*. Madrid: Pablo de Val, 1653.
- Núñez, Hernán. *Refranes o proverbios en romance*. Lerida: Luys Manescal, 1621.
- Oviedo, Gonzalo Fernández de. *Libro del muy esforçado e invencible caballero de la fortuna propiamente llamado Claribalte*. Valencia: Juan Viñao, 1519.
- Palmireno, Juan Lorenzo. *El estudioso cortesano de Lorenzo Palmireno [...] contienen el estudioso pobre por bovedad o grosseria, en conversación, combinado, enfermo, caminante, discreto en sus persecuciones*. Alcalá de Henáres: Juan Iñíguez de Lequierica, 1587.
- Pedraza García, José Manuel. *Documentos para el estudio de la historia del libro en Zaragoza entre 1501 y 1521*. Zaragoza: Centro de Documentación Bibliográfica, 1993.

- Perales, Juan Bautista. *Décadas de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia. Continuación de las Décadas que escribió el Licenciado y Rector Gaspar Escolano*. Valencia: Terraza, Aliena y Compañía Editores, 1880.
- Pérez de Tudela y Bueso, Juan (ed.). *Gonzalo Fernández de Oviedo. Batallas y Quinquagenas*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2000.
- Perugini, Carla (ed.). *Questión de Amor*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.
- Riosalido, Jesús (ed.). *El Cancionero de Uppsala*. Madrid: Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1983.
- Rodríguez Villa, Antonio (ed.). *Crónica manuscrita del Gran Capitán*. Madrid: Librería Editorial de Bailllys Baillieres, 1903.
- Romaní, Baltasar de. *Las Obras del famosísimo Filosofo, y Poeta Mossen Osias Marco, Cavallero Cavenciano, de nacion Catalàn, traducidas por Don Balthasar de Romanì, y divididas en quatro Canticas; es a saber, Cantica de amor, Cantica moral, Cantica de muerte, y Cantica spiritual. Dirigidas al Excelentísimo Señor Duque de Calabria*. Valencia: Juan Navarro, 1539.
- Romano de Thuesen, Evelia Ana (ed.). *Transcripción y Edición del Catálogo Real de Castilla, autógrafo inédito de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés*. Santa Barbara: University of California, 1992.
- Romano, Rustico. *Compendio di sonetti ed altre rime de varie texture intitolato il Perleone di Rustico Romano*. Napoli: Aiolfo de Cantono, 1492.
- Roncaglia, Marcello. *Commedia di Maggio*. Siena: Calisto di Simeone, 1540.
- Rosell, Cayetano (ed.). *Generaciones, semblanzas e obras de los excelentes reyes de España. Don Enrique el Tercero e Don Juan el Segundo, y de los venerables perlados y notables caballeros que en los tiempos de estos reyes fueron. Biblioteca autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*. Madrid: M. Rivadeneyra Editor, 1877, t. 2.
- Sanchez y Pinillos, Miguel (ed.). *José de Sigüenza. Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial*. Madrid: Imprenta y Fundación de M. Tello, 1881.
- Sandoval, Fray Prudencio de. *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*. Amberes: Geronymo Verdussen, 1681.
- Serrano, Manuel (ed.). *Cristóbal de Villalón. Ingeniosa comparación entre lo antiguo y presente*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898.
- Siruela, Conde de (ed.). *Correspondencia de Gutierre Gómez de Fuensalida, embajador en Alemania, Flandes e Inglaterra (1496-1509)*. Madrid: Imprenta Alemana, 1907.
- Soria, Jeroni. *Dietari [1520-1559]*. Prólogo de Francisco de P. Momblanch Gonzálbez. Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1960.
- Summonte, Giovanni Antonio. *Dell'Historia della citta, e regno di Napoli, ove si descrivono le vite, et i fatti del Re Cattolico, e dell'Imperador Carlo V*. Napoli: Antonio Bulifon, 1675.
- Timoneda, Joan. *El sobremesa y alivio de caminantes [Valencia, 1569]*. Madrid: Edición de los Bibliófilos Españoles, 1947.
- Trinchera, Francesco (ed.). *Codice Aragonese o sia lettere regie, ordinamenti ed altri governativi de' Sovrani aragonesi di Napoli*. Napoli: Stabilimento Tipografico di Giuseppe Cataneo, 1866-1874.
- Valderrábano, Enríquez de. *Libro de Musica de Vihuela, intitulado Silva de sirenas*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547.
- Vallés, Pedro. *Libro de refranes compilado por el orden del A.B.C*. Zaragoza: Juana Millán, 1549.
- Vandenesse, Jean de. *Diario de los viajes de Carlos V y Felipe II, 1514-1551, en Collection des Voyages de Souverains de Pays-Bas*. Ed. M. Gachard. Bruselas; F. Hayez, 1874.

- Vigier, Françoise (ed.). *Cuestión de amor* [Valencia, 1513]. Paris: Publications de la Sorbonne, 2006.
- Villamanzo, Jesús. *Documenta. Ausiàs March. Colección Documental*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1999.
- Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes, agora nuevamente corregidos. Ay mas ocho tonos de canto llano, y ocho tonos de canto de organo para que puedan aprovechar los que, a cantar començaren*. Venetiis: apud Hieronymum Scotum, 1556.
- Vives, Juan Luis. *Linguae Latinae exercitatio. Libellus valde doctus et elegans, nunc que primun in luceme ditus*. París: Ioannem Foucher & Vivantium Gaultherot, 1540.
- Volpicella, Luigi. *Regis Ferdinandi Primi Instructionum Liber*. Napoli: L. Pierro, 1916.
- Zúñiga, Francesillo de. *Crónica de don Francesillo de Zúñiga, criado privado, bienquisto y predicador de D. Carlos V*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1855.
- Zurita, Jerónimo. *Historia del Rey Don Hernando el Católico. De las empresas y ligas de Italia*. Zaragoza: Domingo de Portanariis y Orsino, 1580.
- _____. *Historia del Rey Don Fernando el Catholico. Anales de la corona de Aragon*. Zaragoza: Ursino, 1610.

Bibliografía

- Aguirre Rincón, Soterraña. “La música en la época de Isabel la Católica: la Casa Real como paradigma”, en *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*. Ed. Julio Valdeón Baroque. Valladolid: Universidad de Valladolid, Instituto Universitario de Historia, 2003, pp. 281-321.
- Aguirre, José María. *Hernando del Castillo. Cancionero general. Antología temática del amor cortés*. Salamanca: Anaya, 1971.
- Alatorre, Antonio. “Notas musicales en torno a Oviedo y la casa real de Nápoles”, en *La naturaleza de las Indias nuevas: de Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. Ed. Antonello Gerbi. México: Fondo de cultura económica, 1978, pp. 479-497.
- Alcina Franch, José. “La encuadernación napolitana en la segunda mitad del siglo XV”, *Revista Bibliográfica y Documental*, 2 (1948), pp. 391-409.
- _____. *La biblioteca de Alfonso V de Aragón en Nápoles*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.
- Alm, Irene - McLamore, Alyson-Reardon, Colleen (eds.). *Musica Franca: essays in honor of Frank A. D'Accone*. Stuyvesant: Pendragon, 1996.
- Almela i Vives, Francesc. *El Duque de Calabria i la Seua Cort*. Valencia: Sicania, 1958.
- Alonge, Roberto. *Il teatro dei Rozzi di Siena*. Firenze: Olschki, 1967.
- Alonso Ruiz, Begoña-Villaseñor Sebastián, Fernando. “De Monarquía Orbis. Las empresas artísticas y el ceremonial cortesano de Enrique IV de Castilla (1454-1474)”, en *El príncipe, la corte y sus reinos. Agentes y prácticas de gobierno en el mundo hispano (ss. XIV-XVIII)*. Tucumán: Universidad de Tucumán, 2016, pp. 93-137.
- Altamura, Antonio (ed.). *Antonio De Ferrariis. Epistole*. Lecce: Centro di Studi Salentini, 1959.
- _____. (ed.). *La Plutopenia di Pietro Jacopo De Jennaro. Studi di filologia italiana*. Napoli: Fiorentino, 1972.

- Altamura, Antonio-Basile, Pina (eds.). *Pietro Jacopo De Jennaro. Le sei etate de la vita umana, testo inedito del XV secolo*. Napoli: Società Editrice Napoletane, 1976.
- Alvar, Manuel. “Las poesías de Carvajales en italiano. Cancionero de Estúñiga, Núms. 143-145”, *Archivo de Filología Aragones*, 30-31 (1982), pp. 205-221.
- Anderson, Perry. *El Estado Absolutista*. México: Editorial Siglo XXI, 1980.
- Anglés Pamiés, Higinio (ed.). *La Música en la Corte de los Reyes Católicos I. Polifonía religiosa*, Monumentos de la Música Española, vol. I. Madrid: CSIC., 1941.
- _____ (ed.). *La música en la corte de los Reyes Católicos, II y III* (Cancionero Musical de Palacio), Monumentos de la Música Española, vols. V y X. Barcelona: CSIC, 1947 y 1951.
- _____ (ed.). Mateo Flecha. *Las Ensaladas* [Praga, 1581]. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1954.
- _____ *La Música en la Corte de Carlos V, con la transcripción del “Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela” de Luys Venegas de Henestrosa* [Alcalá de Linares, 1557]. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1965.
- _____ “La música en la Corte real de Aragón y de Nápoles durante el Reinado de Alfonso el Magnánimo”, *Scripta Musicologica*, 2 (1975), pp. 313-362 y pp. 963-1028.
- Anglo, Sydney. *Spectacle, Pageantry, and Early Tudor Policy*. Oxford: Clarendon Press, 1969.
- Antolín Parajes, Guillermo. *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*. Madrid: Imprenta Helénica, 1910.
- Arciniega García, Luis. *El monasterio de San Miguel de los Reyes*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001.
- _____ “Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Austrias”, *Ars longa: cuadernos de arte*, 14-15 (2005-2006), pp. 129-164.
- Arriaga, Gerardo. “Reflexiones en torno a Luis Milán: Vida, obra, historiografía”, *Roseta: Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 0 (2007), pp. 6-35.
- Astor Landete, Marisa. *Indumentaria e imagen: Valencia en los siglos XIV y XV*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1999.
- Atlas, Allan W. “Alexander Agricola and Ferrante I of Naples”, *Journal of the American Musicological Society*, 30 (1977), pp. 313-319.
- _____ *Music at the Aragonese court of Naples*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- _____ “Aggio visto lo mappamondo: A New Reconstruction”, en *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honor of Jan La Rue*. Eds. Eugene K. Wolf y Edward Hugo Roesner. Madison: WI, A-R Editions, 1990.
- _____ “Courtly Patronage in the Fifteenth Century: Some Questions”, en *Actos del XIV Congreso della Società Internazionale di Musicologia*. Eds. A. Pompilio, D. Restani y L. Bianconi. Torino: EDT, 1990, vol. 3, pp. 28-32.
- _____ “Aragonese Naples and Medicean Florence. Musical interrelationships and influence in the late fifteenth century”, en *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico: Congresso internazionale di studi* (Firenze, 15-17 giugno 1992). Ed. P. Gargiulo. Firenze: Olschki, 1993, pp. 15-45.
- B de G (ed.). *Miscélanee de Zapata. Memorial Histórico Español*. Madrid: Imprenta Nacional, 1859.
- Badenes Masó, Gonzalo. *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Levante, El Mercantil Valenciano, 1992.
- Baffi, Silvestre. “Di Isabella del Balzo e del suo viaggio attraverso la Puglia”, en *Studi di Storia Pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*. Ed. M. Paone. Galatina: Mario Congedo Editore, 1973.

- Balbín de Unquera, Antonio. “La última reina de Aragón, Germana de Foix”, *Revista Contemporánea*, 127 (1903), pp. 257-275.
- Baldelló, Francisco de. “La música en la casa de los Reyes de Aragón”, *Anuario Musical*, 11 (1956), pp. 37-51.
- Balestracci, Duccio. *La festa in armi: giostre, tornei e giochi del Medioevo*. Bari: Laterza, 2001.
- Ballester Julbe, Costantino. *La germanía de Játiva*. Valladolid: Editorial Maxtor, 2005.
- Barone, Nicola. “Le cedole di tesoreria dell’Archivio di Stato di Napoli dall’anno 1460 al 1504”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 9 (1889), pp. 5-34, pp. 205-248, p. 387-429 y pp. 601-637.
- Bataillon, Marcel. “Hacia una definición del erasmismo”, en *Erasmus y el erasmismo*. Ed. C. Pujol. Barcelona: Editorial Crítica, 1977.
- _____. *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México, Madrid, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Batllore, Miguel. *La familia de los Borjas*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1999.
- Baumgartner, Frederic J. *Louis XII*. New York: St. Martin’s Press, 1994.
- Baxandall, Michel. *Painting an Experience in XV Century Italy*. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- Béalu, Marcel (ed.). *Jean Droyn. Ballade de la grosse vérole [Lyon: 1512]. La poésie érotique*. Paris: Ed. Seghers, 1974.
- Beceiro Pita, Isabel. “Bibliotecas y Humanismo en el reino de Castilla: un estado de la cuestión”, *Hispania*, L/2, 175 (1990), pp. 827-839.
- Belenguier Cebrià, Ernest “Precisiones sobre los comienzos del Virreinato en Valencia durante la época del Rey Católico”, en *Primer Congreso de Historia del País Valenciano*. Valencia: Universidad de Valencia, 1976, vol. 3, pp. 47-56.
- _____. *Fernando el Católico. Un monarca decisivo en las encrucijadas de su época*. Barcelona: Ediciones Península, 1999.
- _____. *La Corona de Aragón en la monarquía hispánica. Del apogeo del siglo xv a la crisis del siglo XVII*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.
- _____. “De Virreinos indios a Virreinos mediterráneos. Una comparación contrastada”, en *El gobierno de un mundo. Virreinos y audiencias en la América hispánica*. Ed. Feliciano Barrios Pintado. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 319-339.
- Beltrán, Rafael-Pérez Bosch, Estela. “Si amor me han de matar... Literatura i poesia amorosa en la cort de Germana de Foix”, en *Germana de Foix i la societat cortesana del seutemps*. Eds. Rosa Elena Ríos Lloret y Susana Vilaplana Sanchis. València: Biblioteca Valenciana, 2006, pp. 217-233.
- Beltrán, Vicente. *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*. Barcelona: PPU, 1988.
- Bellonci, Maria. *Lucrezia Borgia*. Milano: Oscar Mondadori, 1979.
- Benavent, Júlia. “Intrigas y peripecias a la muerte del Duque de Calabria”, *e-Spania. Revue Interdisciplinaire d’études d’hispanique médiéveles et modernes*, 17 (2014). Consulta on line <<http://e-spania.revues.org/23083>>.
- Benavent, Júlia-Iborra, Joan. *La mort del duc de Calàbria: interessos i tensions nobiliàries a l’epistolari Granvela [1539-1561]*. Valencia: Universitat de Valencia, 2016.
- Bent, Margaret. “Res facta and Cantare super librum,” *Journal of the American Musicological Society* 36 (1983), pp. 371-391.
- Bentley, Jerry H. *Politics and Culture in Renaissance Naples*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

- Berger, Philippe. *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*. Valencia: Alfons el Magnàmin. 1987.
- Bermúdez, Egberto. “Sobre la identidad de Ludovico”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 10/1 (1994), pp. 9-16.
- Bianchi, Dante. “Di alcuni casi della verseggiatura petrarchesca”, *Studi petrarcheschi*, 6 (1956), p. 109.
- Blacking, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington, 1973.
- Blanco, Mercedes. “Le discours sur le savoir-vivre dans l'Espagne du Siècle d'or”, en *Pour une histoire du savoir-vivre en Europe*. Ed. Alain Montandon. Clermont-Ferrand: Publications de la Faculté de Lettres, 1995, p. 111-149.
- Blecua, José Manuel (ed.). *Libro de la Oración de Sor Marta de Santo Domingo*. Madrid: Hauser y Menet, 1948.
- Bloxam, Jennifer M. “Text and Context: Obrecht’s Missa de Sancto Donatiano in its social and ritual landscape”, *Journal of Alamire Foundation*, 3 (2011), pp. 11-36.
- Boix, Vicente. *Xàtiva. Memorias, recuerdos y tradiciones de esta antigua ciudad*. Játiva: Imprenta y Librería de Blas Bellver, 1857.
- Bombi, Andrea. “La música en las festividades del palacio real de Valencia en el siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, 18 (1995), pp. 175-228.
- Borghetti, Vincenzo. “Il repertorio musicale, i manoscritti e l’identità del principe tra ‘400 e ‘500”, en *Cappelle musicali fra Corte, Stato e Chiesa nell’Italia del Rinascimento*. Eds. Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni y Andrea Chegai. Firenze: Olschki, 2007, pp. 33-36.
- Bornstein, Andrea (ed.). *Villancicos de diversos autores a dos voces y ocho tonos de canto de organo*. Bologna: Ut Orpheus, 1998.
- Borren, Charles - Jean-Eugène van den. “Lecocq Jean”, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). Ed. Friedrich Blume. Kassel, Basel: Bärenreiter, 1955, vol. 8, coll. 448-450.
- Bourdeau, Pierre. *La distinción*. Madrid: Taurus, 1998.
- Bradshaw, Murray. *The falsobordone. A study in Renaissance and Baroque music*. Stuttgart: American Institute of Musicology, 1978.
- _____. “Falsobordone”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, vol. 8, pp. 538-539.
- Brandt Trend, John. *Luis Milan and the vihuelistas*. Humphrey Milford: Oxford University Press, 1925.
- Braudel, Ferdinand. *Civiltà e Imperi del Mediterraneo nell’età di Filippo II*. Torino: Einaudi, 1976.
- Brown, Howard Mayer. “On the Performance of Fifteenth Century”, *Early Music*, 1 (1973), pp. 3-10.
- _____. *Music in the Renaissance*. Englewood Cliffs: N J, Prentice Hall, 1976.
- _____. “Recent Research in the Renaissance: Criticism and Patronage”, *Renaissance Quarterly*, 40 (1987), pp.1-10.
- Burke, Peter. *Los avatares de El cortesano. Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1995.
- _____. “The fortunes of the Courtier: the european reception of Castiglione’s Cortegiano”, *Annali di Storia Moderna e Contemporanea*, 3 (1997), pp. 529-532.
- Cabero Pueyo, Bernat. “Villancicos que se cantaron. Consideraciones analíticas sobre el villancico del siglo XVI”, *Anuario musical*, 53 (1998), pp. 77-93.
- Cabré, Lluís “Algunes imitacions i traduccions d’Ausiàs March al segle xvi”, *Quaderns. Revista de traducció*, 7 (2002), pp. 59-82.
- Calahorra Martínez, Pedro. “Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona I. Inventarios”, *Nassarre*, 8 (1992), pp. 35-36.

- Calderón Ortega, José Manuel. "El viaje de Felipe el Hermoso a España en 1502", en *Camineria hispánica: actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica*. Ed. Manuel Criado de Val. España: AACHE Ediciones, vol. 2, 1996, pp. 321-332.
- Calero Francisco-Sala Daniel (eds.). *Claude de Bronseval. Viaje por la Valencia del siglo XVI*. València: Ajuntament de València, 1993.
- Campo, Cesar Rodríguez. "La vihuela en el grabado del frontispicio del "Practica Musicae" de Gaffurio (1496)", *Hispanica Lyra*, 2 (2005), pp. 12-19.
- Candé, Roland de. *Nouveau dictionnaire de la musique*. Paris: Seuil, 1989.
- Cañas Gálvez, Francisco de Paula. "Cantores y ministriles en la Corte de Juan II de Castilla (1406-1454): Nuevas fuentes para su estudio", *Revista de Musicología*, 23 (2000), pp. 367-394.
- _____. "Música, poder y monarquía en la Castilla trastámara (1366-1474): Nuevas perspectivas de análisis", *Revista de musicología*, 32 (2009), pp. 359-378.
- Canet Valles, José Luis. "La comedia Thebayda y la Seraphina" en *Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*. Ed. José Oleza. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984.
- Canet, José Luis. "La Comedia Serafina. Anónimo valenciano de 1521", *Revista Lemir*, (2003), pp. 1-57.
- Canonica de Rochemonteix, Elvezio. "Poesia 'translingue' italo-spagnola fra Cinque e Seicento: alcune prospettive di ricerca, en *Atti del XIX Convegno Associazione ispanisti italiani* Roma: 16-18 settembre 1999. Eds. Antonella Cancellier y Renata Londero. Bordeaux: Université Bordeaux-Montaigne, 2001, pp. 85-96.
- Carabellese, Francesco. "Andrea da Passano e la famiglia d'Isabella del Balzo d'Aragona", *Archivio storico per le province napoletane*, 24 (1899), pp. 428-443.
- Cardini, Franco. "Il guerriero e il cavaliere", en *L'uomo medioevale*. Ed. Jacques Le Goff. Roma: Laterza, 1987, pp. 83-123.
- Caro, Rodrigo. *Días geniales o líbricos*. Sevilla: Imprenta de El Mercantil Sevillano, 1884.
- Carrasco Martínez, Adolfo. *Sangre, honor y privilegio: la nobleza española bajo los Austrias*. Barcelona: Editorial Ariel, 2009.
- Carter, Tim. "The sound of silence: models for an urban musicology", *Urban History*, 1 (2002), pp. 16-17.
- Castañeda y Alcover, Vicente. "Don Fernando de Aragón, duque de Calabria", *Revista Archivos, Bibliotecas y Museos*, 25 (1911), pp. 268-286.
- Cattin, Giulio. "Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della congregazione di S. Giustina", *Benedictina*, 17 (1970), pp. 254-299.
- Cazeaux, Isabelle. *French Music in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. New York: Praeger, 1975.
- Cerboni Baiardi, Giorgio-Giorgio Chittolini - Piero Floriani (eds.). *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*. Roma: Bulzoni, 1986.
- Cerro Bex, Victoriano del. "Itinerario seguido por Felipe I el Hermoso en sus dos viajes a España", *Chronica nova. Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, 8 (1973), pp. 59-80.
- Clare, Lucien. "Le Connétable, la musique et le pouvoir (d'après los Hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo)", *Bulletin Hispanique*, 90 (1988), pp. 27-57.
- Climent, José. "La Música en el siglo XVII en Valencia", *Anuario Musical*, 21 (1966), p. 211-249.
- Colella, Alfonso. "Juegos de palabras y música en El Cortesano de Luis Milán", *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 5 (2015), pp. 229-252.

- _____ “Musica profana a Napoli agli inizi del Cinquecento: i villancicos della Cuestión de amor (Valencia, 1513)”, *Recercare*, 28 (2016), pp. 5-41.
- _____ “Música y sprezzatura en *El Cortesano* de Luis de Milán”, *Revista de Musicología*, 39 (2016), pp. 47-76.
- Corominas, Joan (ed.). *Diccionario Crítico etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Editorial Gredos, 1976.
- Corti, Maria. *Metodi e fantasmi*. Milano: Feltrinelli, 1977.
- Croce, Benedetto. “Napoli dal 1508 al 1512 (da un antico romanzo spagnolo)”, *Archivio storico per le province napoletane*, 19 (1894), pp. 140-163.
- _____ *La corte delle Tristi Regine a Napoli: dal “Cancionero General”*. Napoli: Tipografia Francesco Giannini e Figli, 1894.
- _____ *Italia e Spagna: saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà*. Torino: Fratelli Bocca, 1929.
- _____ *Storie e leggende napoletane*. Bari: Laterza, 1948.
- Cronin, Vincent. *The florentine Renaissance*. London: Collins, 1967.
- Crosby, Alfred. *The measure of reality: quantification and western society, 1250-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Cruz Cabeza Sánchez-Albornoz, María. *La Biblioteca Universitaria de Valencia*. Valencia: Universitat de València, 2000.
- Cherchi, Paolo-De Robertis, Teresa. “Un inventario della biblioteca aragonese”, *Italia medievale e umanistica*, 33 (1990), pp. 109-347.
- Chevalier, Maxime. *Lectura y lectores en la España del siglo XVI*. Madrid: Turner, 1976.
- D’Accone, Frank A. *Music in Renaissance Florence: Studies and Documents*. Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2006.
- D’Agostino, Gianluca. “Più glie delectano canzone veneciane che francese: echi di poesia italiana alla corte napoletana di Alfonso il Magnanimo”, *Musica Disciplina*, 49 (1995), pp. 47-77.
- _____ “Two musical letters from Aragonese Naples”, en *Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows: Bon jour, bon mois et bonne estrenne*. Eds. Fabrice Fitch y Jacobijn Kiel Woodbridge. Suffolk: Boydell Press, 2011, pp. 60-67.
- D’Agostino, Guido. *Ferrando d’Aragona. Duca di Calabria e Vicerè di Valenza*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2015.
- D’Ancona, Alessandro. *Origini del teatro italiano*. Torino: Loescher, 1891.
- Dadson, Trevor J. “Private Libraries in the Spanish Golden Age: Source, formation and function”, *Journal of the Institute of Romances Studies*, 4 (1996), pp. 51-91.
- _____ *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares españolas del siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros, 1998.
- Dahlhaus, Carl. *Analyse und Werturteil*. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1970.
- _____ *The Idea of Absolute Music*. Ed. Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Darnton, Robert. *The great cat massacre and other episodes in French cultural history*. New York: Penguin Books, 1984.
- De Blasi, Nicola. “Intrattenimento letterario e generi conviviali (farsa, intramesa, gliommer) nella Napoli aragonese”, en *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell’intrattenimento dal XII al XVI secolo*. Ed. Paolo Febbrao. Roma: Salerno, 1993, pp. 129-159.

- De Blasi, Nicola-Varvaro, Alberto. "Napoli e l'Italia meridionale", en *Letteratura italiana. Storia e geografia*, II, *L'età moderna*. Ed. Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1988.
- De Bosque, Andree. *Artisti italiani in Spagna. Dal XIV secolo ai Re Cattolici*. Milano: Alfieri & Lacroix, 1968.
- De Filippis, Domenico. *Tradizione umanistica e cultura nobiliare nell'opera di Belisario Acquaviva*. Galatina: Congedo Edizioni, 1993.
- _____ "Alterità e intercultura nel De Educatione di Antonio Galateo", en *Forestiero, straniero, nomade viandante, esule, ospite, Figure dell'alterità e relazioni interadriatiche. Atti del Convegno internazionale (Ebasan, 24-26 settembre 2008)*. Eds. Miho Tiranë Gjini, Pasquale Guaragnella y Rossella Abbaticchio. Lecce: Multimedia Editore, 2009, pp. 2-5.
- De Marinis, Tammaro. *La biblioteca napoletana dei re l'Aragona*. Milano: Hoepli, 1952-57.
- De Robertis, Domenico. "La raccolta aragonese primogenita", *Studi danteschi*, 47 (1970), pp. 241-53.
- Dean, Trevor. "Le corti. Un problema storiografico", en *Origini dello Stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età Moderna*. Eds. Giorgio Chittolini, Anthony Molho y Pierangelo Schiera. Bologna: Il Mulino, 1994, pp. 425-447.
- Denomy, Alexander J. *The Heresy of Courtly Love*. New York: McMullen, 1947.
- _____ "An Inquiry into the Origins of Courtly Love", *Mediaeval Studies*, 6 (1994), pp. 175-260.
- _____ "Fin'Amors: The Pure Love of the Troubadours, Its Amorality and its possible source", *Mediaeval Studies*, 7 (1994), pp. 139-207.
- Dina, Achille. "Isabella d'Aragona, Duchessa di Milano e Bari", *Archivio Storico Lombardo*, 1 (1921), pp. 269-457.
- Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. Torino: UTET, vol. 5, 1999.
- Domínguez Casas, Rafael. *Arte y etiqueta en la época de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993.
- Donati, Pier Paolo. "1470-1490: organi di cartone degli studioli dei principi", en *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*. Ed. Paolo Gargiulo. Firenze: Olschki, 1993, pp. 275-280.
- Doussinague, José M. *Fernando el Católico y Germana de Foix. Un matrimonio por razón de Estado*. Madrid: Espasa-Calpe, 1921-1922.
- Dubreuil, Mathieu Heriard. "Pittura gòtico internacional", en *Història de l'art valencià. L'edat mitjana: el Gòtic*. Valencia: Consorci d'Editors Valencians, 1988.
- Duce García, Jesús. "Mencía de Mendoza y los libros de caballerías", *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 20 (2017), pp. 25-36.
- Dunkerton, Jill-Foister, Susan-Penny, Nicholas. *Dürer to Veronese: sixteenth-century painting in the National Gallery*. London: Yale University press, 1999.
- Dutton, Brian. *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982.
- Echevarría Arsuaga, Ana. "La juventud de los hijos del rey en la Castilla del siglo XV", *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle Serie* 34 (2004), p. 127-153.
- Eiche, Sabine (ed.). *Ordine et officij de casa de lo illustrissimo signor duca de Urbino*. Urbino: Accademia Raffaello, 1999.
- Einstein, Alfred. *The Italian Madrigal*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1949.
- Elias, Norbert. *Die Höfische Gesellschaft*. Berlin: Luchterhand, 1939.
- _____ *La sociedad cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica 1969.
- _____ *The civilizing process*. Oxford: Basil Blackwell, 1978.

- Escolà Tuset, Josep Maria. “Mencía de Mendoza, mecenas humanista”, *Salina: revista de lletres*, 16 (2002), pp. 63-68.
- Escudero, Onofre. *Nobiliario valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002.
- Esquilache Martí, Ferran. “Ciudad y Reino” en *Claves del siglo de oro valenciano*. Ed. Rafael Narbona Vizcaíno. Valencia. Ajuntament de Valencia, 2015, pp. 113-115.
- Esteve Roldán, Eva T. “Manuscrito Musical 2-3 de la Catedral de Tarazona. Estudio historiográfico”, *Nassare*, 22 (2006), pp. 131-172.
- Fabris, Dinko. “El nacimiento del mito musical de Nápoles en la época de Fernando el Católico”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 9 (1993), pp. 53-93.
- _____. “Il compianto per il perduto splendore artistico musicale della corte aragonesa in un manoscritto napoletano del primo Cinquecento”, en *Trent'anni di ricerca musicologica: studi in onore di F. Alberto Gallo*. Ed. Patrizia Della Vecchia y Donatella Restani. Roma: Torre d'Orfeo, 1996, pp. 305-321.
- Fagel, Raymond. “El mundo de Felipe el Hermoso: la política europea alrededor de 1500”, en *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*. Eds. Paul Vandembroeck y Miguel Angel Zalama Rodríguez. España: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, pp.51-70.
- Falomir Faus, Miguel. “El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico”, *Ars Longa*, 5 (1994), pp. 121-124.
- Falletti-Villafalletto, Pola (ed.). “Relazione del Visitatore Apostolico Carlo Montiglio”, en *Le gaie campagne dei giovani del vecchio Piemonte*. Casale Monferrato: Miglietta, 1937, vol. 3.
- Fallows, David. “15th-Century Tablatures for Plucked Instruments: A Summary a Revision and a Suggestion”, *The Lute Society Journal*, 19 (1977), pp. 7-32.
- Favero, Alessandra. “Per un'interpretazione del De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae di Pier Paolo Vergerio” en *Petrus Paulus Vergerius, De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae*. Ed. Ivan Marković. Capodistria: Osrednja knjižnica Srečka Vilharja Koper, 2012, pp. 57-66.
- Felipo, Amparo-Pérez Aparicio, Carmen. *La nobleza valenciana en la Edad Moderna. Patrimonio, poder y cultura*. Valencia: Universitat de València, 2014.
- Fenlon, Iain. *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- _____. “Music and learning in Isabella d'Este's studioli”, en *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550*. Roma: Bulzoni Editore, 1997, pp. 353-365.
- Fernández de Córdoba Miralles, Alvaro. *Casa y Corte de Isabel I (1474-1504). Ritos y ceremonias de una reina*. Madrid: Editorial Dykinson, 2002.
- Fernandez, James. “The Performance of Ritual Metaphors”, en *The Social Use of Metaphor*. Eds. David Sapir y Christopher Crocker. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1977, pp. 1-31.
- Ferragut, Concha-Almenara, Miguel. “De los tres soles que salieron: una muestra de la correspondencia entre J. A. Strany y Mencía de Mendoza”, en *La Universitat de València i l'Humanisme: Studia Humanitatis I renovació cultural a Europa I al Nou Món*. Eds. F. Grau et alii. Valencia: Departamento de Filologia Clàssica, Universitat de Valencia, 2003, pp. 445-45.
- Ferrarese, Sergio. *Sulle tracce di Orfeo: storia di un mito*. Torino: Einaudi, 2014.
- Ferraz y Penelas, Félix María. *El Maestre Racional y la Hacienda Foral valenciana*. Tesis Doctoral. Valencia, Universidad de Valencia, 1913.
- Ferrer Valls, Teresa. *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. London: Tamesis Books, 1991.

- _____. *Nobleza y espectáculo teatral [1535- 1622]*. València, UNED / Universidad de Sevilla / Universitat de València, 1993.
- _____. “Corte Virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI”, en *Reino y ciudad. Valencia en su historia*. Ed. Ernest Belenguier Cebrià. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 185-200.
- Filippo Cavicchi, “A proposito di una pubblicazione in versi di Tebaldeo”, en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*. Torino: Ermanno Loescher, 1907, pp. 72-87.
- Fiorentino, Giuseppe. “La pavana ternaria de Luis Milán”, *Roseta: revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 0 (2007), pp. 36-43.
- _____. “Folia”. *El origen de los esquemas armónicos entre la tradición oral y la transmisión escrita*. Kassel: Reichenberger, 2012.
- _____. “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento”, en *Francisco Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Eds. Amalia García Pérez y Paloma Otaola González. Salamanca, 2014, pp. 147-160.
- _____. “Discantar sobre Conde Claros’. Técnicas de improvisación instrumental en la tradición española del Renacimiento: de la oralidad a la escritura y de la escritura a la oralidad”, *Acta Lauris*, 2 (2015), pp. 59-87.
- _____. “Cantar por uso and ‘cantar fabordón’: the ‘unlearned’ tradition of oral polyphony in Renaissance Spain (and beyond)”, *Early Music*, 43 (2015), pp. 23-35.
- _____. “Con ayuda de Nuestro Señor: teaching improvised Counterpoint in sixteenth-Century Spain”, en *New Perspectives on Early Music in Spain*. Eds. Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas. Kassel: Reichenberger, 2015, pp. 356-379.
- _____. “Contrapunto and fabordón. Practices of extempore polyphony in Renaissance Spain”, en *Studies in Historical Improvisation: from ‘Cantare super Librum’ to Partimenti*. Ed. Massimiliano Guido. Farnham: Ashgate, 2017, pp. 72-89.
- Fischer, K. Von. “Der Passionsgesang in einer evangelisch-liturgischen Karwochenordnung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts”, en *Telemanniana et alia musicologica: Festschrift G. Fleischhauer zum 65. Geburtstag*. Eds. D. Gutknecht, H. Kronos and F. Zschoch. Oschersleben: Ziethen, 1995, pp. 234-239.
- _____. “Passion”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols. Ed. Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers, 2001, vol. 19, pp. 200-211.
- Fontán, Antonio-Axer, Jerzy (eds.). *Españoles y polacos en la corte de Carlos V. Cartas del embajador Juan Dantisco*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Foucard, Cesare. “Descrizione della città di Napoli e statistica del Regno nel 1444”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 2 (1877), pp. 725-757.
- Foulché-Delbosc, R. (ed.). *Cancionero de Juan Fernández de Constantina*. Madrid: Bernardo Rodríguez, 1914.
- Frenk Alatorre, Margit. “Dignificación de la lírica popular en los Siglos de Oro”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1948), pp. 292-295.
- _____. “Glosas de tipo popular en la antigua lírica”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 3-4 (1958), pp. 301-334.
- _____. *Entre folklore y literatura: lírica hispánica antigua*. Ciudad del México: El Colegio del México, 1971.
- _____. *Cancionero de Romances Viejos*. México: Dirección General de Publicaciones, 1972.

- _____ “El cancionero oral”, en *Las Culturas en la Edad de Oro*. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Editorial Complutense, 1990, pp. 83-96
- _____ Frenk Alatorre, Margit. “Diez cancioncitas populares en un manuscrito valenciano del siglo XVI”, *Nueva revista de filología hispánica*, 40 (1992), pp. 187-198.
- _____ *Nuevo corpus de la antigua lirica popular hispánica. Siglos XV a XVII*. México, Fondo de Cultura Económica de España, 2003.
- Freund Schwartz, Roberta. *En busca de liberalidad: Music and musicians in the courts of the Spanish nobility, 1470-1640*. Tesis Doctoral. Universidad de Illinois, 2001.
- _____ “Love and Liberty? Music in the Courts of the Spanish Nobility”, en *A Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*. Ed. Tess Knighton. Leiden, Boston: Brill, 2016, pp. 173-204.
- Friego, Daniela. “L'affermazione della sovranità: famiglia e corte dei Savoia tra Cinque e Seicento”, en *Familia del principe e famiglia aristocratica*. Ed. Cesare Mozzarelli. Roma: Bulzoni, 1988, pp. 277-334.
- Fubini, Riccardo. *Italia Quattrocentesca. Politica e diplomacia nell'età di Lorenzo il Magnifico*. Milano: Franco Angeli, 1994.
- Fuente Cornejo, Toribio-Clavijo, Milagro Martín-Marqués Salgado, Antonio Javier. “Relaciones Italo-Españolas y su reflejo en los cancioneros castellanos del siglo XV”, en *Italia-España-Europa. Literaturas comparadas, tradiciones y traducciones* (Actas del XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas, celebrado del 11 al 13 de mayo en la Cartuja de Sevilla). Eds. Mercedes Arriaga, José Manuel Estévez Saá, María Dolores Ramírez Almazán, Leonarda Trapassi y Carmelo Vera Saura. Sevilla: Arcibel, 2005, pp. 267-274.
- Fullana Mira, Lluís. *Historia de San Miguel de los Reyes*. Madrid: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 108 (1936).
- _____ “El Palau del Real”, *Revista Cultura Valenciana*, 7 (1938), pp. 33-35.
- Fuller, Sarah. “Additional notes on the 15th-century chansonnier Bologna Q16”, *Musica disciplina*, 23 (1969), pp. 81-103.
- Fuster, Joan (ed.) *Juan Timoneda. Flor d' enamorats*. Valencia: L'Estel, 1994.
- Galasso, Giuseppe. *Alla periferia dell'impero: il Regno di Napoli nel periodo spagnolo, secoli XVI-XVII*. Torino: Einaudi, 1994.
- _____ *Napoli capitale. Identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche 1266-1860*. Napoli: Electa, 1998.
- Gallo, Alberto F. “Pronuntiatio. Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale”, *Acta musicologica*, 35 (1963), pp. 38-46.
- _____ “Musica, poetica e retorica nel Quattrocento: L'Illuminator di Giacomo Borbo”, *Rivista italiana di musicologia*, 10 (1975), p. 72-85.
- _____ *Musica nel castello: trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*. Bologna: Il Mulino, 1992.
- Gallucci, Joseph. *Festival music in Florence, (1480-1520): canti carnascialeschi, trionfi, and related forms*. Tesis Doctoral. Harvard University, 1966.
- García Cano, José Miguel-Conde Guerri, Elena-Page del Pozo, Virginia (eds.). *Pedro A. Lillo Carpio y la cultura ibérica: Materiales arqueológicos*. Murcia: Ligia Comunicación y Tecnología, 2007.
- García Cárcel, Ricardo. *Las Germanías de Valencia*. Barcelona: Península, 1975.
- _____ *Herejía y sociedad en el siglo XVI. La Inquisición en Valencia 1530-1609*. Barcelona: Península, 1980.

- García Hernán, Enrique. *Políticos de la Monarquía Hispánica (1469-1700). Ensayo y diccionario*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 2002.
- García Marín, José M. *Monarquía católica en Italia. Burocracia imperial y privilegios constitucionales*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1992.
- García Martínez, Sebastià. *Bandolers, corsaris i moriscos*. València: Eliseu Climent, 1980.
- García Mercadal, José. *La segunda mujer del Rey Católico. Doña Germana de Foix, última Reina de Aragón*. Barcelona: Editorial Juventud, 1942.
- García Pérez, Noelia. “Mencía de Mendoza (1508-1554) y el patronato de las artes en Flandes y España”, en *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. XIII Congreso Nacional de Historia del Arte, vol. 2 (2000), pp. 1069-1082.
- _____. “La huella petrarquista en la biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza”, *Revista electrónica de estudios filológicos*, 8 (2004), consulta on line <http://miar.ub.edu/issn/1577-6921>.
- _____. *Arte, poder y género. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*. Murcia: Nausicaa, 2004.
- _____. *Entre España y Flandes. Corpus Documental de Mencía de Mendoza*. Murcia: Nausicaa, 2004.
- _____. *Mencía de Mendoza [1508-1554]*. Madrid: Ediciones del Orto, 2004.
- _____. “Modelos de enterramiento, modelos de patronazgo: la Capilla de los Tres Reyes del Convento de Santo Domingo de Valencia y los Marqueses del Zenete”, *Imafronte*, 19-20 (2007-2008), pp. 63-74.
- García, Bernardo José - Carreras Ares, Juan José (eds.). *La capilla real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001.
- García, Miguel. *La germania dels menestrals de València*. València: Editorial Gorg, 1974.
- García, Sebastián (ed.). *Rafael Martí de Viciana. Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia*. Valencia: Universidad de Valencia, Departamento de Historia Moderna, 1972.
- Gargano, Antonio. “Poesía ibérica e poesia napoletana alla Corte Aragonesa: problemi e prospettive di ricerca”, *Revista de literatura medieval*, 6 (1994) pp. 105-124.
- Gässer, Luis. *Luis Milan on sixteenth-century performance practice*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University press, 1996.
- _____. “Recitado musical en El Cortesano de Luis Milán”, *Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat*, 6 (2017), pp. 15-42.
- Geertz, Clifford. *The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- _____. *Interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1988.
- Gerbi, Antonello. *La naturaleza de las Indias nuevas: de Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. México: Fondo de cultura económica, 1978.
- Gerbino, Giuseppe. *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy. New Perspectives in Music History and Criticism*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2009.
- Gerli, Michael. “Eros y ágape: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana”, en *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*. Eds. Evelyn Rugg y Alan M. Gordon. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, pp. 316-319.
- Giannattasio, Francesco. *Il concetto di musica: contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*. Firenze: La Nuova Italia, 1992.

- Gil Ambrona, Antonio. *Historia de la violencia contra las mujeres. Misoginia y conflicto matrimonial en España*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Gil Fernández, Luis. *Panorama social del humanismo español*. Madrid: Alhambra, 1981.
- _____. *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista*. Madrid: CSIC, 2003.
- Gimeno Blay, F. M.-Trench Odena, J. “Libro y bibliotecas en la Corona de Aragón (siglo XVI)”, en *El libro antiguo español: Actas del Segundo Coloquio Internacional*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1992, pp. 207-239.
- Gómez Muntané, Maricarmen (ed.). *Bartomeu Carceres (...1546...)*. *Opera Omnia*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1995.
- _____. “Puntos de encuentro musicales a las orillas del Mediterráneo: Nápoles y Valencia”, *Saitabi: Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 50 (2000), pp. 139-150.
- _____. “San Miguel de los Reyes y la capilla musical de don Fernando de Aragón, Duque de Calabria (1488-1550)”, en *San Miguel de los Reyes: de Biblioteca Real a la Biblioteca de Valencia*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001, pp. 91-111.
- _____. *La música medieval en España*. Kassel: Edition Reichenberger, 2001.
- _____. (ed.). *Cancionero de Uppsala*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003.
- _____. (ed.). *Las Ensaladas [Praga, 1581], con un Suplemento de obras del género*, 3 vols. Valencia: Institut Valencià de la Música, Generalitat Valenciana, 2008.
- _____. “Música y corte a fines del Medioevo: El episodio del Sur”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. I: De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2009.
- _____. “El papel de la música en Tirant lo Blanc (Valencia, 1490)”, *Tirant*, 13 (2010), pp. 27-38.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. “Monasterio de San Miguel de los Reyes (Valencia)”, en *Valencia, arquitectura religiosa*. Ed. Joaquín Bérchez. Valencia: Generalitat Valenciana 1995, pp. 190-203.
- _____. Mercedes. *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. Valencia: Albatros, 1998.
- _____. Mercedes. “La reforma del Real Vell de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo. Recuerdo del Palacio desde Sicilia”, *Lexicon: Storie e Architettura in Sicilia*, 8 (2009), pp. 7-22.
- _____. Mercedes. *El Real de Valencia (1238-1810): historia arquitectónica de un palacio desaparecido*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2012.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes-Bérchez, Joaquín. “El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas”, *Reales Sitios*, 158 (2003), pp. 32-48.
- _____. “El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas”, *Reales Sitios*, 158 (2003), pp. 33-47.
- Gómez Sanchez, Esperanza Macarena. *Boccaccio en España: la traducción castellana de Genealogie deorum por Martín de Ávila. Edición crítica. Introducción, estudio y notas mitológicas*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Filología, 1994.
- Grant, Leonard W. *Neo-Latine Literature and the Pastoral*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1965.
- Graullera Sanz, Vicente. *La esclavitud en Valencia en los siglos XVI y XVII*. Valencia: Instituto Valenciano de Estudios Históricos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978.
- Grayson, Cecil (ed.). *Vincenzo Colli. Vita del facondo poeta vulgare Serafino Aquilano. Prose e lettere edite e inedite*. Bologna: Commissione per i testi di lingua, Bologna 1959.

- _____ (ed.). *Vincenzo Calmeta. Prose e lettere edite e inedite*. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1959.
- Greenblatt, Stephen. *Sir Walter Raleigh: The Renaissance Man and his Roles*. Yale University Press, 1973.
- Gregori i Cifré, Josep Maria. “La música en la corte valenciana del duque de Calabria (1526-1554)”, *Astrée/Auvidis CD E 8582, La Capella Reial de Catalunya*, Jordi Savall, París, 1996, Libreto discográfico, pp. 310-319.
- Griffiths, John. “La música renacentista para instrumentos solistas y el gusto español”, *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 4 (1988), pp. 59-78.
- _____ “Milán, Luis”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000, vol. 7, p. 564.
- _____ “Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada”, *Edad de Oro*, 22 (2003), pp. 7-28.
- Guicciardini, Francesco. “Legazioni di Spagna”, en *Nuova Biblioteca di eccellenti poeti e prosatori italiani. Opere minori di Francesco Guicciardini*. Napoli: Raffaele de Stefano e Socii, 1837, vol. 3, pp. 62-65.
- Guijarro Ceballos, Javier. *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.
- Haar, James. “The frontispiece of Gafuri’s *Practica Musicae* (1496)”, *Renaissance quarterly*, 27 (1974), pp. 7-22.
- _____ “The Courter as Musician. Castiglione’s View of Science and Art of Music”, en *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*. Eds. Robert Hanning y David Rosand. New Haven: Yale University Press, 1983, pp. 165-189.
- _____ *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, [1350-1600]*. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1986.
- _____ “Monophony and the Unwritten Tradition”, en *Performance Practice*. Eds. Howard Mayer Brown y Stanley Sadie. New York, London: W.W. Norton, 1989, vol.1, pp. 240-266.
- Hanen, Martha K. “The Chansonnier El Escorial 4.a.24. Commentary”, *Musical Studies*, 35 (1983).
- Hankins, James. “Humanism and music in Italy”, en *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*. Eds. Anna Maria Busse Berger y Davis Jesse Rodin. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Hart, Thomas R. “The Early Court Theater in Portugal and Valencia: Gil Vicente, Luis Milán, Juan Fernándezde Heredia”, *MLN*, 87 (1972), pp. 307-315.
- Hauf, Albert. “Sedució i antiseducció: d’Ovidi a l’Heptamerón, passant per Tirant lo Blanch” en *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*. Ed. Elena Real Ramos. Valencia: Universitat de València, 1995, pp. 119-144.
- Herbert Kellman, Herbert-Fallows, David-Tusler, Robert. “The Performing Ensembles in Josquin's Sacred Music”, *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 35 (1985), pp. 32-66.
- Herrero Alonso, Abelardo. “Poetas de la Corte de Alfonso el Magnánimo”, en *Alfonso el Magnánimo 550 años después*. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2010.
- Hidalgo Ogáyar, Juana. “Mencía de Mendoza, marquesa del Zenete, condesa de Nassau y duquesa de Calabria”, en *La mujer en el arte español*. Actas de las VIII Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”. Madrid: Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C, 1996.
- _____ “Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete, Condesa de Nassau y Duquesa de Calabria, ejemplo de mujer culta en el siglo XVI”, en *VIH Jornadas de Arte: La mujer en el arte español*. Madrid: C.S.I.C, 1997, pp. 93-102.

- _____ “Libros de horas de doña Mencía de Mendoza”, *Archivo Español de Arte*, 278 (1997), pp. 177-183.
- _____ “Doña Mencía de Mendoza embajadora del arte español en Breda”, en *El Arte español fuera de España. XI Jornadas de Arte*. Madrid: CSIC, Instituto de Historia, 2003, pp. 185-192.
- _____ “Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el castillo de Jadraque”, *Archivo Español de Arte*, 310 (2005), pp. 184-190.
- _____ “Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el Palacio del Real en Valencia”, *Archivo Español de Arte*, 84 (2011), pp. 59-90.
- Hills, Paul. *Colore veneziano: pittura, marmo, mosaico e vetro dal 1200 al 1550*. Milano: Rizzoli, 1999.
- Hirayuki, Minamino. “Fortuna vicinecta, a song or a duet?”, *Lute news*, 4 (2000), pp. 12-16.
- _____ “The Spanish plucked viola in Renaissance Italy, 1480-1530”, *Early Music*, 32 (2004), pp. 177-192.
- Hitchcock, H. Wiley. “Giulio Romano Caccini”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 2001), vol. 4, pp. 769-775.
- Hitos Hurtado, María de los (ed.). *Romancero Viejo*. Madrid: Biblioteca Edaf, 1997.
- Hobsbawm, Eric J. “The General Crisis of the European Economy in the 17th Century”, *Past and Present*, 5 (1954), pp. 33-53.
- _____ “Discussion of H. R. Trevor-Roper: ‘The General Crisis of the Seventeenth Century’”, *Past and Present*, 18 (1960), pp. 8-42.
- Hobsbawm, Eric-Ranger, Terence. *L'invenzione della tradizione*. Torino: Einaudi, 1987.
- Huarte Mortón, Fernando. “Las bibliotecas particulares españolas en la Edad Moderna”, *R.A.B.M.*, 61 (1955), pp. 555-576.
- Infantes, Víctor. “Las ausencias en los inventarios de libros y bibliotecas”, *Bulletin Hispanique*, 99 (1997), pp. 287-288.
- Insausti, Pilar de. *Los jardines del Real de Valencia: origen y plenitud*. Valencia: Ajuntament de Valencia, 1993.
- Jackson, Philip T. “Two Descendants of Josquin’s Hercules’ Mass”, *Music and Letters*, 59 (1978), pp. 188-205.
- _____ *Jacquet of Mantua (1483-1559)*, en *Opera Omnia*. Stuttgart: American Institute of Musicology-Corpus Mensurabilis Musicae, 1986.
- Jackson, Philip T.-Nugent, George (eds.). “Ploremus omnes et lacrimemur”, en *Jacquet de Mantua (1483-1559), Opera omnia*. Neuhausen, Stuttgart: American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1986.
- Jacobs, Charles (ed.). *Luis de Milán: El Maestro*. London: The Pennsylvania State University Press, 1971.
- Jambou, Louis. “Las formas instrumentales en el siglo XVI”, en *España en la música de occidente* (Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985). Eds. José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio. España: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol. 1, pp. 293-308.
- Jauralde Pou, Pablo (ed.). *Diccionario filológico de la literatura española del siglo XVI*. Madrid: Editorial Castalia, 2009.
- Kaemmer, John. *Music in Human Life: Anthropological perspectives on Music*. Austin: University of Texas Press, 1993.

- Kastner, Santiago “La música en la Catedral de Badajoz (años 1520-1603)”, *Anuario Musical*, 12 (1957), pp. 123-146.
- Kaufmann, Lynn Frier. *The noble savage: Satyrs and Satyr Families in Renaissance Art*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.
- Kelso, Ruth. *The doctrine of the English gentleman in the sixteenth century with a bibliographical list of treatises on the gentleman and related subjects published in Europe to 1625*. Gloucester: Peter Smith, 1964.
- Kemp, Walter H. “Some notes on music in Castiglione’s *Il libro del cortegiano*”, en *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*. Ed. Cecil H. Clough. New York: Manchester University Press, 1976, pp. 354-369.
- Kipling, Gordon. *The Triumph of Honour: Burgundian Origins of the Elizabethan Renaissance*. The Hague: Leiden University Press, 1977.
- Kirkendale, Warren. “Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach”, *Journal of the American Musicological Society*, 32 (1979), pp. 1-44.
- _____. *The court musicians in Florence during the principate of the Medici: with a reconstruction of the artistic establishment*. Firenze: Olschki, 1993.
- Knighton, Tess (ed). “Northern influence on cultural developments in the Iberian Peninsula during the fifteenth century”, *Renaissance Studies*, 2 (1987), pp. 221-237.
- _____. “The a cappella heresy in Spain: an inquisition into the performance of the cancionero repertory”, *Early music*, 20 (1992), pp. 560-582.
- _____. “Una confluencia de capillas: El caso de Toledo, 1502”, en *La capilla real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*. Eds. Bernardo José García García y Juan José Carreras Ares. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 127-150.
- _____. *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001.
- _____. “Music and misogyny in the Crown of Aragon c. 1412”, *Artigrama*, 26 (2011), pp. 515-531.
- _____. “La viuda de Mateo Flecha: perspectivas sobre el mecenazgo musical en el siglo XVI”, *Resonancias*, 33 (2013), pp. 71-87.
- _____. *A Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*. Leiden, Boston: Brill, 2016.
- Knighton, Tess-Fallows, David (eds.). *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1992.
- Knighton, Tess-García Morte, Carmen. “Ferdinando of Aragon’s entry into Valladolid in 1513: the triumph of a Christian King”, *Early Music History*, 18 (1999), pp. 119-163.
- Koonce, Frank. *The Renaissance Vihuela & Guitar in Sixteenth-Century Spain*. Mel Bay Presents, 2009.
- Kristeller, Paul Oskar. “Music and Learning in the Early Italian Renaissance”, *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 1(1946), pp. 255-274.
- _____. (ed.). *Marsilio Ficino. Opera Omnia*. Torino: Bottega d’Erasmus, 1983.
- Labrador Herraiz, José J.-Di Franco, Ralph A. “Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI,” en *Juan Alfonso de Baena y su cancionero*. Actas del I Congreso Internacional sobre el “Cancionero de Baena” (Baena, del 16 al 20 de febrero de 1999). Eds. Jesús Serrano y Juan Fernández Jiménez. Baena: Córdoba: 2001, pp. 213-258.
- Labrador Herraiz, Jose J. -Zorita, C. Angel-Di Franco, Ralph A. (eds.). *Cancionero de poesias varias: manuscrito n. 617 de la Biblioteca Real de Madrid*. Madrid: El Crotalon, 1986.
- Laiglesia, Edoardo de. *Tres hijuelos habia el rey...: Orígen del romance popular castellano*. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1917.

- Lama, Victor de. *Antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana*. Madrid: Editorial EDAF, 1993.
- Landes, David. *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*. London: Belknap Press, 1983.
- Larson, Keith A. “Condizione sociale dei musicisti e dei loro committenti nella Napoli del Cinque e Seicento. Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo”, *Quaderni della rivista italiana di musicologia*, 9 (1983), pp. 61-77.
- Lasso de la Vega, Miguel-Tejada, López de (Marqués del Saltillo). *Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Cenete [1508-1554]*. Madrid: Viuda de Estanislao Maestre, 1942.
- Lavocat, Françoise. *La syrinx au bûcher: Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*. Genève: Librairie Droz S.A, 2005.
- Layna Serrano, Francisco. *Historia de Guadalajara y sus Mendozas*. Madrid: ALDUS, S.A, 1942.
- Le Page, Robert - Tabouret-Keller, Andrée. *Acts of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Levi, Eugenia. *Lirica italiana nel cinquecento e nel seicento fino all'arcadia. Novissima scelta di rime illustrate con più di 100 riproduzioni di pitture, sculture, miniature, incisioni e melodie del tempo e con note dichiarative*. Firenze: Olschki, 1909.
- Lida, María Rosa. “El ciervo herido y la fuente. Transmisión y recreación de temas grecos-latinos en la poesía lírica española”, *Revista de Filología Hispánica*, 1 (1939), pp. 20-63.
- Lockwood, Lewis. *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- López Alemany, Ignacio. “Construcción de un cancionero y romancero efímero en la corte del III Duque de Calabria”, *Estudios de Literatura Oral*, 6 (2000), pp.139-154.
- _____. *Ilusión áulica e imaginación caballeresca en El Cortesano de Luis Milán*. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2013.
- _____. “El sonsoneto y la práctica poética cortesana del siglo XVI”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 50 (2016), pp. 583-603.
- López de la Torre, Luis. “Cartas y documentos relativos al Gran Capitán”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 34 (1916), p. 304.
- López Estrada, Francisco (ed.). “Textos para el estudio de la espiritualidad renacentista: el opúsculo Sermón en loor del matrimonio de Juan de Molina (Valencia: Jorge Costilla, 1528)”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 61 (1955), pp. 489-531.
- _____. *Notas sobre la espiritualidad española de los siglos de oro. Estudio del Tratado llamado el Deseoso*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1972.
- López Rodríguez, Carlos. “Aristocràcia i orígens de l'Estat modern: i el poder polític de la noblesa del Regne de València (1410-1446)”, *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, 13 (2002), pp. 159-176.
- López Torrijos, Rosa. “Los autores del sepulcro de los marqueses del Zenete”, *Archivo Español de Arte* (1978), pp. 323-336.
- López Torrijos, Rosa-García Ciruelos, Rebeca. “El palacio real menor de Barcelona y su capilla. Reformas del siglo XVI”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 24 (2012), pp. 33-48.
- López-Ríos Moreno, Santiago. “A New Inventory of the Royal Aragonese Library of Naples”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65 (2002), pp. 201-243.

- _____ “La educación de Fernando de Aragón, Duque de Calabria, durante su infancia y juventud (1488-1502)”, en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*. Eds. Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya García. Universidad de Navarra: Iberoamericana Vervuert, 2008, pp. 127-144.
- _____ “Aragón, Fernando de. Duque de Calabria”. *Diccionario Biográfico Español*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009, vol. 4, pp. 635-636.
- Lorenzetti, Stefano. *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento: educazione, mentalità, immaginario*. Firenze: Olschki, 2003.
- Lowinsky, Elias Edward. *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*. New York: Columbia University Press, 1946.
- _____ *E. Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*. Ed. Bonnie Blackbourn. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1989.
- Lubkin, Gregory. *A Renaissance Court. Milan under Galeazzo Maria Sforza*. Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1994.
- Lucero de Padrón, Dolly. “En torno a La bella malmaridada”, *Buletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 43 (1967), pp. 307-354.
- Lugnani Scarano, Emanuella (ed.). *Francesco Guicciardini. Storia d'Italia*. Torino: Einaudi, 1981.
- Luisi, Francesco. *La musica vocale nel Rinascimento*. Torino: ERI, 1977.
- _____ “Ben venga maggio. Dalla canzone a ballo all'acommedia di maggio”, en *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*. Ed. Piero Gargiulo. Firenze: Olschki, 1993, pp. 195-218.
- Llin Cháfe, Arturo. *Juan Bautista Agnesio, apóstol de la Valencia renacentista*. Valencia: R. Alcañiz, 1992.
- Llorens Cisteró, José María “La música en la Casa del príncipe don Juan y en la de las infantas de Aragón y Castilla”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 9 (1993), pp. 155-174.
- Llorente, Teodoro. *Valencia: Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Valencia: Albatros Ediciones, 1889.
- Maestre, José María-Barea, Joaquín Pascual (eds.). *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Antonio Fontán*. Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos, 2002, vol. 3.1.
- Magenti, Amparo. *El Duque de Calabria*. Tesis Doctoral. Valencia: Universitat de València. Facultat de Geografia i Història, 1971.
- Mandalari, Mario. *Rimatori napoletani del Quattrocento*. Caserta: Premiato Stab. Tip. A. Iaselli, 1885.
- María José Vega, *Poética y música en el Renacimiento. La invención del paradigma clásico*. Madrid-Bellaterra: Editorial Caronte, 2011.
- Marix, Jeanne. *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon [1420-1467]*. Strasbourg: Heitz, 1939.
- Martí Ferrando, José. *Poder y sociedad durante el Virreinato del duque de Calabria (1536-1550)*. Tesis Doctoral. Valencia: Universitat de València. Facultat de Geografia i Història, 1993.
- _____ “La corte Virreinal en el reinado del emperador”, *Estudios: Revista de historia moderna*, 26 (2000), pp. 95-112.
- _____ *El poder sobre el territorio. Valencia, 1536-1550*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2000.
- _____ “Una humanista en la corte Virreinal. Mencía de Mendoza”, en *San Miguel de los Reyes: de Biblioteca Real a la Biblioteca de Valencia*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001, pp. 73-89.

- _____ “La Biblioteca Real llega a Valencia: Fernando de Aragón, duque de Calabria” en *San Miguel de los Reyes: de Biblioteca Real a la Biblioteca de Valencia*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001, p. 45-72.
- _____ *Instituciones y sociedad valencianas en el Imperio de Carlos V*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siglo veintiuno de España, 1972.
- Martín Romero, José Julio. “El Condestable Miguel Lucas en su crónica”, *Revista de Filología Española*, 91 (2011), pp. 129-158.
- Martínez Aloy, José. *La Diputación de la Generalidad del Reino de Valencia*. Valencia: Diputación Provincial, 1930.
- Martínez-Burgos García, Palma. “Enrique IV, mecenazgo y utopía en el siglo XV castellano”, en *Actas del Congreso del Comité Español de Historia del Arte. El arte español en épocas de transición*, vol. 1, 1992, pp. 315-320.
- Martini, S. M. (ed.). *Sannazaro, Jacopo. Le Ecloghe Piscatorie*. Salerno: Elea Press, 1995.
- Martorell, Joanot-Galba, Martí Joan de (eds.). *Tirant lo Blanc* [Transcripción del ejemplar conocido como N1 o NY1 de la edición de Valencia 1490]. Alicante: Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2006.
- Marzal Palacios, Francisco Javier. *La esclavitud en Valencia durante la baja edad media. [1375-1425]*. Valencia: Universidad de Valencia, 2006.
- Massó, Alejandro. “La corte y la música”, en *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*. Eds. Paul Vandembroeck y Miguel Angel Zalama Rodríguez. España: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, pp. 185-194.
- Mata Carriazo Arroquia, Juan de. “La boda del Emperador. Notas para una historia del amor en el Alcázar de Sevilla”, *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 93-94 (1959), pp. 9-108.
- Mazuela-Anguita, Ascensión. *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012.
- _____ “Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo Ibérico Renacentista”, *Revista de Musicología*, 36 (2013), pp. 381-396.
- McMurry, William M. “Ferdinand, Duke of Calabria, and the Estensi: a Relationship Honored in Music”, *Sixteenth Century Journal*, 8 (1977), pp. 17-30.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (ed.). *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando, 1890-1908.
- _____ *Orígenes de la novela*. Madrid: Bailly-Bailliere, NBAE, 21, 1915.
- _____ *Orígenes de la Novela*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943.
- Menéndez Pidal, Ramón. “Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI”, *Boletín de la Real Academia Española*, 1 (1914), pp. 43-55.
- _____ *Flor Nueva de Romance viejos*. Buenos Aires: Espasa Calpe, Colección Austral, 1944.
- Meregalli, Franco. “La corte valenzana del Duca di Calabria ne El Cortesano di Luis Milán” en *Atti del Convegno. Dall’Umanesimo Napoletano dell’età Aragonese al Rinascimento in Italia e in Spagna*. Napoli, Caserta 11-15 mayo 1987, Sez. Romanza, 30 (1988), pp. 53-69.
- Merkley, Paul-Merkley Lora. *Musica and patronage in the Sforza Court*. Turnhout: Brepols, 1999.
- Merimée, Henri. *L’art dramatique a Valencia. Depuis les origines jusqu’au commencement du XVIIe siècle*. Toulouse: Eduard Privat, 1913.

- Merivale, Patricia. *Pan the Goat-God. Hismith in modern times*. Cambridge: Harvard University Press, 1969.
- Merriam, Alan. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- Michieletti, Joanna. "Tastar de corde. Musical Improvisation and the Aesthetics of sprezzatura in Sixteenth-Century Venetian Painting", *Artibus et Historiae*, 68 (2013), pp. 219-235.
- Moll Roqueta, Jaime "Cristóbal de Morales en España (notas para su biografía)", *Anuario musical*, 8 (1953), pp. 3-26.
- _____. "Notas para la historia musical de la corte del Duque de Calabria", *Anuario Musical*, 18 (1963), pp. 123-135.
- Montandon, Alain. *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe du Moyen Âge à nos jours. Tome I, France-Angleterre-Allemagne. Tome II, Italie-Espagne-Portugal-Roumanie-Norvège-Pays Tchèque et Slovaque-Pologne*. Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1995.
- Monteagudo Robledo, María Pilar. *El espectáculo del poder. Fiestas reales en la Valencia Moderna*. Valencia: Ajuntament de Valencia, 1995.
- Monteano, Peio Joseba. *La guerra de Navarra: 1512-1529*. Pamplona: Editorial Pamiela, 2010.
- Monterosso Vacchelli, Anna Maria (ed.). *L'opera musicale di Antonfrancesco Doni*. Cremona: Athenaeum Cremonense, 1969.
- Montes Serrano, Carlos. "Facilità y non finito en las Vidas de Vasari", *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 9 (2004), pp. 58-67.
- Monti Sabia, Liliana. "L'Humanitas di Elisio Calenzio alla luce del suo epistolario", *Annali della facoltà di lettere e filosofia di Napoli*, 2 (1964-68), pp. 175-251.
- Montuori, Francesco. "Le sei età de la vita di Pietro Jacopo De Jennaro: composizione e cronologia", *Studi di filologia italiana*, 56 (1998), pp. 129-201.
- Morales Bluin, Eglá. *El cuervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Potomac, Maryland: Studia Humanitatis, 1981.
- Morán Saus, Antonio Luis-García Lagos, José Manuel - Cano Gómez, Emigdio (eds.). *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil, de la Edad Media al siglo XX*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003.
- Moscardino, Rita. "Lo Balzino di Rogeri de Pacientia poema inedito del secolo XV", *La Zagaglia: rassegna di scienze, lettere ed arti*, 3 (1959), pp. 39-49.
- Mozzarelli, Cesare-Oresko, Robert - Ventura, Leandro (eds.). *La Corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna, 1450-1550*. Atti del Convegno (London-Mantova, 1992). Roma: Bulzoni, 1997, pp. 93-104.
- Muñoz, Ferrán. *Mencía de Mendoza y la Viuda de Mateo Flecha*. València: Institut Alfons el Magnànim, 2001.
- _____. *Humanisme i Epicureisme en la cort virreginal valenciana*, en *Germana de Foix. Una mujer, una reina, una corte*. València: Biblioteca Valenciana, 2003.
- Musi, Aurelio. *L'Italia dei Viceré. Integrazione e resistenza nel sistema imperiale spagnolo*. Salerno: Avagliano Editori, 2000.
- Mustard, Wilfred F. *The Eclogues of Antonio Giraldini*. Baltimore: The John's Hopkins Press, 1924.
- Nardi, Ottavio (ed.). *Antonio Tebaldeo. Versi. Da un manoscritto della Biblioteca Eugubina*. Perugia: Tipografia G. Squartini, 1906.
- Narducci, Enrico (ed.). *Marco Antonio Altieri. Li Nuptiali*. Roma: Tipografia romana di C. Bartoli, 1873.

- Navarrete, Ignacio. "The Problem of the Soneto in the Spanish Renaissance Vihuela Books", *Sixteenth Century Journal*, 23 (1992), pp. 769-789.
- Navarro Sorní, Miguel. "La iglesia en el paso del Renacimiento a la Edad Moderna: la época de las reformas", en *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*. Eds. Rosa Elena Ríos Lloret y Susana Vilaplana Sanchis. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2006.
- Navarro, Cecilio. "El Ciego", en *Los hombres hespañoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos*. Barcelona, 1881, v. 1, pp. 730-744.
- Navarro, Tomás. *Repertorio de estrofas españolas*. New York: Las Americas Publishing Company, 1968.
- Navas Sánchez-Élez, María Victoria. "Plurilingüismo en el teatro tardo medieval y renacentista: juego de voces", *Revista de Filología Románica*, 9 (2015), pp. 75-91.
- Nelson, Bernadette. "Pie Memorie", *The Musical Times*, 136 (1995), pp. 338-344.
- _____. "Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel, c. 1559-c. 1561", *Early Music History*, 19 (2000), pp. 105-200.
- _____. "A choirbook for the chapel of Fernando de Aragón, Duke of Calabria. The sacred repertoires in Barcellona M 1166/1967", en *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca.1250-ca.1550)*. Eds. Maricarmen Gómez Muntané y Màrius Bernardó. Lleida: Institut d'Estudis Llerdencs, 2001, pp. 219-252.
- _____. "The court of Don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c.1526-c.1550: music, letters and the meeting of cultures", *Early Music*, 32 (2004), pp. 194-224.
- Nettl, Bruno. *Music in primitive culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1956.
- Nigris, Carla de. "Siete gozos de amor" di Juan Rodríguez del Padrón: note di crítica testuale", en *Canzonieri iberici*. Ed. José Ignacio Pérez Pascual. Árbol académico, 2001, vol. 2, pp. 191-206.
- Nocilli, Cecilia. "La Presa di Granata and Il Triunfo de la Fama: dance in the farse of Iacopo Sannazaro (1492)", en *On Common Ground 5: Dance in Drama, Drama in Dance*. London: Dolmetsch Historical Dance Society, 2005, pp. 41-52.
- _____. *Coreografare l'identità. La danza alla corte aragonese di Napoli (1442-1502)*. Torino: UTET, 2011.
- Noone, Michael J. *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*. Rochester: Rochester University Press, 1998.
- Nugent, George. *The Jaquet motets and their autors: a dissertation presented to the faculty of Princeton University in candidacy for the degree of doctor of philosophy*. Princeton: Ann Arbor, 1977.
- _____. "Jacquet's Tributes to the Neapolitan Aragonese", *The Journal of Musicology*, 6 (1988), pp. 198-226.
- Oleza Simó, Juan. "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI" en *Teatro y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 9-43.
- _____. "La Valencia Virreinal del Quinientos: una cultura señorial", en *Teatro y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*. Ed. J. Oleza Simó. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984.
- _____. "La corte, el amor, el teatro y la guerra", *Edad de Oro*, 5 (1986), pp. 149-182.
- Olson, Greta. "Mixing chant traditions. An Italian Passion in Spain" en *The Di Martinelli music collection / Musical life in collegiate churches in the Low Countries and Europe / Chant and polyphony, Yearbook of the Alamire-Foundation*. Leuven: Alamire, 2000, pp. 413-433.

- _____. “Imágenes sonoras en Valencia al final del Renacimiento”, en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Eds. Andrea Bombi, Juan Carreras López y Miguel Marín López. Valencia: Universidad de Valencia, 2005, pp. 279-294.
- Orellana, Marcos. *Memoria sobre instrumentos músicos presentada por Marcos Antonio de Orellana. Se acompaña el informe emitido sobre la misma por D. Inocencio del Llano*. Valencia: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, 1800.
- Ostolaza Elizondo, Isabel. “Fernando el Católico y Navarra. Ocupación y administración del reino entre 1512-1515”, *Aragón en la Edad Media*, 20 (2008), pp. 559-578.
- Pagès, Amédée. *Ausias March et ses prédécesseurs. Essai sur la poésie amoureuse et philosophique en Catalogne aux XIVe et XVe siècle*. Paris: Librairie Honoré Champion Editeur, 1911.
- Palencia, Ángel González-Mele, Eugenio. *La maya, notas para su estudio*. Madrid: Tipografía Barragan, 1944.
- Palisca, Claude V. “Humanism and Music”, en *Renaissance Humanism. Foundations, forms and legacy. Humanism and the disciplines*. Ed. Albert Rabil: Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988, vol. 3, pp. 450-485.
- Palmieri, Ruggero. *Di una imitazione spagnuola del Cortesano. El Cortesano di Luis Milan*. Torino: Fratelli Brocca Editori, 1915.
- Panofsky, Erwin. *Il significato delle arti visive*. Torino: Einaudi, 1966.
- Pardo Molero, Juan Francisco. *La defensa del Imperio. Carlos V. Valencia y el Mediterráneo*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Pastor Zapata, José Luis. “La biblioteca de don Juan de Borja. Tercer duque de Gandía (1543)”, *Archivum Historicum S. I*, 61(1992), pp. 275-308.
- Pastor, Ludwig Von. *The history of Popes from the Close of the Middle Ages. Drawn from the secret archives of the Vatican and other original sources*. London: St. Louis Herder, 1891-1953.
- Pastore, Alessandro. *La medicina in piazza: il ciarlatano medico, figura polivalente e controversa. “Tesina accademica”*, Università degli Studi di Verona, 2010-2011.
- Paula Cañas Gálvez, Francisco de “La música en la corte de Enrique IV de Castilla (1454-1474). Una aproximación institucional y prosopográfica”, *Revista de Musicología*, 29 (2006), pp. 217-313.
- Pease, Edward. “A re-examination of the Caccia found in Bologna, Civico Museo, Codex Q 16”, *Musica disciplina*, 22 (1968), pp. 231-234.
- Pecorini Cignoni, Arianna. “Note filologiche sulla tradizione autografa delle Genealogie deorum gentilium di Giovanni Boccaccio”, *Varia cultura*, 1 (2001), pp. 3-26.
- Pedio, Tommaso. *Gli spagnoli alla conquista dell'Italia*. Reggio Calabria: Editori Riuniti Meridionali, 1974.
- Pedraza García, José Manuel. *La producción y la distribución del libro en Zaragoza 1501-1521*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997.
- Pedrosa Bartolomé, José Manuel. “Toma, vivo te lo doy”: avatares y rescrituras viejas y modernas de un juego infantil, en *Presencia del cancionero popular infantil en la lírica hispánica*. Eds. Pedro César Cerrillo Torremocha, César Sánchez Ortiz. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2013, pp. 167-187.
- Pendle, Karin. *Women and music: a history*. Bloomington: Indiana University, 1991.
- Peña Díaz, Manuel-Ruiz Pérez, Pedro-Solana Pujante, Julián (eds.). *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2001.
- Peña, Manuel. *Cataluña en el Renacimiento: libros y lenguas (Barcelona, 1473-1600)*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1997.

- Percopo, Erasmo. "Rimatori napoletani del '400", *Giornale Storico della letteratura italiana*, 8 (1886), pp. 318-321.
- _____. *Le rime di Benedetto Gareth detto Chariteo*. Napoli: Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892.
- _____. *Barzellette italiane del quattrocento*. Napoli: Soriano-Mari, 1893.
- _____. "Artisti e scrittori aragonesi. Contribuzione ad uno studio su Napoli nel Rinascimento", *Archivio storico per le province napoletane*, 19 (1894), pp. 740-779.
- _____. *Artisti e scrittori aragonesi. Contribuzione ad uno studio su Napoli nel Rinascimento*. Napoli: Tipografia Francesco Giannini & figli, 1895.
- _____. *Vita di Jacopo Sannazaro*. Napoli: Società Napoletana di Storia Patria, 1931.
- Perea Rodríguez, Óscar. "Valencia en el Cancionero General de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21 (2003), pp. 227-251.
- _____. *Las cortes literarias hispánicas del siglo XV: El entorno histórico del Cancionero general de Hernando del Castillo (1511)*. Dissertación Universidad Complutense de Madrid, 2004, pp. 89-102.
- _____. *Estudio biográfico sobre los poetas del Cancionero General*. Madrid: CSIC, 2006.
- _____. "El humanismo áulico valenciano del temprano quinientos: En los límites canónicos del humanismo hispano", *La corónica. A Journal of Medieval Hispanic Languages Literatures and Cultures*, 37 (2008), pp. 245-272.
- Pérez Bosch, Estela. *Los valencianos del Cancionero General: estudio de sus poesías*. València: Publicacions Universitat de València, 2009.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. "Algunas consideraciones sobre la transmisión de la obra dramática en la primera mitad del siglo XVI", en *XI Jornadas del Teatro del Siglo de Oro*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1994. pp. 107-119.
- _____. "Égloga de cinco pastores sobre las cosas de Valencia", *Lemir*, 19 (2015), pp.931-966.
- Pérez, Joseph. "Fernando el Católico y Felipe I el Hermoso" en *Las Cortes y las leyes de Toro de 1505* (Actas del congreso conmemorativo del V Centenario de la celebración de las Cortes y de la publicación de las Leyes de Toro de 1505: Toro, 7 a 19 de marzo de 2005). Ed. Benjamín González Alonso. España: Cortes de Castilla y León, 2006, pp. 159-174.
- Pertegás, Josep Rodrigo. "Testamento del duque de Calabria", *Cultura valenciana*, 2 (1928), pp. 76-80.
- Perugini, Carla. "Biografía erótica de la corte valenciana. (Luis de Milán y Juan Fernández de Heredia)", *Analecta Malacitana Electrónica*, 32 (2012), pp. 297-320.
- _____. "Germaine de Foix (1488-1538). Tra ideali cortigiani e crisi della storia", en *Le Signore dei Signori della Storia*. Ed. Annamaria Laserra. Milano: Franco Angeli, 2013.
- Perugini, Carla-Martínez Guázques, José. "Testamento de Doña Juan III, reina de Nápoles", *Butlletí de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 43 (1991-1992), pp. 81-114.
- Peeverada, Enrico. "Vita musicale nella cattedrale di Ferrara nel quattrocento. Note e Documenti", *Rivista Italiana di Musicologia*, 15 (1980), pp. 3-30.
- Peeverada, Enrico. "Un organo per Leonello d'Este", *L'Organo*, 28 (1993-94), pp. 3-30.
- Picker, Martin. "A letter of Charles VIII of France Concerning Alexander Agricola", en *Aspects of Medioeval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*. Ed. Juan la Rue. New York, 1966, pp 665-672.
- Pinilla Pérez de Tudela, Regina. *El Virreinato conjunto de doña Germana de Foix y don Fernando de Aragón (1526-1536): fin de una revuelta y principio de un conflicto*. Tesis Doctoral. Valencia: Universitat de València. Facultat de Geografia i Història, 1982.

- _____. *Valencia y Doña Germana. Castigo de agermanados y problemas religiosos* Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1994.
- _____. “Germana de Foix, una Virreina per a València”, en *Germana de Foix i la societat cortesana del seutemps*. Eds. Rosa Elena Ríos Lloret y Vilaplana Sanchis. València: Biblioteca Valenciana, 2006.
- Piñero Ramírez, Pedro Manuel (ed.). *Lírica popular, lírica tradicional: lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Sevilla: Fundacion Machado, 1998.
- Piñero, Pedro M.-Reyes, Rogelio (eds.). *Francisco Pacheco. Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* [Sevilla, 1599]. Sevilla: Diputación Provincial, 1985.
- Piperno, Franco. “Suoni della sovranità”, en *Cappelle musicali fra Corte, Stato e Chiesa nell’Italia del Rinascimento*. Atti del convegno internazionale (Camaione, 21-23 ottobre, 2005). Eds. Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni y Andrea Chegai. Firenze: Olschki, 2007, pp. 33-36.
- Piperno, Franco-Biagi Ravenni, Gabriella-Chegai, Andrea (eds.). *Cappelle musicali fra Corte, Stato e Chiesa nell’Italia del Rinascimento*. Atti del convegno internazionale (Camaione, 21-23 ottobre, 2005). Firenze: Olschki, 2007.
- Pirrotta, Nino. “Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy”, *Journal of the American Musicological Society*, 19 (1966), pp. 127-161.
- _____. “Su alcuni testi italiani di composizioni polifoniche quattrocentesche”, *Quadrivium, Rivista di filologia e musicologia medievale*, 14 (1973), pp.133-158.
- _____. *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Torino: Einaudi, 1975.
- _____. *Music and culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.
- _____. *Musica tra medioevo e Rinascimento*. Torino: Einaudi, 1984.
- _____. *Poesia e musica e altri saggi*. Firenze: La Nuova Italia, 1994.
- Plamenac, Dragan. “A Reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville-1”, *The Musical Quarterly*, 37 (1951), pp. 501-542.
- Pons Fuster, Francisco. “Les inquietudes literàries de la família Centelles Riu-Sec”, en *Actes de les I Jornades Internacionals sobre la Història dels Centelles i el Comtat d’Oliva*. Valencia: Ajuntament d’Oliva-Diputació Provincial de Valencia, 1997, pp. 18-24.
- _____. *Erasmistas, mecenas, y humanistas en la cultura valenciana en la primera mitad del siglo XVI*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2003.
- Pope, Isabel. “The secular compositions of Johannes Cornago” en *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958-61, vol. 2, pp. 689-706.
- _____. “La vihuela y su música en el ambiente humanístico”, *Nueva revista de filología hispánica*, 15 (1961), pp. 364-76.
- _____. *La vihuela y su música en el ambiente humanístico*. México: El Colegio de México, 1961.
- Pope, Isabel-Kanazawa, Masakata (eds.). *Musical manuscript Montecassino 871. A Neapolitan repertory of sacred and secular music of the late fifteenth century*. Oxford: Clarendon Press, 1978.
- Pozzi, Mario (ed.). *Baldassarre Castiglione. El cortesano* [traducción de Juan Boscán]. Madrid: Catedra, 1994.
- Prescott, William. *History of the reign of Ferdinand and Isabella*. Philadelphia, London, New York: Lippincott Company, 1904.

- Prieto Conca, Elisa. *Música y "paideia". Il Cortegiano de Castiglione en la formación del arquetipo moral en el humanismo español*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, 2016.
- Prizer, William F. "Performance Practices in the frottola", *Early music*, 3 (1975), pp. 227-235.
- _____ "Lutenists at the court of Mantua in the late fifteenth and early sixteenth centuries", *Journal of the Lute Society of America*, 13 (1980), pp. 13-14.
- _____ "Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova: strumenti a fiato in una corte italiana", *Rivista Italiana di Musicologia*, 16 (1981), pp. 151-184.
- Querol Gavalda, Miguel. *"Las ensaladas" de Mateo Flecha el Viejo, ca. 1481-1553. Estudio histórico-técnico de este género musical*. Barcelona: CSIC, Delegación de Barcelona, 1980.
- Querol y Roso, Luis. *La última Reina de Aragón, Virreina de Valencia*. Tesis Doctoral. Valencia: Sección de Ciencias históricas de la Facultad de Filosofía y Letras, 1925-1926.
- _____ *La última Reina de Aragón, Virreina de Valencia*. Valencia: Imprenta José Presencia, 1931.
- Quondam, Amedeo (ed.). *Stefano Guazzo. La civil conversazione [1574]*. Modena: Panini, 1993.
- Rabaey, Hélène. *Les traducteurs espagnols d'Erasmus*. DEA d'études romanes. Dir. Alain Milhou. Rouen: Université de Rouen, 1999.
- Raimondi, Ezio (ed.). *Torquato Tasso. Il forno, o vero de la nobiltà*. Firenze: Sansoni, 1958.
- Rausell Guillot, Helena. *Letras y fe: Erasmo en la Valencia del Renacimiento*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2001.
- Ravasini, Ines. "Crónica social y proyecto político en El Cortesano de Luis Milán", *Studia Aurea*, 3 (2009), pp. 1-24.
- _____ "Crónica social y proyecto político en El Cortesano de Luis Milán", en *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro. Studia Aurea Monográfica*, 1. Eds. E. Fosalba y E. Vañlo. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, pp. 69-92.
- _____ "Polifonia ed eclettismo ne El Cortesano di Luis Milán", en *Da Papa Borgia a Borgia Papa. Letteratura, lingua e traduzione a Valencia*. Eds. Nancy De Benedetto y Ines Ravasini. Lecce: Pensa, 2010, pp. 185-200.
- _____ "Poesía y vida de corte: los sonetos en el Cortesano de Luis Milán", *Revista de poética medieval*, 28 (2014), pp. 335-357.
- Rebhorn, Wayne. *Courtly Performances: Masking and Festivity in Castiglione's Book of the Courtier*. Detroit: Wayne State University Press, 1978.
- Reglà, Joan. *Aproximació a la història del País Valencia*. Valencia: L'Estel, 1984.
- Reinar, Rodolfo. "Notizia di un poema inedito napolitano", *Giornale storico della letteratura italiana*, 8 (1886), pp. 248-258.
- Repullés, Manuel. "Catálogo de los códices procedentes del Monasterio de San Miguel de los Reyes", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 5 (1875), pp. 9-105.
- Riber, Lorenzo (ed.). *Juan Luis Vives. La instrucción de la mujer cristiana. Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1947.
- Riccucci, Marina. "La profezia del vate Sannazaro e il Caeruleus Proteus", *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 2 (2000), pp. 245-287.
- Rika Maniates, Maria. *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*. Manchester: Manchester University Press, 1979.
- Río Nogueras, Alberto de (ed.). *Fernando Basurto. Dialogo del Cazador y el Pescador*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1990.

- _____ (ed.). *Gonzalo Fernández de Oviedo. Claribalte*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Ríos Lloret, Rosa Elena. *Germana de Foix: Una mujer, una reina, una corte*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003.
- _____ “Germana de Foix y Mencía de Mendoza: del matrimonio en la Edad Moderna”, en *Dones i literatura: entre l'Edat Mitjana i el Renaixement*. Ed. Ricardo Bellveser. València: Alfons el Magnànim, 2012, pp. 213-240.
- Ríos Lloret, Rosa Elena-Vilaplana Sanchis, Susana (eds.). *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*. València: Biblioteca Valenciana, 2006.
- Ríos Lloret, Rosa Elena-Vilaplana Sanchis, Susana. “En torno al retrato de Doña Germana de Foix, del Museo de Bellas Artes de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 83 (2002), pp. 37-44.
- Robledo Estaire, Luis. “La música en el pensamiento humanista español”, *Revista de Musicología*, 21(1998), pp. 385-429.
- _____ “La música en la casa del rey”, en *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*. Eds. Cristina Bordas Ibáñez, Juan José Carreras, Tess Knighton. Madrid: Fundación Especial Caja Madrid, 2000.
- _____ “El léxico musical en el contexto humanista español: la prosa didáctica y la preceptiva retórica”, *Musica e storia*, 10 (2002), pp. 151-163.
- Roca Heras, José (ed.). *José Ametller y Vinyas. Alfonso V de Aragón en Italia y la crisis religiosa del siglo XV*. Barcelona: Imprenta de Octavio Viader San Peliu de Quixols, 1928.
- Rodríguez Fernández, Pablo. *Música, poder y devoción: La capilla real de Carlos II (1665-1700)*. Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza, 2003.
- Rodríguez Moñino, Antonio-Devoto, Daniel. *Cancionero llamado Flor de enamorados* [Barcelona, 1533 ¿1562?]. Oxford: Dolphin Book, 1954.
- Rodríguez Moñino, Antonio. (ed.). *Velázquez de Ávila. Cancionero gótico* [1535-1540]. Valencia: Editorial Castalia/ Tipografía Moderna, 1951.
- _____ *Cancionerillos góticos castellanos ahora fielmente reimpresos con una noticia preliminar*. Valencia: Editorial Castalia, 1954.
- _____ (ed.). *Cancionero de Romances en que están recompilados la mayor parte de los romances castellanos que esta ágora se han compuesto*. Madrid: Editorial Castalia, 1967.
- _____ *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII. Discurso pronunciado en la sesión plenaria del IX Congreso internacional de la Internacional federation for modern languages and literatures* [New York, el 27 agosto 1963]. Madrid: Editorial Castalia, 1968.
- _____ “La Flor de los enamorados, cancionero bilingüe: ensayo bibliográfico” (1562-1954), *Estudis romànics*, 9 (2006), pp. 33-47.
- Rodríguez Villa, Antonio (ed.). *Crónicas del Gran Capitán*. Madrid: Librería Editorial de Bailllys Baillieres, 1903.
- Rojo Vega, Anastasio. *Ciencia y Cultura en Valladolid: estudio de las bibliotecas privadas de los siglos XVI y XVII*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1985.
- Romancero español. Colección de romances selectos desde el siglo XIV hasta nuestros días*. Ed. José Bergua. Madrid: Edición Ibérica, 1955.
- Romeu Figueras, Jose (ed.). “Literatura valenciana en El Cortesano de Luis Milán”, *Revista valenciana de filologia*, 4 (1951), pp. 313-339.

- _____ “Mateo Flecha el Viejo, la corte literario-musical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala”, *Anuario Musical*, 13 (1958), pp. 25-101.
- _____ *La Música en las Corte de los Reyes Católicos, IV-1,2 (Cancionero Musical de Palacio), Monumentos de la Música Española, vol. XIV-1,2*. Barcelona: CSIC, 1965.
- _____ *Estudis de lírica popular i lirica tradicional antigues*. Barcelona: Publicacions de l'Abaddia de Monserrat, 1993.
- Romeu, Sylvia. *Les Corts valencianes*. Valencia: Eliseu Climent Editor, 1985.
- Ros, Vincent. “La música i els Borja”, en *Els temps dels Borja*. Valencia: Ajuntament de Xàtiva-Consell Valencià de Cultura, 39 (1998), pp. 11-35.
- Rosa, Carlantonio de. *Ritratti poetici di alcuni uomini di lettere antichi e moderni del regno di Napoli*. Napoli: Stamperia del Fibreno, 1834.
- Roscales Sanchez, Mary. “Las Mayas-niña de la Junta de Voto: representación simbólica de la pureza como virtud de género”, *Zainak*, 26 (2004), pp. 445-457.
- Ros-Fàbregas, Emilio. *Biblioteca de Catalunya, M.454: study and edition in the context of the Iberian and The manuscript Barcelona continental manuscript traditions*. Tesis Doctoral. New York: The City University of New York, 1992.
- _____ “Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: ‘Se canta al tono de’”, *Revista de musicología*, 16 (1993), pp. 1505-1514.
- _____ “Badajoz el Músico y Garcí Sánchez de Badajoz: identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento”, en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento (Mesa redonda 15-16 junio 1998)*. Ed. Virginie Dumanoir. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 55-75.
- _____ “Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI”, *Pliegos de Bibliofilia*, 15 (2001), pp. 37-62.
- _____ “Cómo leer, cantar o grabar El Cancionero de Uppsala (1556): ¿de principio a fin?”, *Revista de musicología*, 35 (2012), pp. 43-68.
- _____ “Manuscripts of Polyphony from the Time of Isabel and Ferdinand” en *Companion to music in the age of the Catholic Monarchs*, Ed. Tess Knighton. Leiden, Boston: Brill, 2017, pp. 404-468.
- Rossi, Antonio (ed.). *Serafino Aquilano. Sonetti e altre rime*. Roma: Bulzone Editore, 2005.
- Rossi, Felice. *Elisio Calenzio poeta umanista del '400. Vita e opere*. Lauria: Tipografia Rossi, 1924.
- Rossich, Albert (ed.). *Francesc Vicent Garcia. La Armonia del Parnàs de Francesc Vicent Garcia Rector de Vallfogona [Barcelona, 1703]*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2000.
- Rovira Pascual, Joan Carles. *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990.
- Rovira, José Carlos. *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990.
- Rubió Balaguer, Jorge. “Sobre la pervivencia de la nota popular en la poesía amorosa cortesana”, en *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*. Barcelona: CSIC, 1965, vol. 4-2.
- Rubio, Samuel. *Historia de la música española. Desde el ars nova hasta 1600*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Ruiz de Lihory, José María. *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: F. Domenech, 1903.
- Ruiz Jiménez, Juan. “The Sounds of the Hollow Mountain. Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance”, *Early Music History*, 29 (2010), pp. 212-217.

- Ruiz-Domènec, Josè Enrique. *Il Gran Capitano. Ritratto di un'epoca*. Torino: Biblioteca di Cultura Storica, 2008.
- Russel, Peter E. "Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo xv", en *Temas de "La Celestina"*. Barcelona: Ariel, 1978, pp. 209-239.
- Russo, Giuseppe. *La città di Napoli dalle origini al 1860. Contributo allo studio della città*. Napoli: Società per Risanamento di Napoli del 70° anniversario della sua fondazione, 1960.
- Sage, Jack-Friedmann, Susana. "Canción". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London: McMillan Publishers, 2001, vol. 4, pp. 924-925.
- Salvador Miguel, Nicasio. *Isabel la Católica y el patrocinio de la actividad literaria*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- San Pedro, Diego de. *Obras*. Ed. Samuel Gili Gaya. Madrid: Espasa-Calpe, 1950.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier. *La Biblioteca del Marqués de Cenete iniciada por el cardenal Mendoza [1470-1523]*. Madrid: S. Aguirre, 1942.
- _____. *La biblioteca del Marqués del Cenete, iniciada por el cardenal Mendoza [1470-1523]*. Madrid: CSIC, Instituto "Nicolás Antonio", 1942.
- Sánchez Palacios, Esmeralda. "Confluencia de géneros en El Cortesano de Luis Milán (Valencia, 1561)", en *Posside Sapientiam*. Actas del VI Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (Jiso, 2016). Eds. Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar. Pamplona: Biblioteca Áurea Digital del Griso, 38, pp. 217-227.
- Sánchez, Carlos José Hernando. "La cultura nobiliaria en el Virreinato de Nápoles durante el siglo XVI", *Historia social*, 28 (1997), pp. 95-112.
- Sarthou Carreres, Carlos. "San Miguel de los Reyes", en *Monasterios Valencianos. Su historia y su arte*. Valencia: Diputación Provincial, 1945, pp. 106-118.
- _____. *El Castillo de Játiva y sus históricos prisioneros*. Valencia: La semana Gráfica, 1946.
- Sasso, Gennaro (ed.). *Niccolò Machiavelli, Il Principe e altri scritti*. Firenze: La Nuova Italia, 1963.
- Savage, Roger-Sansone, Matteo. "Il Corago and the Staging of Early Opera: Four Chapters from an Anonymous Treatise circa 1630", *Early Music*, 17 (1989), pp. 494-511.
- Sbarbi, José María. *Monografía sobre los refranes, adagios y proverbios castellanos*. Madrid: Imprenta de los Huérfanos, 1891.
- Schrade, Leo (ed.). *Luis de Milán. Libro de música de Vihuela de mano intitulado El Maestro*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1976.
- Schwartz y Luna, Frederich-Carreras y Candi, Francisco (eds.). *Manual de novells ardits vulgarment appellat Dietaru del Antich Consell Barceloní. Publicat per acort y á despesas del Excm. Ajuntament Constitucional*. Barcelona: Imprenta de'n Henrich, 1892.
- Schöning, Kateryna "Vocal basis in the tientos by Luis Milán and Alonso Mudarra: myth or reality?", en *Iberian early music studies 1. New perspectives on early music in Spain*. Eds. Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas. Kassel: Reichenberger, 2015, pp. 39-55.
- Shearman, John. *Mannerism*. Harmondsworth: Penguin Books, 1967.
- Sirera, Josep Lluís. "El teatro en la corte de los Duques de Calabria", en *Teatro y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano*. València: Institució Alfons el Magnànim, 1984.
- _____. *Història de la Literatura Valenciana*. València: Edicions Alfons el Magnànim, 1995.
- Slavin, Dennis. "On the Origins of Escorial IV.a.24 (EscB)", *Studi musicali*, 19 (1990), pp. 259-303.

- Solervicens Bo, Josep “El cortesano de Lluís del Milà i Il Cortegiano de Castiglione: notes per a una reinterpretació”, en *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pp. 169-191.
- _____ “La literatura humanística a la selecta biblioteca de Mencía de Mendoza, marquesa de Cenete, duquesa de Calàbria i deixebra de Joan Lluís Vives”, en *La Universitat de València i l'humanisme: Studia humanitatis i renovació cultural a Europa i al Nou Mon*. Ed. F. Grau Codina et al. València: Universitat de València, Departament de Filologia Clàssica, 2003, pp. 313-324.
- _____ “Ficción y argumentación en los diálogos renacentistas de Vives, Despuig y Milán”, en *El diálogo Renacentista en la Península Ibérica*. Ed. Roger Friedlein. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005, pp. 13-50.
- Steppe, Jan Karel. “Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gilles de Busleyden et Jean-Louis Vives”, en *Scrinium Erasmianum*. Ed. J. Coppens. Leyde: E. J. Brill, 1969, vol. 2, pp. 449-506.
- _____ “Mécénat espagnol et art flamand au xvi siècle”, en *Splendeurs d'Espagne et les villes Belges, 1500-1700*. España, Bruselas, 1985, vol. 1, pp. 247-280.
- Stevenson, Robert. *Spanish music in the age of Columbus*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1960.
- Straeten, Edmond Vander. *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle. Documents inédits et annotés. Compositeurs, virtuoses, théoriciens, luthiers; opéras, motets, airs nationaux, académies, maîtrises, livres, portraits, etc.; avec planches de musique et table alphabétique*. Bruxelles: G.-A. Van Trigt, 1867-1888, vol. 4.
- Strohm, Reinhard. *Music in late medieval Bruges*. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- Strong, Roy. *Art and Power: Renaissance Festivals [1450-1650]*. Berkeley, Los Angeles: University California Press, 1984.
- Suárez-Pajares, Javier. “La música instrumental: vihuelas, arpa y tecla”, en *Historia de la música española e hispanoamericana. II: De los Reyes Católicos a Felipe II*. Ed. Maricarmen Gómez Muntané. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2012, p. 257.
- Swartz, David. *Culture and Power. The sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Tagg, Philip. “Analysing popular music: theory, method and practice”, *Popular Music*, 2 (1982), pp. 37-65.
- _____ *Everyday Tonality II. Towards a tonal theory of what most people hear*. New York y Huddersfield: The Mass Media Scholars Press, Inc., 2014-2016.
- Taruskin, Richard. “Antoine Busnoys and the L'Homme armé Tradition”, *Journal of the American Musicological Society*, 39 (1986), pp. 255-293.
- Terracini, Benvenuto Aronne. “Il problema della traduzione”, en *Conflitti di lingue e di cultura*. Venezia: Neri Pozzi, 1957, pp. 49-121.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 29 vols. Ed. Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers, 2001.
- Tinctoris, Johannes. “Proportionale musices”, en *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*. Ed. Edmond de Coussemaker. Paris: Durand, 1864-76.
- Tomás Maza Solano, Tomás. *El auto sacramental “La Maya” de Lope Vega, y las fiestas populares del mismo nombre en la Montaña*. Santander: Publicaciones de la Sociedad Menéndez y Pelayo, 1935.
- Tomassetti, Isabella. “Mil cosas tiene el amor”. *El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*. Kassel: Reichenberger, 2008.

- Tondi, Luigi. *Il duca don Fernando d'Aragona, primogenito di Federico re di Napoli*. Trani: Vecchi, 1904.
- Torre Franca, Fausto. *Il segreto del Quattrocento. Musiche ariose e poesia popolare*. Milano: Ulrico Hoepli, 1939.
- Torrente, Alvaro. "La música en el teatro medieval y renacentista", en *Historia del teatro español (De la edad Media a los Siglo de Oro)*. España: Editorial Gredos, 2003, vol. 1, pp. 269-302.
- Trapero, Maximiano. "La música en el antiguo teatro de Navidad", *Revista de musicología*, 10 (1987), pp. 415-458.
- Turino, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- Turrini, Giuseppe. "Il maestro fiammingo Giovanni Nasco a Verona (1547-1551)", *Note d'archivio per la storia musicale*, 14 (1937), pp. 180-225.
- Turró, Jaume. "Ausiàs March, falconer d'Alfons el Magnànim", en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, vol. 3, pp. 1521-1538.
- Urquizar Herrera, Antonio. *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2007.
- Valcárcel, Carmen. "Música y seducción: el tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI", en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*. Ed. Virginie Dumanoir. Madrid: Casa de Velázquez, 2003, pp. 93-106.
- Valero Moreno, Juan Miguel. "Gonzalo Fernández de Oviedo y Petrarca. Las estancias de la memoria", *Studi Rinascimentali*, 11 (2013), pp. 199-234.
- Vallés Borràs, Vincent. *La Germanía*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000.
- Valls David, Rafael. *La música. Su historia, instrumentos, sonido*. Valencia: Imprenta de Juan Guix, 1894.
- Van der Merwe, Peter. *Roots of the Classical: The Popular Origins of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Vecce, Carlo. "Bernardino Dardano. Un poeta italiano", en *Studi in onore di Antonio Possenti*. Eds. Gabriella Almanza Ciotti, Sandro Baldoncini, Giulia Mastrangeli Latini. Macerata: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, pp. 559-573.
- _____. "Il De educatione di Antonio Galateo", *Lettere Italiane*, 40 (1988), pp. 325-343.
- Vecce, Carlo-Tordeur, Pol (eds.). *Antonio De Ferrariis. De educatione*. Bruxelles-Louvain: Peeters Press, 1993.
- Vega Vázquez, Isabel (ed.). *El Libro de motes de damas y Caballeros de Luis Milán*. Santiago de Compostela: Universida de de Santiago de Compostela, 2006.
- Ventura, Jordi. *Inquisició española i cultura renaixentista al País Valencià*. Valencia: Eliseu Climent, 1978.
- Vicente Delgado, Alfonso de. *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo. Siglos XVI-XIX*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia Departamento de Musicología, 2010.
- _____. "La difusión de las composiciones musicales de los monjes jerónimos españoles", *Cátedra de Artes*, 12 (2012), pp. 71-88.
- Vidal, Josep Juan. "La defensa del reino de Mallorca en la época de Carlos V (1535-1558)", en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*. Ed. José Martínez Millán.

- Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, vol. 1, pp. 541-590.
- Vignau y Ballester, Vicente. “El inventario de los Efectos del Duque de Calabria”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1 (1871), pp. 12-15, pp. 28-29, pp. 59-61, pp. 92-93 y pp. 108-111.
- Francesc Villanueva Serrano, “Mateo Flecha, el Viejo, en la Catedral de Valencia: sus dos períodos de magisterio de capilla (1526-¿1531? y 1539-1541) y su entorno musical”, *Anuario Musical*, 64 (2009), pp. 57-108.
- _____ “Poemas inéditos del vihuelista y escritor Luis Milán y nuevas consideraciones sobre su identidad: el MS 2050 de la Biblioteca de Catalunya”, *Anuario Musical*, 66 (2011), pp. 61-118
- _____ “*Guillem de Podio (1420-1500): Estudi biogràfic crític, entorn musical a la cort de Joan II d’Aragó i l’obra Enchiridion de principiis musice discipline contra negantes illa et destruentes*. Tesis Doctoral. València: Universitat Politècnica, 2015.
- _____ “Una perspectiva prosopogràfica dels oficis musicals de la Catedral de València en temps de Guillem de Podio, 1480-1505”, *Anuario Musical*, 72 (2017), pp. 9-49.
- Villanueva, Joaquín Lorenzo. *Viaje literario a las iglesias de España*. Madrid: Imprenta Real, 1804.
- Vives, Jaume Vicens. *Coyuntura economica y reformismo burgueés*. Barcelona: Ariel, 1968.
- Volpicella, Luigi. *Federico d’Aragona e la fine del Regno di Napoli nel 1501*. Napoli: Ricciardi, 1908.
- Volpicella, Scipione. “Viaggio del Cardinal d’Aragona”, *Archivio storico per le province napolitane*, 1 (1876), pp. 106-117.
- Vosters, Simón Anselmus. *La dama y el humanista: doña Mencía de Mendoza y Juan Luis Vives entre Flandes y Valencia*. Murcia: Molina de Segura, 2007.
- _____ “Doña Mencía de Mendoza, señora de Breda y Virreina de Valencia”, *Cuadernos de Bibliofilia*, 13 (1985), pp. 3-20.
- Walsh, Richard. “Music and Quattrocento diplomacy: The Singer Jean Cordier between Milan, Naples and Burgundy in 1475”, *Archiv fuer Kulturgeschichte*, 60 (1978) pp. 439-442.
- Wallerstein, Immanuel Maurice. *The modern world-system*. New York: Academic Press, 1974-980.
- Weber de Kurlat, Frida-Pérez Priego, Miguel Ángel (eds.). *Diego Sánchez de Badajoz. Farsa del Juego de Cañas [Sevilla, 1554]*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Welch, Evelyn S. “Sight, Sound and Ceremony in the Chapel of Galeazzo Maria Sforza”, *Early Music History*, 12 (1993), pp. 151-190.
- Westerveld, Govert. *Juan de Encina, autor de las comedias Thebayda, Ypolita y Serafina*. Valle de Ricote: Academia de Estudios Humanísticos de Blanca, 2013.
- Wiley Hitchcock, H. (ed.). *Giulio Caccini. Le nuove musiche*. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2009.
- Wilkinson, Alexander S. (ed.). *Iberian Books. Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601*. Boston: Leinden Boston, 2010.
- Winternitz, Emanuel. *Musical instruments and their symbolism in Western art: studies in musical iconology*. New York: W. W. Norton, 1967.
- Woodley, Ronald. “Ioannes Tinctoris: A Review of the Documentary Biographical Evidence”, *Journal of the American Musicological Society*, 34 (1981), pp. 217-248.
- Woodley, Ronald. “Tinctoris’s Italian translation of the Golden Fleece statutes: a text and a (possible) context”, *Early Music History*, 8 (1988), pp.173-244.

- Ximeno, Vicente. *Escritores del Reyno de Valencia, cronológicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la Christiana Conquista de la misma Ciudad, hasta el de MDCCXLVII*. Valencia: Joseph Estevan Dolz, 3 vols., 1747.
- Zalama Rodríguez, Miguel Ángel. “El rey ha muerto, el rey continúa presente: el interminable viaje de Felipe I de Burgos a Granada”, en *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*. Eds. Paul Vandebroek y Miguel Angel Zalama Rodríguez. España: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, pp. 195-212.
- Zauner, Sergi. *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del renacimiento (ca.1480-1626): fórmulas y fabordón elaborado en el marco del oficio divino*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.