

La recepción del primer barroco en la Real Capilla*

Begoña Lolo

Instituto Universitario «La Corte en Europa»

Universidad Autónoma de Madrid

bego.lolo@uam.es

Resumen

Como paso previo a la plena recepción del primer barroco en la corte de Madrid, la profesora Begoña Lolo diseña las líneas maestras de la organización musical de la corte castellana, advirtiendo que, aparte de su significación puramente artística, las instituciones musicales de la corte (la Cámara, la Capilla y la Caballeriza) constituían asimismo el icono sonoro del poder de la monarquía hispana, por lo que el hecho de pertenecer a dicha institución otorgaba a sus participantes un plus de notoriedad; explica también el origen y la distinción entre la capilla flamenca y la castellana, aportando documentación precisa sobre la cuestión, y reivindicando el papel histórico que sobre este tema desarrollaron, en la década de los cincuenta, Jose Subirá y Nicolás Solar Quintes.

Palabras clave: corte española del barroco, música y poder, organización musical cortesana.

Résumé. *L'acceptation du premier baroque à la cour de Madrid*

En préalable à l'acceptation du premier baroque à la cour de Madrid, la professeur Begoña Lolo a tracé les lignes essentielles de l'organisation musicale de la cour castillane en avvertissant que, hormis leur signification purement artistique, les institutions musicales de la cour (la Chambre, la Chapelle et l'Écurie) constituaient également l'icône sonore du pouvoir de la monarchie hispanique; par conséquent, le fait d'appartenir à cette institution conférait à ses participants une plus grande notoriété; elle explique également l'origine et la distinction entre la chapelle flamande et la castillane, en apportant une documentation précise sur la question et en revendiquant le rôle historique que sur ce sujet ont développé pendant les années cinquante, Jose Subirá et Nicolás Solar Quintes.

Mots clé: cour espagnole du baroque, musique et pouvoir, organisation musicale courtisane.

* Este estudio se inserta dentro de los resultados del proyecto *Sólo Madrid es Corte. La construcción de la Monarquía Católica. Siglos XVII-XVIII*. Red de investigación de la Comunidad de Madrid S2007/HUM0425.

Abstract. *Reception of the first baroque in the court of Madrid*

Prior to the full reception of the first baroque in the court of Madrid, Professor Begoña Lolo outlines the main activities of the musical organisation of the Spanish court, pointing out that, apart from their purely artistic meaning, the musical institutions of the court (the chamber, the chapel and the stable) also constituted the sonorous icon of the Hispanic monarchy's power. As a result, belonging to such an institution granted its participants greater renown. It also explains the origin of and distinction between *Capilla Flamenca* and *Capilla Castellana*, affording precise documentation on the subject, and restoring the historic role that Jose Subirá and Nicolás Solar carried out on the subject in the 1950s.

Key words: Spanish baroque court, music and power, courtesan musical organisation.

Zusammenfassung. *Die Rezeption des frühen Barocks in der Real Capilla*

Als erster Schritt zum vollständigen Einzug des ersten Barocks am Hof von Madrid entwirft Professorin Begoña Lolo die Hauptlinien der Musikgestaltung des kastilischen Hofes. Sie weist darauf hin, dass abgesehen von der rein künstlerischen Bedeutung die musikalischen Institutionen des Hofes (die Kammer, die Kapelle und die Stallungen) zugleich das klangvolle Symbol der Macht der spanischen Monarchie bilden, wobei die Tatsache der Zugehörigkeit zu dieser Institution den Beteiligten zusätzliche Bekanntheit gewährt. Dies erklärt auch den Ursprung und den Unterschied zwischen der flämischen und der kastilischen Kapelle, ist eine genaue Dokumentation zu dem Problem und fordert die historische Rolle, die Jose Subirá und Nicolás Solar Quintes in den fünfziger Jahren zu diesem Thema entwickelten.

Schlüsselwörter: spanischer Hof des Barocks, Musik und Macht, musikalische Gestaltung am Hof.

Homenaje a José Subirá

Abordar el estudio de la música en el primer barroco en la corte de Madrid, significa replantearse, en primer lugar, cuál es el concepto de corte que vamos a manejar, y que es lo que hasta el presente se ha entendido en los estudios musicológicos por música cortesana. La monarquía hispana optó por la corte como forma de articulación de su vida política ante el aumento de reinos que experimentó como herencia, conquista o agregación a través de las políticas matrimoniales¹. Según Martínez Millán, convencionalmente se ha considerado el estudio de la corte como una evolución racional y progresiva hacia la construcción del estado; sin embargo, ésta es una lectura restrictiva, el estudio de la corte debe asentarse en el análisis de los tres elementos esenciales que la componían: *La casa real*, que era el elemento originario que daba entidad y legitimidad a la dinastía, *Los consejos y los tribunales*, que además de centrar su actividad en los

1. MARTÍNEZ MILLÁN, J. «La corte de la monarquía hispánica». En: *Studia Historica*, vol. 28 (2006), p. 17-61.

aspectos administrativos, coordinaban las relaciones no institucionales de otras instancias de poder, y por último, *Los cortesanos*, colectivo cuya conducta se centraba en unas pautas de comportamiento que generó un modelo orientado a conseguir sus intereses². La metodología de corte dio lugar a una nueva forma de hermenéutica de la función de la monarquía, y en consecuencia, del desarrollo del estado, que tuvo su discurso precedente, aunque con muchos matices, en los trabajos de A.G. Dickens, *The Courts of Europe* (1977), en el tantas veces traducido de Norbert Elias, *La sociedad cortesana* (1993) y en el estudio de John Adamson, *The Princely Courts of Europe: 1500-1750* (1999)³.

Desde este planteamiento metodológico, el estudio de la música de corte adquiere una dimensión mucho más amplia que la contemplada hasta el presente; no debe de ser entendida como tal sólo aquella que era realizada en el entorno o al servicio del rey, es decir, por aquellos servidores que estaban bajo su patronazgo, sino también aquella que respondía a un gusto cortesano previamente establecido, que servía como elemento identificador del poder del monarca y que por lo tanto no tenía porqué realizarse únicamente en su propio entorno.

Pero además, también se entiende la corte como un espacio histórico, cultural, artístico y administrativo, y en su definición más restrictiva y más elemental, como el objeto de estudio que se centra en «el Rey y su Casa», es decir, en el estudio de la Casa del Rey como elemento generador de la corte⁴. La Casa del Rey se organizaba, desde tiempos de Carlos V, y sobre todo con Felipe II, en Departamentos, que eran la forma administrativa y política de regir el imperio: éstos eran seis: Casa, Cámara, Capilla, Caballeriza, Caza y Guardias, en los que estaban presentes todos los oficios y criados que prestaban sus servicios al monarca. Dentro de esta organización administrativa la música tuvo una presencia muy importante durante la dinastía de los Austrias y posteriormente con los Borbones, al figurar de forma sostenida en cuatro de estos departamentos: Casa, Caballeriza, Cámara y Capilla⁵.

De todos estos ámbitos en los que se creaba e interpretaba la música, el más relevante era, sin duda, el de la Real Capilla, que su vez aglutinaba el mayor número de músicos cantores (seculares y religiosos) e instrumentistas al servicio del monarca. En la monarquía católica el rey asistía a misa a diario; por esta razón la capilla Real tenía una importancia trascendental, ya que garantizaba las prácticas devocionales de la corte, regía la vida espiritual de los cortesanos y servía para engrandecer el culto divino, evidenciando, de esta manera, el carác-

2. *Ibid.*, p. 17

3. DICKENS, A.G. *The Courts of Europe: Politics, patronage and royalty, 1400-1800*. London: Thames and Hudson, 1977. ELIAS, N. *La sociedad cortesana*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1982. ADAMSON, J. *The Princely Courts of Europe: 1500-1750*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1999.

4. VÁZQUEZ GESTAL, P. *El espacio del poder. La corte en la historiografía modernista española y europea*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2005. Conceptualmente entienden de la corte como exclusivamente el lugar donde reside el rey.

5. ROBLEDO, L. «Estructura y función de la capilla musical en la corte de Felipe II». En: *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual en la Europa moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001, p. 197. Es muy aclaratorio el cuadro de organización de la Casa de Felipe II.

ter piadoso del rey y su profunda religiosidad, aspecto esencial dentro de la monarquía católica. Pero también era un espacio de integración social e ideológica, y de definición de la ortodoxia religiosa⁶, donde se configuraban y difundían los valores y formas de comportamiento cortesano⁷. Desde esta óptica, la capilla de palacio se estructura como un centro desde el cual emanaba el patronazgo y las mercedes de unas clientelas que buscaban en la cercanía del rey el ejercicio de su influencia directa, a la vez que su ascendiente dentro del complejo organigrama del imperio español⁸.

Este complejo entramado de orden político y religioso y su correspondiente hermenéutica, apenas ha sido vislumbrado en los estudios musicológicos que sobre la capilla Real se han realizado, y consecuentemente, tampoco lo ha sido la incidencia que pudieron tener en el propio desarrollo de la actividad musical del primer barroco. Los intereses en la investigación musicológica se han centrado fundamentalmente en dos orientaciones diversas aunque complementarias; por un lado, en la recuperación de patrimonio histórico musical, es decir, en la intención de reconstruir la sonoridad de la música en la corte de los Austrias, cuyos resultados han sido muy desiguales. Esta orientación metodológica ha dado lugar a numerosos trabajos centrados en el estudio de la vida y obra de un compositor, preferentemente del maestro de capilla, en quien recaía fundamentalmente la tarea de componer, a la vez que en la búsqueda de las peculiaridades de su estilo, y sus aportaciones al desarrollo de la historia de la música española; el aspecto de su producción artística se ha impuesto a cualquier otro enfoque analítico, tal y como ha sucedido en las investigaciones realizadas sobre algunos de los maestros más importantes: Mateo Romero⁹, Carlos Patiño¹⁰, Cristóbal Galán¹¹. Es evidente que este tipo de trabajos eran y

6. MARTÍNEZ MILLÁN, J.; PIZARRO LLORENTE, H. «La capilla real: integración social y definición de la ortodoxia religiosa». En: *La monarquía de Felipe II: La Casa del Rey*. Madrid: Fundación Mapfre Tavera, 2005, p. 519-526.
7. ÁLVAREZ- OSSORIO, A. «Ceremonial de la majestad y protesta aristocrática. La Capilla Real en la corte de Carlos II». En: *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna*. B. García García; J.J. Carreras (eds.). Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001, p. 345-410.
8. NEGREDO DEL CERRO, Fernando. «La capilla de palacio a principios del siglo XVII. Otras formas de poder en el alcázar madrileño». En: *Studia Historica*, vol. 28 (2006), p. 63-86.
9. ETZION, J. *Matthei Rosmarini. Opera Omnia Latina*. Corpus Mensurabilis Musicae 109. Hänssler Verlag, American Institute of Musicology, vol. I/1, 2001. Consúltese para un estudio de las numerosas copias de la obra de Romero que se encuentran dispersas en centros europeos y americanos. De esta misma autora, ETZION, J. «Romero, Mateo». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). London: Mac Millan, vol.21, 2001, p. 640s.
10. BECKER, Danièle. *Las obras humanas de Carlos Patiño*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, Diputación Provincial, 1987. SIEMENS, L. *Carlos Patiño (1600-1675). Obras musicales recopiladas*, vols. 1-3. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, Diputación Provincial, 1986-1988. Vol. IV publicado en Madrid: SEdeM, 1999. SIEMENS, L. «Patiño, Carlos» En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, vol 8, 2001, p. 514-515.
11. *Obras completas de Cristóbal Galán*. J.H. Baron (ed.). Ottawa (Canadá): Institute of Medieval Music, 1982-2003.

son muy necesarios, permiten comprobar el nivel de calidad artística de la música creada por los maestros de capilla, así como por el de otros notables compositores al servicio del monarca (Juan Hidalgo y Juan del Vado, por citar algunos de los nombres más significativos del primer barroco); no en vano su música convirtió a la corte madrileña en un centro generador de un estilo que representaba el gusto cortesano, estilo que, transportado a los otros virreinos y lugares del imperio, fue utilizado y readaptado a los propios condicionantes de la institución receptora.

Conviene recordar que los monarcas hispanos, al igual que sucedió en el resto de las capillas de las cortes europeas, siempre tenían a su servicio los mejores músicos de la época, razón por la cual las creaciones musicales que se realizaban para acompañar los oficios religiosos, constituían un modelo estilístico que era tomado como punto de referencia en el resto de las capillas catedrales y centros religiosos. Los procesos de circulación y recepción de esta música en todo el imperio fueron determinantes en la propagación de un determinado gusto estético-musical, que se identificaba, a su vez, con la imagen sonora del monarca.

El otro campo de investigación se ha centrado en la historia institucional¹², es decir, en el intento de reconstruir el funcionamiento y composición de la Real Capilla, fijándose mayoritariamente en el cuerpo de músicos de voz (seglares y eclesiásticos) e instrumentos, que era, en su conjunto, el más numeroso dentro de la institución, así como en los aspectos administrativos más directamente vinculados con la capilla de música.

La finalidad consistía en determinar todo el entramado de cargos y funciones específicas del quehacer musical, en la medida en la que la estructura del cuerpo de músicos era un factor condicionante de la creación artística. Este planteamiento ha llevado a obviar habitualmente el estudio del resto de los miembros integrantes de la capilla (capellanes, confesores y predicadores), es decir, el cuerpo eclesiástico, cuya funcionalidad prioritariamente estaba centrada en el quehacer religioso y orientada con una determinada ideología. Esta digresión ha sido común tanto en los estudios realizados por los historiadores como por la musicología; sin embargo, algunas excepciones, surgidas en los últimos años, son merecedoras de ser destacadas: me refiero a las obras sobre la Casa del rey de Felipe II (2005) y Felipe III (2007),¹³ en las que se ha trabajado de forma interdisciplinar y en las que la capilla real ocupa un lugar preeminente.

12. CARRERAS, J.J. «La capilla en la corte. Perfil musical y contexto historiográfico de una institución». En: *La Capilla Real de los Austrias...*, *op.cit.*, p. 29-32, cuestiona precisamente el enfoque centrado en los estudios institucionales como modelo válido para dar una respuesta al estudio de las capillas; a pesar del título no realiza un estudio historiográfico de las fuentes.
13. *La monarquía de Felipe II: La Casa del Rey*. J. Martínez Millán (dir.). Madrid: Fundación Mapfre Tavera, 2005; y *La monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*. J. Martínez Millán; A. Visceglia (dirs.). Madrid: Mapfre, vol.1, 2007.

La evolución de la Real Capilla en el primer barroco

La actividad religiosa realizada por la Real Capilla tenía una importancia trascendental en la representación y proyección exterior de la imagen del monarca, y en este sentido la oratoria de los sermones emanada desde el púlpito¹⁴, así como la música, jugaron un papel fundamental. Era la institución responsable de ejecutar todos los oficios religiosos que se realizaban a diario; al ser la monarquía hispana una institución católica, era obligatoria la celebración de los oficios litúrgicos y por lo tanto, de la misa diaria que se podía hacer dentro de la propia capilla palatina con asistencia del rey, en cuyo caso la misa era cantada con la intervención del coro, constituido por las voces profesionales y capellanes de altar o cantores, así como por el colegio de niños cantoritos y los instrumentistas. También podía oficiarse en el oratorio privado del rey, en cuyo caso se celebraba sólo rezada, sin canto. Además de la capilla palatina, otras instituciones recibieron el apelativo de Real Capilla en razón del patronazgo real: fue el caso de la Encarnación, Descalzas Reales, El Escorial, Granada, Nápoles y Lisboa.

La importancia que la Real Capilla había llegado a adquirir dentro de la dinastía de los Habsburgo se manifestaba con claridad en el testamento que el rey Felipe III otorgaba el 30 de marzo de 1621, poco antes de morir:

XIV- Item mando al Principe Don Phelipe, mi muy caro y muy amado hijo, que conforme a la buena y loable costumbre que se ha tenido en la casa real, conserve y continúe en su servicio mi capilla y todos los ministros y oficiales de ella [...] ¹⁵.

Testamento que mantenía un modelo y obligaciones que ya habían sido institucionalizados anteriormente por su padre Felipe II. Esta capilla desde los primeros Austrias (Felipe II, Felipe III y Felipe IV) estuvo constituída por dos secciones claramente diferenciadas, que reflejaban los orígenes de la casa del rey: la capilla flamenca procedente de la Casa de Borgoña, que recogía la etiqueta de la casa ducal borgoñona, impuesta por Carlos V a su hijo Felipe II en 1548, y por otro lado, la capilla española, que se asentaba en la Casa de Castilla y representaba la pervivencia de los usos castellanos¹⁶. La capilla flamenca constituía propiamente la casa del rey y en ella quedaban registrados la mayor parte de los cargos que integraban la capilla, y sobre todo los de mayor jerarquía,

14. CERDÁN, F. «El púlpito de la Capilla Real en la época de los Austrias. Receptáculo y eco sonoro de la cultura del Barroco». En: *La Capilla Real de los Austrias...*, op.cit., p. 305-322.
15. BECQUART, P. *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560-1647)*. Bruselas: Palais des Académies, 1967, p.168. La cita está extraída de YAÑEZ, J. *Testamento y última disposición y voluntad de el Rey Don Phelipe III otorgado en Madrid a 30 de Marzo de 1621 (Memorias para la Historia de D. Felipe III recogidas por D. Juan Yañez)*. Madrid, en la Oficina Real, por Nicolás Rodríguez Franco, impresor de libros, MDCCXXIII, p. 354.
16. Véase como se unificaron la Casa de Castilla y la de Borgoña en la obra MARTÍNEZ MILLÁN, J. *La corte de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones de Carlos V y Felipe II, vol.1, 2000, cap.1.

tales como el maestro de capilla, limosnero mayor, capellanes, cantores, niños cantoricos, organista y templador, además del maestro de latín del colegio de niños cantores¹⁷. Por otro lado estaba la capilla española que se asentaba en la Casa de Castilla, en donde se ubicaba un número menor de cargos: predicadores, capellanes, capellán mayor, de quien dependía el gobierno directo de la capilla, cantoricos y tañedor de tecla¹⁸. Ambas «Casas» tenían una asignación económica propia, un sistema de gobierno y unos salarios independientes y distintos entre sí.

Sin embargo, ambas secciones funcionaban como una única capilla dirigida por un único maestro, tal y como ya demostró el musicólogo Luis Robledo¹⁹. Esta división interna respondía a una tradición existente desde tiempos de Fernando el Católico, continuada por su nieto Carlos V y definitivamente asentada por Felipe II (siendo príncipe). Fue en 1548 cuando se le impuso al futuro rey la Casa de Borgoña como modelo de servicio, aunque no se suprimió la Casa de Castilla que le venía sirviendo; esta duplicidad de Casas se mantendrá a lo largo de todo el siglo XVII, aunque será con Felipe IV cuando la Casa borgoñona imponga su primacía. La capilla resultante estaba integrada mayoritariamente por músicos flamencos, en consonancia con lo que había sido la de Carlos V²⁰. La división interna en capilla flamenca y castellana y su consecuente duplicidad de listas a la hora de registrar los salarios desapareció en 1637, durante el reinado de Felipe IV, figurando a partir de entonces como una única lista bajo el epígrafe de «Gages de la capilla Real del Rey», desde el primer tercio del citado año²¹.

Esta forma de organización de la Monarquía hispana provocó una yuxtaposición de casas reales (Castilla y Borgoña), que derivó en algunas peculiaridades del servicio real, no encontrado en ninguna otra monarquía europea. Una de las secciones que experimentó más transformación fue, precisamente, la capilla²². Es posible que esta particularidad fuese la que propició la elaboración de distintos documentos que intentaron reflejar lo que se pueden considerar como las primeras historias de la Real Capilla, fuentes que son fundamentales para cualquier tipo de reflexión en el estudio de esta institución durante el reinado de los Austrias. Estos primeros intentos de escribir la historia de la Real Capilla

17. Figuran además los listados de jubilados que aparecerán bajo el epígrafe de «reservados».
18. Archivo General de Palacio (AGP). Sección Administrativa. Legs. 1135 y 1137, para una consulta de la contaduría administrativa de salarios de la capilla. Utilícese como texto de referencia para un estudio en detalle ROBLEDO, L. «La Capilla Real en el reinado de Felipe II». En: *III Semana de Música Española. El Renacimiento*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1988, p. 249-262.
19. *Ibidem*
20. ANGLÉS, H. *La música en la corte de Carlos V*. Barcelona: CSIC, vol. I, 1944.
21. AGP. Sección Administrativa. Leg. 1135. LOLO, B. «Patronazgo real en tiempos de los Austrias. Circulación y recepción de músicos en la Real Capilla de Felipe IV». En: *La monarquía de las naciones. Patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España*. A. Álvarez Osorio; B. García García (eds.). Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005, p. 247-261.
22. ROBLEDO, L. «La Capilla». En: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2000, p. 109-115.

surgieron, fundamentalmente, durante el reinado de Felipe IV, y posteriormente con Carlos II, fechas en las que su estructura interna estaba ya consolidada con una organización que apenas sufrió modificaciones. Estas primeras fuentes historiográficas fueron escritas por capellanes que narraban desde su conocimiento directo la vida de la Capilla, todos tuvieron acceso a una documentación privilegiada. Cronológicamente son los siguientes: en 1630 Vicenzio Tortoreti editaba en Madrid la obra *Capilla Real* [en romance y en latín] *con observaciones propias de la del rey católico, Nuestro Señor Don Felipe IV el Grande* (Madrid: Francisco Martínez, 1630)²³; fue la única obra editada de todas las escritas en este siglo. Tortoreti fijó en su publicación varios de los aspectos que peculiarizan a la capilla palatina: por un lado, la preeminencia de los capellanes de honor o de banco, asimilados a grandes de España, frente a los capellanes de altar o cantores que son considerados en un segundo nivel de importancia. Por otro lado, establece con claridad el sistema de redes y dependencia de los criados del monarca, sobre la base del concepto de *pater familiae*. No hay ningún tipo de referencia directa para el cuerpo de músicos. La obra se estructura en siete puntos que pretenden reconstruir la historia de la capilla, remontando sus orígenes a la Edad Media, a la vez que se centra como eje fundamental en la capilla de los Reyes Católicos, por haber sido la más importante en el imperio hispano.

En 1640, el maestro de ceremonias de la Capilla Real, Manuel Rivero, escribió la segunda obra importante bajo el título *Breve descripción de la Real Capilla de Madrid y de las ceremonias que en ella se exerçen*, en la que definía la capilla como el «corazón» del palacio²⁴. Abordaba todo el ceremonial, señalando la ubicación de cada uno de los asistentes dentro de la capilla, a la hora de la celebración de los oficios litúrgicos, distinguiendo entre las personas que por su dignidad tenían derecho a asiento y las que debían permanecer de pie. Entre los que se sentaban, se establecía otra diferencia respecto de los bancos utilizados, que podían ser cubiertos o descubiertos, como asimismo, en sillas con o sin brazos²⁵. Dentro de la capilla, el oratorio del rey estaba circundado de sillas cubiertas de forma semejante, destinadas a ser ocupadas por nobles y obispos; no obstante, el espacio del monarca se distinguía mediante la colocación del sitial, la cortina y el dosel. El sitial era «el asiento o silla con un pequeño banco delante, cubierto de un tapete con una almohada o coxín encima y otra a los pies

23. TORTORETI, V. *Capilla Real* [en romance y en latín] *con observaciones propias de la del rey católico, Nuestro Señor Don Felipe IV el Grande*²⁴. Madrid: Francisco Martínez, 1630.

24. AGP. Real Capilla, C^a72-5. «La Real Capilla desta Corte de Madrid está puesta en el medio de Palacio entre dos muy magníficos y grandiosos patios, que parece ser el corazón de aquel gran cuerpo y máchina de tan suntuosa fábrica y con gran consecuencia se puede llamar corazón de Palacio». Sobre la estructura del Alcázar, BARBEITO, J. M. *El alcázar de Madrid*. Madrid: Servicio de publicaciones del COAM, 1992, p. 127-169. GÉRARD, V. «Los sitios de devoción en el alcázar de Madrid: capilla y oratorio». En: *Archivo Español de Arte* 56 (1983), p. 275-284. La importancia de tan precisa metáfora ya fue captada por ÁLVAREZ-OSSORIO, A. «Ceremonial de la Majestad y protesta aristocrática...», *op. cit.*, p. 145-146.

25. BNM. Ms. 9914, fol. 124v. Ordenanzas de 1647. Existen diversas relaciones manuscritas sobre el orden de los asientos en la capilla real en BNM. Ms. 7423, ff. 207-209; Ms. 2807, ff. 179-182.

de la silla». El dosel era «adorno honorífico majestuoso, que se compone de uno como cielo de cama puesto en bastidor, con cenefas a la parte de adelante y a los lados y una cornisa pendiente en la de atrás que cubre la pared donde se coloca». La exaltación de la figura del monarca culminaba con el abrir y cerrar de las dos cortinas que rodeaban el sitial, función que cumplían los sumilleros de cortina. Al igual que en la obra anterior, no hay tampoco referencias específicas al cuerpo de músicos.

En torno a 1654 Lázaro del Valle escribía el *Origen del nombre de Capilla y capellanes*, que tuvo su continuación con el *Catálogo de los señores Patriarcas de las Indias* (1656)²⁶ pero, sin dudarlo, la obra que tiene un mayor interés para el estudio de los aspectos vinculados con la actividad musical es la de Mateo Frasso: *Tratado de la Capilla Real de los Serenísimos reyes católicos de España de nuestros señores Real*, 1685; se conservan varias copias en estado manuscrito²⁷; este capellán de altar entró a formar parte de la capilla desde 1647, llegando a ostentar, posteriormente, uno de los cargos de mayor responsabilidad administrativa, el de receptor, a partir del año 1661²⁸. En su tratado, Frasso recoge con minuciosidad la historia de la institución tal y como entonces él pudo llegar a conocer, es decir, a través de las vivencias directas e informaciones de sus contemporáneos, así como del estudio de la historia y la documentación relativa al tema. Su obra se compone de 12 capítulos distribuidos en dos partes, según indica en la portada. La primera parte se centra en el estudio de la «Real Capilla y las personas q[ue] asisten á ella», y la segunda, en «las ceremonias con las cuales se celebra el divino culto»²⁹. Un estudio pormenorizado permite redistribuir los contenidos atendiendo a su tipología, en una división del tratado en tres partes que me parece más acertada. La primera está dedicada a la historia de la Real Capilla, es decir, sus constituciones, estatutos, bulas papales, privilegios, incorporando además la descripción arquitectónica y artística de la capilla. La segunda parte analiza con gran minuciosidad los ministros y oficios que la componen, desde aquellos que tienen una mayor relevancia, como pueden ser el Patriarca de las Indias, el capellán mayor, los predicadores y el coro de la capilla, hasta otros de aparente menor rango, como el cura de Palacio, el pro-

26. DÍAZ DEL VALLE Y DE LA PUERTA, L. *Catálogo de los señores Patriarcas de las Indias que parece haber habido en España según consta por las historias y crónicas de sus reyes y reinos*. Madrid, 1656. Ejemplar conservado en la Real Academia de la Historia RAH, 9-136. Esta obra complementa a la anterior.

27. RAH Ms. 9/454bis y Ms. 9/708. FRASSO, M. *Tratado de la Capilla Real de los Serenísimos Reyes Católicos de España Nuestros Señores*, Madrid, 1685. Otro ejemplar en British Library (London). Ms. Egerton 1.822-1.823 *Tratado de las ceremonias o culto que se da a Dios en la real capilla de los reyes cathólicos nuestros señores (Dios los guarde), dividido en dos partes*, ca.1677. Copia del siglo XVIII de la primera parte en AGP Real Capilla C^a 223. Otra copia en la biblioteca particular de la profesora Veronique Gerard-Powell. Para esta investigación hemos utilizado el Ms. 9/708 de la Real Academia de la Historia, por considerar que es el más completo de los conservados.

28. AGP. Expediente Personal C^a 7805/5. Natural de Sacer, fue nombrado capellán de altar en 1647 después de superar las pruebas del expediente de limpieza de sangre.

29. FRASSO, M. Portada del *Tratado de la Capilla Real*.

motor y fiscal de la capilla, el juez, etc. La tercera parte se centra propiamente en la descripción de las ceremonias y la presencia y funcionalidad de la capilla.

En la portada del ejemplar conservado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, se da a entender que estaba preparado para darse a la imprenta: «En Madrid en la Imprenta de N. Año de 1685, con licencia de Superiores»; dudo sin embargo de esta posibilidad, a la vista del estado en el que se encuentra el manuscrito, ya que la primera parte del tratado se presenta más como un borrador con anotaciones y rectificaciones continuas, en cuya redacción debieron a su vez intervenir al menos dos manos, a diferencia del resto del libro; no parece un manuscrito terminado y preparado para entregar a la imprenta.

Centrándome en la parte dedicada al estudio de ministros y oficios, Frasso escribe en su capítulo 10, que el coro de la Real Capilla está integrado por cantores e instrumentistas, describiéndolo de la siguiente manera:

Este nombre de coro comprehende a todos quantos tienen concurrencia en orden a la armonia que se haze en demonstracion del culto y reverencia a la Magestad divina [...] Coro es un concorde y sonoro acento de unos que cantan y por quanto en orden al culto divino tienen concurso tanto los que con la voz alaban al señor como los que con varios instrumentos hazen con las voces armonia, de ay es que tanto los cantores, como los musicos de instrumentos son partes que constituyen todo el compuesto del coro³⁰.

Si bien especifica con mucha rotundidad que la función de los cantores es más importante que la de los instrumentistas: «Los que cantan son parte mas principal que los que tañen»³¹, su misión era la de asistir al coro siempre que el maestro de capilla así lo requiriese. Junto a los cantores estaban los capellanes, divididos en capellanes de honor o capellanes de banco, cuya misión principal se realizaba en los oratorios privados del rey, y los llamados capellanes de altar o cantores, que ejercían su actividad en la Real Capilla: su obligación era la de cantar el cantollano en las misas, evangelios y epístolas³². Desde tiempos de Felipe III empezó a contemplarse como de gran utilidad que los capellanes cantores, además de ser unos buenos intérpretes de cantollano, tuviesen habilidad y experiencia cantando polifonía para aquellos casos en los que fuese necesario, especialmente cuando el coro de la capilla se encontraba falto de recursos en algunas de las voces³³.

El coro se asentaba sobre el uso del canto gregoriano y era dirigido por el maestro de capilla que tenía el rango de capellán, razón por la cual se le exigían pruebas de limpieza de sangre, tal y como estaba regulado en las constituciones. Esta categorización le permitía presidir «tanto á los que comprende el coro como a los capellanes de altar por la parte que tienen de cantores»³⁴.

30. *Ibid.*, f. 148r.

31. *Ibidem*.

32. *Ibid.*, f. 150r.

33. ROBLEDO, L. «Questions of performance practice in Philip III's chapel». En: *Early Music*, XXII, 2, (1994), p. 200s.

34. FRASSO, M. *Op. cit.*, f. 148v.

La elección de estos músicos la realizaba el capellán mayor, con la aprobación del maestro de capilla, sobre la base de criterios basados en «la suficiencia del sujeto y la calidad de la voz»³⁵; no existía ningún tipo de oposición a la plaza, ni tribunal que la juzgase. Contaba necesariamente con la aprobación del Patriarca de las Indias, que era quien a continuación presentaba la propuesta al monarca con el fin de que ratificase la decisión.

En la meticulosa etiqueta de los Austrias la imagen del monarca debía de estar representada en todos los aspectos que marcaban la vida cortesana³⁶, siempre como un símbolo de poder. Por eso los músicos que la integraban debían de ser en todo momento los mejores de su reino. Esta peculiaridad quedaba reflejada por Mateo Frasso en su *Tratado*:

... y siendo como es la proposicion de cantores por elecion, siempre se propone lo mejor y mas selecto que se halla: pues en siendo relevantes en la destreza y la voz se mandan venir de qualquier parte donde estuvieren para servir en la capilla, con esto se supone que el agregado de los cantores de la Capilla Real es el compuesto mas perfecto de todas quantas capillas tiene España³⁷.

Estos mismos criterios de exigencia se aplicaban a la producción musical de la Real Capilla, es decir, a la realizada por sus maestros, que debían de ser igualmente los de mayor prestigio, aspecto que se observa al comprobar la notable demanda que sus obras tenían en el resto de las iglesias y catedrales de España y el elevado volumen de copias que se conservan, dispersas por los reinos de la monarquía hispana. Por ejemplo, un estudio del catálogo de las obras de los dos maestros de capilla en tiempos de Felipe III, Felipe IV y Carlos II, Mateo Romero³⁸ y Carlos Patiño³⁹, permite observar la gran cantidad de copias que al

35. *Ibid.*, f. 150r

36. AGP. Sección Histórica C^a 51. *Copia de las etiquetas [gene]rales que habían de observar los criados de S.M. en el uso y ejercicios de sus oficios, y en las diversas funciones á que asisten las personas R[eale]s, con algunos ejemplares de la Gaceta de Madrid, que contienen disposiciones relativas al mismo objeto, según el R[ea]l Decreto de 22 de Mayo de 1647.*

37. FRASSO, M. *Tratado de la Capilla Real...*, f. 150r.

38. BECQUART, P. *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid...*, *op. cit.*, p. 187. El rey Juan IV de Portugal demostraría un gran interés por adquirir la obra de este compositor tanto en vida como después de su fallecimiento, entre cuya producción se encontraban en su biblioteca: 7 Misas a 4 y 10 voces, un *Magnificat* a 8, 8 *Pange lingua* a 8 y a 6, los *Kyries* a 4, 4 *Ave Maria* llevando el cantollano al revés, 4 Motetes a 6, 8 y 12 voces, Villancicos a la Navidad a 6 y 8 voces y un repertorio importante de obras de diferente tipología, aspecto que queda recogido en la obra de SAMPAIO RIBEIRO, Mario (ed.). *Livraria de Musica de el Rei D. Joao IV*, vol. 1, Lisboa: Academia Portuguesa da Historia, 1967; STEVENSON, R. «Name Index of Joao IV's *Primeira parte do index da livraria*, 1649», *Inter-American Music Review*, XVI, 2 (2000), p. 79-89. Lamentablemente, esta riquísima Biblioteca de música se perdería en el terremoto de Lisboa de 1755.

39. BECKER, Danièle. *Las obras humanas de Carlos Patiño*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa; Diputación Provincial, 1987; SIEMENS, L. *Carlos Patiño (1600-1675). Obras musicales recopiladas*, vol. 1-3. Cuenca: Instituto de Música religiosa; Diputación Provincial, 1986-1988. Vol. IV publicado en Madrid: SEdeM, 1999; SIEMENS, L. «Patiño, Carlos», *en Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, vol. 8, 2001, p. 514-515.

efecto llegaron a realizarse, y consecuentemente, el nivel de demanda y circulación de sus creaciones.

El último tratado escrito en el siglo XVII es el de Hipólito Samper y Gordejuela: *Historia de la Capilla Real de Castilla y Aragón*, 1695, al igual que los precedentes conservado en estado manuscrito⁴⁰. No obstante, todos estos investigadores no han advertido que la yuxtaposición que hubo en la capilla real (denominada como *grand chapelle* y *petit chapelle*), entre la de la Casa de Borgoña y la de Castilla, respectivamente, no fue casual, sino que obedecía también al protagonismo que tenían las distintas élites de los reinos en el gobierno y constitución de la Monarquía. De esta manera, la parte más significativa de la sección de música procedía de la casa de Borgoña (maestro de capilla, músicos, organistas, etc.), mientras que la de Castilla aportó los servidores de aquellos cargos que, podríamos decir, conllevaban un contenido ideológico y religioso (capellanes, predicadores, confesores, etc). Es decir, que si la estructura del servicio fue la casa de Borgoña, el contenido ideológico y la religiosidad que se debían practicar en dicha sección era la de Castilla⁴¹. En este sentido, la capilla castellana apenas experimentó cambios en su historia ya desde las constituciones de Juan II, que se mantuvieron con algunas reformas. El sistema de gobierno recaía sobre el capellán mayor asistido por una Junta integrada por el receptor, el juez de la capilla, el cura de palacio y dos doctorales, que se reunían una vez al mes para discutir los asuntos de la Real Capilla⁴².

Desde el punto de vista musical, el barroco se inició con una clara presencia de músicos flamencos dentro de la estructura de la capilla palatina, lo que determinó un predominio de la Casa de Borgoña, recordando su procedencia original desde los tiempos de Carlos V; esta peculiaridad reflejaba la voluntad de mantener un continuismo en el gusto cortesano musical. Si se recuerda el primer maestro, en tiempos de Carlos V, fue Nicolás Payen (†1559), al que le sucedió Pierre de Manchicourt, que ejerció esta responsabilidad hasta su fallecimiento en 1564, y a éste, Jean de Bonmarchié, fallecido en 1570. Geert van Turnhout, su sucesor, fue nombrado para ocupar el magisterio el 2 de mayo de 1571⁴³, sucediéndole en 1580 George de la Hèle, que había sido educado en la corte como cantorcito bajo la tutela de Pierre de Manchicourt, y por último, el gran compositor Philippe Rogier 1588-1600, educado íntegramente en Madrid⁴⁴. Después del fallecimiento de Rogier entró en el cargo de maestro

40. SAMPER GORDEJUELO, H. *Historia de la Capilla Real de Castilla y Aragón*, 1695. Se ha consultado el ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica de Madrid. Otro ejemplar incompleto en RAH, 9-1552/8.

41. Sobre la intervención de los castellanos en la construcción de la Monarquía de Felipe II, véase Felipe II (1527-1598). *La configuración de la Monarquía hispana*. J. Martínez Millán y C. Morales (dirs.). Junta de Castilla y León, 1998.

42. AGP. Administrativa, Leg. 1133. *Constituciones de la Real Capilla desde los Reyes Católicos*.

43. WAGNER, L.J. «Turnhout, Geert van [Gérard de]». En: *The New Grove Dictionary of music and musicians...*, op.cit., vol. 25, 2001, p. 933.

44. BECQUART, P. *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid...*, p. 3-55 y «Philippe Rogier et son école à la Cour de Philippe d'Espagne. Un ultime foyer de la création musicale des Pays-

de capilla el 19 de octubre de 1598, el *ligeois* Mateo Romero, cuya educación había sido recibida casi íntegramente en España⁴⁵; ocupó esta responsabilidad con Felipe IV hasta 1633, fecha de su jubilación.

Fue precisamente durante el reinado de Felipe IV, cuando la necesidad y la quiebra económica de la monarquía empezaron a ser acuciantes, lo que llevó a la casi desaparición de la Casa de Castilla, y a la conversión de la Casa de Borgoña en la casa oficial por excelencia de la monarquía hispana, como forma de disminuir el gasto; todo ello significó que la casa de Borgoña se hispanizó; y este proceso tuvo su reflejo en el cambio de gusto cortesano. En lo que afecta a la Real Capilla, se dejó sentir en dos niveles diferentes: en el aspecto institucional, con la desaparición de la duplicidad de las listas flamenca y castellana a la hora de registrar los salarios; esta unificación se produjo en 1637, como ya he indicado anteriormente, figurando a partir de entonces la contaduría como una única lista de *Gages de la Real Capilla*.

En lo referente al punto de vista musical, el año 1634, Mateo Romero fue substituído por el español Carlos Patiño, músico que ejercía por entonces el magisterio en la Real Capilla de la Encarnación. Para Siemens, Patiño fue depositario de la más clásica tradición polifónica española: la de Francisco Guerrero, con cuyo discípulo, Alonso Lobo, aprendió la técnica⁴⁶. Es evidente que frente al predominio precedente de los músicos flamencos en los cargos más representativos de la capilla palatina (Felipe II y Felipe III), el reinado de Felipe IV introdujo un cambio trascendental; a partir de entonces y durante el resto de siglo, todos los músicos que ocuparon el magisterio eran españoles y habían sido educados siguiendo la tradición musical española, que pasó a ser el estilo imperante en la música religiosa que se ejecutaba en palacio. Este cambio de gusto cortesano fue coincidente con el declive y la desaparición del estilo francoflamenco como modelo dominante a nivel europeo, y con la presencia que empezó a ejercer el nuevo estilo emanado de la música italiana.

La aportación de José Subirá al estudio de la Real Capilla

Dentro de este panorama sobre la música de corte en torno a la Real Capilla en el primer barroco hay dos autores que merecen ser destacados por sus tempranas aportaciones al tema; especialmente, me refiero a Nicolás Álvarez Solar Quintes y a José Subirá. Estimo que poco se ha valorado el interés y sobre todo la agudeza que tuvieron para acercarse a un campo de investigación de gran

Bas (1560-1647)». En: *Musique des Pays Bas anciens-Musique espagnole ancienne (1450-1650)*. Actes du Colloque musicologique international. P. Becquart; H. Vanhulst (eds.). Colloquia Europalia, III. Lovaina: Peeters, 1988, p. 215-229.

45. BECQUART, P. *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid...*, p. 145-208 y «Matheo Romero ou Mattheu Rosmarin (1575-1647). Maître de chapelle et compositeur de Philippe III et Philippe IV, Greffier de l'Ordre de la Toison d'Or». En: *Archives et Bibliothèques de Belgique*, vol. 34 (1967), p. 11-47.

46. SIEMENS HERNÁNDEZ, L. *Carlos Patiño. Obras musicales recopiladas*. Cuenca, 1986.

relieve y trascendencia histórica y musicológica; fueron ellos quienes asentaron con sus estudios la historiografía sobre la Real Capilla en el siglo XX, y es a ellos a quienes se debe rendir tributo. Voy a centrarme en esta ocasión brevemente en José Subirá a modo de colofón.

José Subirá (Barcelona 1882-Madrid 1980) doctor en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid y uno de los musicólogos de trayectoria más sólida, con aportaciones trascendentales para la historia de la música española de los siglos XVII y XVIII, escribió dos artículos fundamentales sobre la música de corte, que fueron publicados en la revista *Anuario Musical* del Consejo Superior de Investigaciones Científicas⁴⁷, la revista más importante en esta época en el ámbito de la musicología dentro del campo científico español. Los artículos llevaban por título: «La música en la capilla y monasterio de las Descalzas Reales de Madrid» (1957) y «La música en la Real Capilla madrileña y en el colegio de niños cantorritos» (1959)⁴⁸, ambos fueron escritos en la década de los años 50-60 y tuvieron su precedente en «La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX» (1946), artículo que apareció también publicado en el *Anuario Musical* en el segundo año de su andadura⁴⁹. Estos artículos se completarían con otros trabajos que, sin centrarse propiamente en la capilla palatina como tal, sí abordaron la vida de compositores y tratadistas muy importantes al servicio del monarca Felipe IV como Jovenardi o Juan Hidalgo; todos ellos planteaban aspectos muy vinculados con la actividad musical dentro de la casa del rey.

Es evidente que el tema interesó de forma muy notable al musicólogo catalán que tuvo el privilegio, como él mismo confiesa en sus escritos, de poder acceder directamente a mucha de la documentación original e inédita que se encontraba depositada en el Archivo General de Palacio, por primera vez, lo que le permitió reconstruir aspectos muy importantes de la historia y la vida de la capilla musical palatina, siendo su estudio sobre las Descalzas Reales y en buena medida el Colegio de niños cantorritos, aportaciones que tardaron muchos años en ser superadas⁵⁰. A pesar de ser trabajos muy empiristas y limi-

47. No incluyo aquí otros trabajos suyos relativos a músicos que se encontraban al servicio del monarca en la época objeto de estudio por no centrarse directamente en la Real Capilla, aunque sí aportan información muy complementaria, como es el caso de «Dos músicos del rey Felipe IV: B. Jovenardi y E. Buttler». En: *Anuario Musical*, 19 (1964), p. 201-223 y en particular sus trabajos sobre Juan Hidalgo y la ópera *Celos aún del aire matan*.

48. SUBIRÁ, J. «La música en la capilla y monasterio de las Descalzas Reales de Madrid». En: *Anuario Musical*, XII (1957), p. 147-166 y «La música en la Real Capilla madrileña y en el colegio de niños cantorritos» (1959), p. 207-230.

49. SUBIRÁ, J. «La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX». En: *Anuario Musical*, I, (1946), p. 181-194.

50. Su trabajo sobre el colegio de niños cantorritos ya había sido publicado con una mayor extensión en su libro *El teatro del Real Palacio (1849-1851), con un bosquejo preliminar sobre la música desde Felipe V hasta Isabel II*. Madrid: Instituto Español de Musicología, 1950. Fue necesario esperar treinta años para que el tema fuese nuevamente investigado por BECKER, D. «La vie quotidienne au collage des Jeunes Chanteurs de la Chapelle Royale à Madrid au XVII^e siècle». En: *Mélanges de la Casa de Velásquez*, XXI, (1985), p. 219-254.

tados a la reproducción de los datos inéditos localizados, en consonancia con la metodología propia de la época, y a que algunas de sus interpretaciones como la relativa a la duplicidad de capillas española y flamenca, fueron posteriormente desmentidas por otros investigadores, sin embargo, hallazgos como la localización de los libros de contaduría de la capilla real en tiempos de los Austrias fueron de una gran trascendencia, dieron a conocer la riqueza de unos fondos hasta entonces prácticamente desconocidos y la posibilidad de analizar y reconstruir todo el entramado de la actividad musical en esta época. Sus trabajos abrieron un camino que fue posteriormente continuado por una primera generación de investigadores como Antonio Martín Moreno, Danièle Becker, Luis Robledo, y Begoña Lolo.