

Revista AV Notas, N°8  
ISSN: 2529-8577  
Diciembre, 2019

**LAS EPIGRAFÍAS MUSICALES DEL REAL  
CONVENTO DEL CARMEN CALZADO DE VALENCIA**  
*THE MUSICAL EPIGRAPHS OF THE REAL CONVENT  
OF CARMEN CALZADO IN VALENCIA*

**Montiel Seguí Balaguer**  
Universidad de Valencia  
Universidad Internacional de la Rioja

**Manuel Tizón Díaz**  
Universidad Internacional de la Rioja

## RESUMEN

El presente estudio tiene como objetivo dar a conocer unas fuentes epigráficas musicales sitas en los muros de una de las capillas del claustro gótico del ex real convento de carmelitas calzados de Valencia que datamos en la segunda mitad del siglo XVI, correspondiendo con lo que la Historia de la Notación musical denomina notación mensural blanca. Estas fechas coinciden con la estancia del músico madrigalista Mateo Flecha el Joven en el convento carmelita valenciano como fraile, desde 1552 hasta 1562.

La epigrafía musical es un caso pendiente dentro del panorama de la investigación musicológica en España, bien sea por la escasez de este tipo de fuentes, o bien debido a que, una vez halladas, no se las ha identificado como documentos históricos capaces de contribuir en la recomposición de un pasado musical. El presente trabajo pretende identificar las epigrafías musicales como un tipo más de huellas documentales cuyo objeto de estudio son los textos musicales escritos o inscritos sobre cualquier tipo de soporte duro o semiduro que subsista al paso del tiempo. La importancia de la actuación de las autoridades pertinentes en la restauración, conservación y difusión de este bien cultural garantiza la perduración de una parte del patrimonio musical español.

**Palabras clave:** epigrafía musical, notación mensural blanca, patrimonio musical, Mateo Flecha el Joven, Convento del Carmen de Valencia.

## ABSTRACT

The present study aims to present some epigraphic musical sources located on the walls of one of the chapels of the Gothic cloister of the former royal convent of *Carmelitas calzados* in Valencia that we dated in the second half of the sixteenth century, corresponding to what in Musical notation History is called white mensural notation. These dates coincide with the stay of the madrigalist musician Mateo Flecha el Joven in the Valencian Carmelite convent as a friar (1552 - 1562).

The musical epigraphy is a pending case within the panorama of musicological research in Spain either by the shortage of this type of sources or because, once found, they have not been identified as historical documents able to contribute to the recomposition of a musical past. The present study intends to identify the musical epigraphies as another type of musical documentary footprints whose object of study is written or inscribed musical texts on any type of hard or semi-hard support that subsists over time. The importance of the actions of relevant authorities in restoring, conserving and disseminating this cultural asset guarantees the persistence of a part of the Spanish musical heritage.

**Keywords:** musical epigraphy, white mensural notation, musical heritage, Mateo Flecha el Joven, Convent of Carmen in Valencia

## INTRODUCCIÓN

Las epigrafías musicales son fuentes musicales históricas inscritas o escritas sobre soporte duro o semiduro perdurable al paso del tiempo. La valoración y documentación de estas en España es escasa. El motivo quizá sea que estas fuentes musicales no han sido descubiertas, o una vez conocidas no se han sabido interpretar y valorar, lo cual ocasiona una importante pérdida de riqueza patrimonial al no ser recuperadas, investigadas y difundidas. Aróstegui (1995) afirma: “las fuentes históricas son teóricamente finitas. La cuestión es si están descubiertas o no” (p. 338). Las epigrafías musicales a pesar de ser una tipología de huellas históricas, y por tanto documentales, no figuran en las listas de las organizaciones que custodian los fondos musicales históricos -como el caso de *RISM (Répertoire International des Sources Musicales)*, tanto en España como en el resto de países que forman parte de la organización-, y por lo tanto, no siendo música escrita sobre soporte blando o material flexible (papiro, pergamino, papel, incluso tejido) todavía no gozan de una clasificación sistemática.

Las fuentes musicales contempladas por RISM para su catalogación y estudio incluyen música manuscrita, impresa, y escritos sobre música, y sus trabajos y publicaciones son divididos en serie: Serie A [...]. Serie A/I [...], Serie A/II, Serie B, Serie C [...]. (RISM-España, 1996, p.12)

Según la Ley 13/1985 de Patrimonio Histórico Español (LPHE) “la cultura se plasma no sólo en las grandes obras de arte, sino también en la multitud de bienes inmuebles y muebles que revisten interés histórico, artístico, paleontológico, arqueológico [...], así como en los documentos y libros [...]” (González-Varas, 2008, p. 17). Las epigrafías musicales contienen un valor cultural herencia del pasado musical, por lo que el reconocimiento de estas como bienes culturales es el primer paso para la conservación y restauración, así como es el principal motivo que justifica la necesidad de que figuren dentro de los catálogos de los importantes fondos históricos musicales para su custodia y registro.

## LAS EPIGRAFÍAS MUSICALES EN ESPAÑA Y EN EL EXTRANJERO

Eduardo Carrero (2015) reúne diferentes ejemplos de música escrita en muros no sólo de origen español, sino un gran número preservados en edificios sacros de Inglaterra. Interesado por el espacio coral desde la liturgia, los púlpitos, los facistoles y los atriles, en este camino sobre topografía coral, Carrero se detiene en la muestra de música notada, hallada y conservada en espacios parietales sagrados, estableciendo un rasgo común funcional entre los distintos ejemplos: “se trata de recordatorios para recordar los fragmentos musicales cantados” (Carrero, 2015, p. 47). Por lo que, en general, estas fuentes musicales aparecen en emplazamientos consagrados para la liturgia bien sean de tránsito o lugares fijos donde se ubica el coro.

Pedro Calahorra (1990) dio noticia de una notación musical escrita en uno de los paramentos de la ermita de Nuestra Señora del Pueyo, en Villamayor de Gállego, Zaragoza.

[La *particella*] tiene unas medidas de 69 x 89 cm; con nueve pentagramas trazados con pintura bermellón, como ya indicamos, así como la notación. Ésta corresponde a la notación clásica de la música de canto de órgano: notas cuadradas y romboidales. Y el texto que acompaña a la notación es el de la antífona *Salve Regina*, desarrollado íntegramente. (Calahorra, 1990, p. 192)



Figura 1. Villamayor de Gállego, ermita de Nuestra Señora del Pueyo. (Calahorra, 1990, p. 193)

Como afirma el autor, no se distingue clave alguna al comienzo de la obra o de los pentagramas debido a que el paso de los siglos ha intervenido desfavorablemente en su estado de conservación, aún así el investigador aporta una transcripción aventurando que pudiese tratarse del *cantus I* de la antífona mariana; entre corchetes marca puntos difíciles de editar.

Otro caso de epigrafía musical en España se encuentra en el monasterio de San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso, segundo noviciado, en La Rioja. Las noticias de esta fuente textual musical llegan de M<sup>a</sup> Begoña Arrúe (2013) quien da “a conocer grafitos inéditos en el antiguo noviciado benedictino, en los que se representan escrituras musicales con inscripciones relativas a cantos o danzas de los siglos XVII y XVIII” (p. 23). Una de las muestras halladas corresponde a una popular canción danzada durante el siglo XVI y XVII en la Península Ibérica, un ejemplo de música profana.

En la estancia de la torre se han localizado cuatro pentagramas en el segundo enlucido, por tanto datado hacia 1725. Dos con notas cuadradas, uno sin ellas, y un cuarto de mayor definición y detalle, asimismo con doce notas cuadradas con la inscripción “el villano que le dan zebollita”, una variante de pieza de danza, difundida en los siglos XVI y XVII, que demuestra el conocimiento musical del novicio que lo realizó. (Arrúe, 2013, p. 57)



Figura 2. Monasterio de Yuso, antiguo noviciado, Al villano que le dan zebollita. (Arrúe, 2013, p. 57)

La epigrafía muestra un pentagrama sobre el que se ha inscrito notación cuadrada y debajo de este aparece el propio texto de la danza, “el villano que le dan zebollita” escrito con bastante legibilidad. Se pueden apreciar otras grafías en el contexto parietal.

De los casos de fuera de España podemos destacar el de la basílica de *Saint-Quentin dans l’Aisne*, Francia, donde se conservan un conjunto de cuatro antífonas anotadas en los muros de los laterales del coro, que fueron sacadas a la luz después de diversas restauraciones tras arder la totalidad de la fábrica en 1917.



Figura 3. Saint- Quentin, Francia, muro sur del coro. (Carrero, 2015, p. 46)



Los textos musicales de estas paredes se corresponde con lo que se denomina notación cuadrada, cuyas grafías se caracterizan por ser cuadradas y coloreadas de negro. Las notas individuales se denominan tanto *breves* como *longas*, y las notas agrupadas en ligaduras de dos notas se estudian como *clivis* o *pes* según sean estas ascendentes o descendentes, pudiéndose modificar el ritmo de la agrupación alterando su propiedad (primera nota) y su perfección (segunda nota). El texto literario, en latín, aparece debajo de cada pentagrama trazado con pigmento negro, salvo la letra inicial de cada frase que se pinta de rojo emulando las letras capitales de los manuscritos. Como indica Carrero la notación parietal de Saint-Quentin recoge: la *Regina coeli laetare* del tiempo pascual, la prosa de origen papal *Ave Verum Corpus Matum* de *Maria Virgine* y la antífona de las vísperas de la Natividad de la Virgen.

En el monasterio de Céntula o Saint-Riquier, cerca de Abeville al norte de Europa, se halló notación similar a la daseiana en los muros de los macizos occidentales correspondientes a las dos torres de la fábrica, lugar donde se reunía la congregación religiosa en actos musicales.

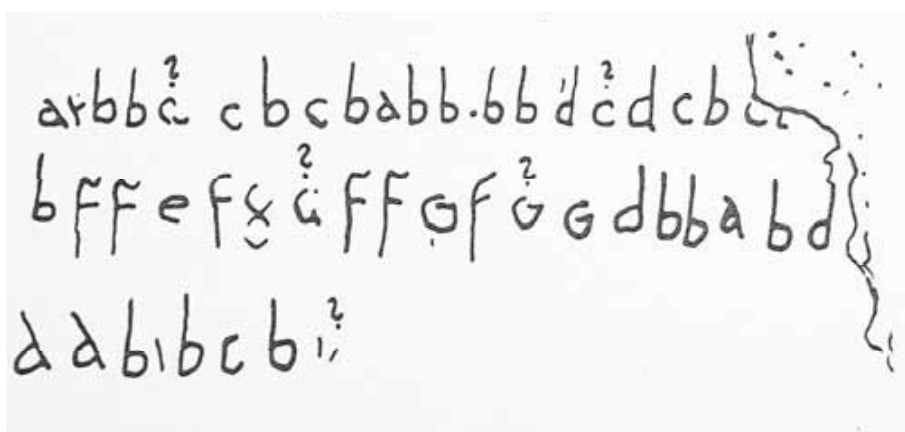


Figura 4. Abadía de Corvey. (Heitz 1980, citado en Carrero, 2015, p. 44)

Este tipo de notación es similar a la que aparece en los primeros tratados teóricos sobre música que se conservan, como es, por ejemplo, *Musica Enchiriadis* (s. IX). En este los signos musicales proceden del sistema alfabético griego el cual utilizaba cuatro grafías para los tonos del tetracordo Re, Mi, Fa, Sol, con otros tetracordos adyacentes separados por un tono, por lo que el patrón se repite a la quinta.

## LAS EPIGRAFÍAS MUSICALES DEL CONVENTO DEL CARMEN DE VALENCIA

Esta investigación que presentamos se centra en unas fuentes epigráficas musicales, que datamos en la segunda mitad del siglo XVI, descubiertas en los muros de una de las capillas del claustro gótico del ex real convento de carmelitas calzados de Valencia.

El real convento del Carmen de Valencia se fundó en el año 1281. Como la mayoría de los monasterios de reconquista, se asentó, en un principio, sobre una construcción provisional a extramuros de la ciudad, y con proximidad a un arroyo. Al igual que los recintos conventuales de occidente su disposición residencial se organizó alrededor de un patio cerrado o claustro, eje de la comunidad, rodeado por sus cuatro lados por una galería claustral porticada, cubierta con bóvedas de crucería simple y plementería tabicada, lo que le permitía una función más utilitaria.

En su panda este se nos muestra adosada al claustro la antigua iglesia del convento, hoy parroquia de la Santa Cruz. Este hecho le permitió que se abrieran en el claustro unos pasos de comunicación y unos confesionarios, todos hoy en día tabicados. En la panda

norte, que aparece adosada a la sala del refectorio, se construyeron una serie de capillas dedicadas al culto de los gremios o familias importantes, albergando en ocasiones sepulturas. En esta misma panda norte se encuentra la entrada a la sala capitular y el paso al segundo claustro de composición renacentista.

La panda sur y oeste han sufrido diversas modificaciones. En la primera se encuentra la portería de entrada al convento y en la segunda una sala de exposiciones. El convento ha llegado hasta nosotros, salvando del derribo, después de diversos usos y modificaciones, ya que se convirtió en sede del Museo de Bellas Artes de Valencia, sede de la Real Academia de San Carlos, Escuela de Bellas Artes, Escuela de Artes y Oficios y en la actualidad *Centre del Carme Cultura Contemporània* (centro cultural y expositivo).

Diversas intervenciones constructivas han afectado a la arquitectura de esta capilla donde se hallan las fuentes epigráficas musicales, que en la actualidad aparece completamente desnuda en su ornamentación.

En las dos paredes laterales de la capilla se han conservado unos altos zócalos con casetones de estuco, cada uno de ellos divididos en cuatro calles horizontales, partidas en registros. En el zócalo de la derecha, la calle de arriba del todo se divide en tres registros, la de debajo de esta es de un solo registro, la tercera está también dividida en tres registros; y la última, la de abajo, en dos registros.

En el zócalo de la izquierda se repite la misma disposición de calles horizontales con registros de igual manera dispuestos:

- Zócalo de la derecha, leído de izquierda a derecha, de arriba a abajo :

\* Calle 1: en el primer registro se perfiló también con un objeto punzante un *graffito* del Santo Cáliz; en el segundo registro hay un pentagrama musical (figura 5), junto con otras grafías debajo de él; en el tercer registro se aprecian tres pentagramas muy desdibujados, unidos entre ellos por líneas divisorias verticales.

\* Calle 2: hay un registro, en la parte inferior izquierda, con un pentagrama muy impreciso (figura 10), sobre él hay tres anagramas de Cristo en forma de vitor o crismón. Encima del pentagrama hay dos marcas rojas iguales, y entre ellas, arriba, el perfil de la flor de lis; debajo de la flor, otro anagrama de Cristo. En la parte superior derecha de la calle hay un pentagrama que se puede ver con claridad (figura 8); hacia la derecha de la calle se puede leer lo que queda de una frase en latín: *qualisculque o culme* (figura 7); casi al final de la calle bajo un garabato.

\* Calle 3: en el tercer registro, a mano superior derecha, hay un pentagrama.

\* Calle 4: está libre de grafías.

- Zócalo de la izquierda, leído de izquierda a derecha:

\* Calle 5: queda el hueco donde estarían colocados tres escudos, organizados con orden en el espacio.

\* Calle 6: aparecen los *graffiti* en la parte izquierda, donde se puede ver un escueto pentagrama inclinado hacia arriba. Cerca de él, abajo, se ve un anagrama mariano. Sobre este pentagrama, pero más hacia la derecha, de nuevo, hay un grupo de tres pentagramas unidos por líneas divisorias verticales. A su derecha, y de mayor tamaño, se dibujó un gran anagrama de Cristo. A su derecha, hacia abajo, más pequeño que este, vemos dibujada otra flor de lis.

\* Calle 7: hay un *graffito* en el segundo registro en la parte superior izquierda, delimitando con la Calle 2. Se trata de un pentagrama musical.

\* Calle 8: permanece libre de grafías.

## LA CODIFICACIÓN DE LAS GRAFÍAS MUSICALES

La escritura musical puede datarse hacia finales del siglo XVI, aunque con particularidades en el tallado por la dificultad de mostrar notas negras. De hecho, en estas fuentes no hemos visto la inferencia de notas negras, frecuentemente usadas en las

llamadas semínimas de la notación mensural blanca. En este caso, parece haberse sustituido la semínima por la mínima con plica. En cualquier caso, la epigrafía 1 contiene signos congruentes (*signa congruentiae*); esto desvela un canon (perpetuo) a cuatro voces. Este descubrimiento es realmente característico e importante, ya que hasta el día de hoy no había sido desvelado: una música maravillosa escrita hace 500 años, expuesta al tiempo y no documentada ni codificada. Podemos ver la epigrafía en la figura 5, la transcripción de este canon lo encontramos en la figura 6.

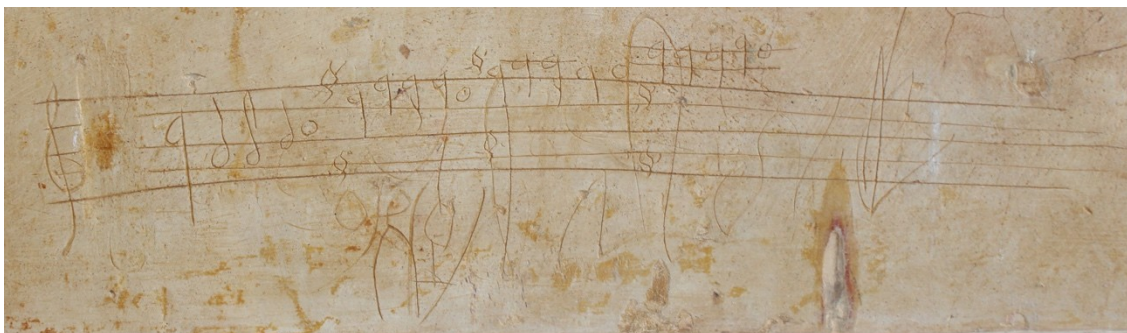
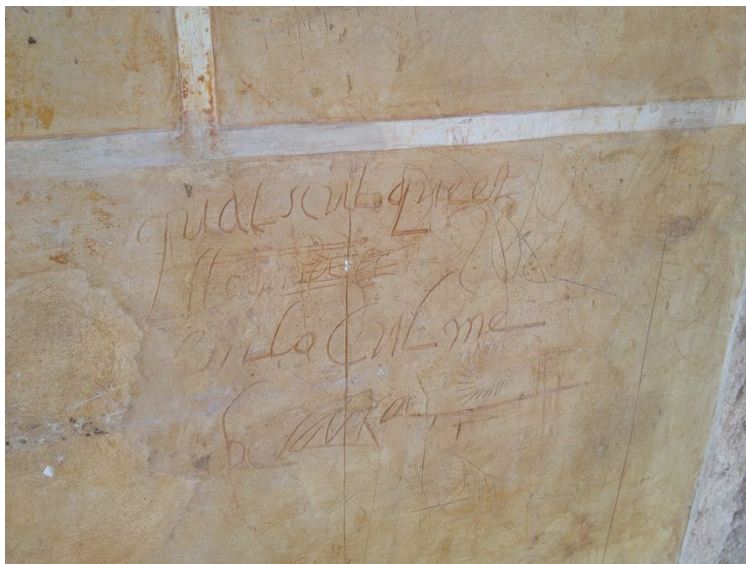


Figura 5: epigrafía 1 (Canon perpetuo)



Figura 6: transcripción musical del canon, edición Mensurstriche. Fuente: elaboración propia

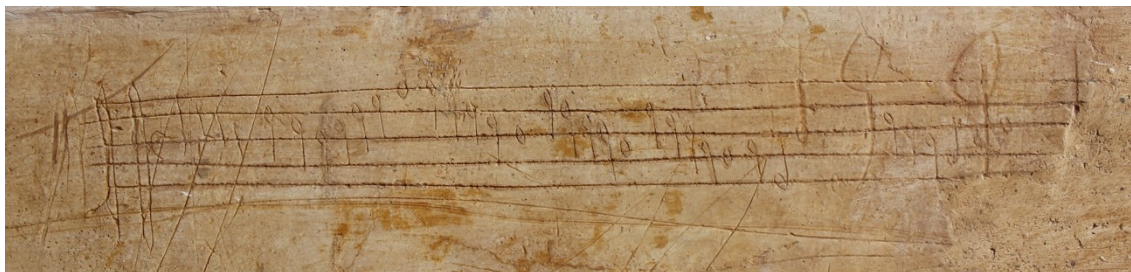
Con respecto a la epigrafía 2 (figura 8) no hemos conseguido hacer una transcripción polifónica con respecto al resto de fuentes. En la propia epigrafía ya se establecen ciertos elementos que pueden dar lugar a cierta confusión. Por ejemplo, aparece un círculo al principio de la pieza, y a posteriori un semicírculo partido, dando a entender un compás de 4/4. Esta mensuración parece ser la más adecuada una vez transcrita la propia melodía, y así lo hemos hecho tal y como muestra la figura 9. Debajo de esta epigrafía, encontramos una escritura similar a la escritura gregoriana. Además, debajo de esta melodía, aparece una frase en latín que no hemos podido descifrar por la problemática de la conservación de la propia fuente. En la figura 7 podemos ver la frase, en la cual se puede ver la palabra *qualisculque* o *culme* (con signo de nasalización en la letra e, dando a entender la palabra *culmen*).



**Figura 7: frase epigrafía**

Sospechamos que esas indicaciones podrían servir para casar el canto de la figura 8 con el *cantus firmus* de la figura 10. Por último, en el canto hemos detectado figuras grandes (parece que escritas *a posteriori*) que nos pueden estar dando algún tipo de indicación de congruencias con el *cantus firmus*. En este *cantus firmus* encontramos un problema mayor; por un lado, la ausencia de clave, y por otro, un problema de calidad de la propia epigrafía, ya que las primeras notas no se distinguen, además de faltar algunas de ellas al final, tanto en una fuente como en otra. Por esta razón, demostrar nuestra hipótesis polifónica de congruencias se hace realmente complicado. No obstante, una vez descifrado un canon perpetuo en una de las voces, es lógico pensar que en estas epigrafías se puede encontrar más polifonía. Hemos intentado encajar el *cantus firmus* con figuras variables en la duración, siguiendo la hipótesis de que las figuras grandes sean *signa congruentiae*. Además, hemos partido de la idea de que las figuras grandes que aparecen en la figura 8 estén infiriendo la segunda descendente que aparece en el *cantus firmus*; pero la transcripción ha sido insatisfactoria a nivel contrapuntístico y estilístico.

Dejamos esta puerta abierta para futuros investigadores de la materia.



**Figura 8: epigrafía 2**





Figura 9: transcripción del canto (epigrafía 2); 13 compases. Fuente: elaboración propia

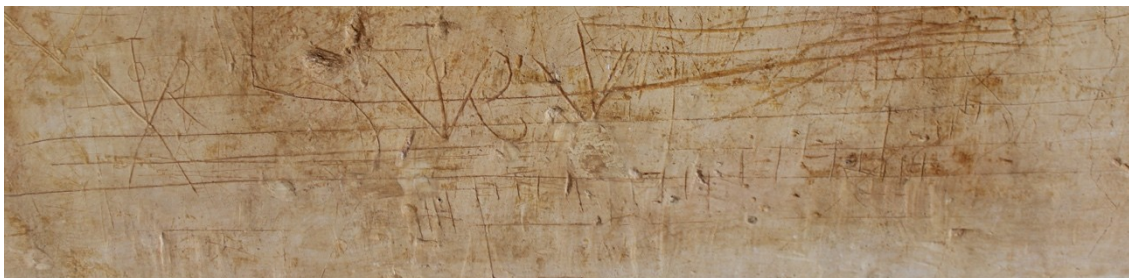


Figura 10: epigrafía 3. Cantus firmus

Con respecto al resto de epigrafías musicales, cabe decir que la información es escasísima para poder codificar la música. Desconocemos si en el futuro, bien sea por labores de restauración o por otros descubrimientos, se podrán extraer más datos de escritura musical. En todo caso, este descubrimiento podría servir para informar a las autoridades competentes de esta problemática.

El texto que acompaña a la notación musical encontrada, *qualisculque o culme* podría estar en relación con el sentido retórico y persuasivo que se otorgaba a los cánones desde el siglo XIV al XVI. Estos cánones enigmáticos estaban dotados de un texto guía que les acompañaba para ser ingeniosamente descifrados por el lector, algo similar a la emblemática, fenómeno cultural europeo característico de los siglos XVI al XVIII que también desarrolló lo que se denomina emblemática musical.

Estos símbolos de la epigrafía de la capilla del Carmen de Valencia representan el movimiento contrarreformista (1545-1563) que vive el reino de Valencia en esta época, a la cabeza del cual se encuentra el patriarca Juan de Ribera (1532-1611, patriarca de Antioquia, arzobispo, virrey y capitán general de Valencia).

La imagen de crismones, el anagrama de María, la flor de lis, y el Santo Cáliz vienen a representar el valor de la exaltación de Cristo, la importancia de la eucaristía en la sagrada copa, la pureza de María en la flor de lis, y el anagrama de María como madre de la Segunda Persona y como la propia iglesia. El clero valenciano tiene que enfrentarse en estos momentos al movimiento reformista que surge en los Países Bajos y Alemania, sin perder de vista al pueblo morisco o judío que, temiendo a la Inquisición, practicaba soterradamente su religión.

En cuanto a la relación de la obra musical con su contexto, puede existir un vínculo de la música escrita en las paredes con las advocaciones a las que estaba dedicada la capilla en los siglos XVI y XVII, los santos Juanes y a san Lorenzo (ARV, Clero, libro nº 3097).

En la época foral aquí estudiada, la cultura formó parte y fue deudora de los estamentos que conformaban las clases dominantes de la ciudad, de la nobleza y principalmente del clero. La actividad musical en el real convento del Carmen de Valencia siguió los cánones de cualquier otro convento o institución religiosa dedicada al culto. Como norma establecida desde la creación de la orden, el repertorio musical era el que correspondía a la práctica litúrgica y a los ritos de la devoción cristiana. Ya en el siglo XVI, el teórico Juan Bermudo, de reminiscencias boecianas, refiere a la importancia e incremento durante el

siglo XVI de la actividad musical en las parroquias, conventos y órdenes religiosas (Ruíz-Jiménez, 2012, p. 307).

Diversos estudios como el de López (2004) sitúan a Mateo Flecha el Joven como fraile del convento carmelita entre 1552 hasta, aproximadamente, 1562: “en 1552 abandonó la corte [de Castilla con las infantas doña María y doña Juana de Austria] e ingresó en la Orden de carmelitas y tomó el hábito en el convento de Valencia” (pp. 156-157).

De igual manera Maricarmen Gómez Muntané (2012) afirma: “al año siguiente [1553], coincidiendo con el óbito de su tío [Mateo Flecha el Viejo], pasó a Valencia donde se hizo fraile carmelita, entrando probablemente en contacto con uno de los capellanes de Mencia de Mendoza” (p. 204).

La misma autora, Gómez Muntané (1986), documenta, en 1552, su salida de Guadalajara mostrando un extracto del cese de actividad del músico en la *nómina de los salarios de los oficiales y mujeres y criados de la casa de la Señora Princesa doña Juana, de los dos tercios segundo y postrero*:

Mateo de Fletes, mi moço de capilla. Se libra de los dichos dos tercios postreros de quinientos y cinquenta y dos, a diez mil mrs. Por año de ración y quitación: seis mil seicientos y seseta y seis mrs. Y desde primero de henero de quinientos y cinquenta y tres en adelante no ha de gozar deste asiento puesto que quedó fraile francisco (?) en Castilla. (Al margen) metióse frayle. (Gómez, 1986, p. 42)

Otros autores como Samuel Rubio (1983) lo sitúan en la capital del Turia: “cuando en 1552 la princesa Juana se traslada a Portugal en compañía de su esposo, el rey Juan III, Mateo Flecha, el Joven, ingresa de carmelita calzado en un convento de Valencia” (p. 162).

Aún con todas estas aportaciones es evidente la dificultad que existe para documentar la presencia y actos de Mateo Flecha el Joven en el convento de Valencia debido a la desaparición de fuentes documentales manuscritas que nos acerquen a este músico, como son algunos de los libros de los frailes profesos; las numerosas guerras, riadas, procesos de desamortización, rapiña, y abandono que sufrió este convento a lo largo de su historia nos lo han impedido.

## CONCLUSIONES

La presencia de Mateo el Joven en el convento carmelita de Valencia se aproxima a las fechas de datación de las epigrafías musicales de la capilla estudiada, alrededor de la segunda mitad del siglo XVI, cuyas grafías musicales corresponden con la notación mensural blanca. Sin embargo, otros estudios posteriores quizá puedan dar luz a este dato con el cotejo de otras fuentes musicales en busca de coincidencias.

Por la rapidez de los trazos para la ejecución de las fuentes epigráficas podríamos encontrar ante un adiestramiento musical por parte del maestro de capilla hacia el coro cantor en una capilla del claustro, o simplemente pudiese tratarse de anotaciones del músico para no sobrecargar la memoria. En cualquier caso supone una recuperación testimonial del patrimonio musical del Renacimiento valenciano. La restauración, conservación y muestra de este bien cultural por parte de las autoridades pertinentes supone la perduración del valor patrimonial que la fuente epigráfica contiene como interés documental musical para su investigación y difusión, a la vez que replantea el estudio de la epigrafía musical como un tipo de fuente histórico musical, y como tal, capaz de contribuir en la reconstrucción de la Historia de la Música.

## BIBLIOGRAFÍA

- Archivo del Reino de Valencia (ARV), libro del clero, I. Conventos, Carmelitas Calzados, Valencia.
- Aróstegui, J. (1995). *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica.

- Arrúe, M<sup>a</sup>. B. (2013). Encuentros con la música en el estudio de la Historia del Arte: la aportación del monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja). *Brocar* 37, 23-60.
- Calahorra, P. (1991). Un singular facistol para la música de canto de órgano. La pared del claustro interno de la ermita de Nuestra señora del Pueyo de Villamayor. *Nasarre VI-2*, 191-198.
- Carrero, E. (2015). El espacio coral desde la liturgia. Rito y ceremonia en la disposición interna de las sillerías catedralicias. En Villaseñor, F., Teijera, M.D., Muller, W., y Billiet, F., *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls* (pp. 28-49). UK: British Library.
- Gómez, M. (1986). Precisiones en torno a la vida y obra de Matheo Flecha el joven. *Revista de Musicología*, IX(1), 41-56. Recuperado de [http://www.academia.edu/11005389/Precisiones\\_en\\_torno\\_a\\_la\\_vida\\_y\\_obra\\_de\\_Matheo\\_Flecha\\_el\\_joven](http://www.academia.edu/11005389/Precisiones_en_torno_a_la_vida_y_obra_de_Matheo_Flecha_el_joven)
- Gómez, M. (2012). Del villancico sacro a la ensalada. En Gómez, M. (Ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. De los Reyes Católicos a Felipe II* (pp. 163-213). Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- González-Varas, I. (2008). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Manuales de arte Cátedra.
- López, R. (2004). *El Carmen de Valencia*. Onda: Amacar.
- Querol, M. (1975). *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- RISM-España. (1996). *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*. Madrid: Arco/Libros, S.L.
- Rubio, S. (1983). *Historia de la música española 2. Desde el "ars nova" hasta 1600*. Madrid: Alianza Música.
- Ruiz-Jiménez, J. (2012). Música sacra: el esplendor de la tradición. En Gómez, M. (Ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. De los Reyes Católicos a Felipe II* (pp. 291-395). Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.