

La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España

José Eloy Hortal Muñoz y Félix Labrador Arroyo (dirs.)

With contributions from: Paulino Capdepon Verdu (Universidad de Castilla La Mancha), Jean-Marie Cauchies (Facultes universitaires Saint-Louis a Bruxelles/Universite catholique de Louvain), Fanny Cosandey (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales), Carlos Javier de Carlos Morales (Universidad Autonoma de Madrid/IULCE), Raymond P. Fagel (Universiteit Leiden/IULCE), Jose Antonio Guillen Berrendero (Universidad Autonoma de Madrid/IULCE), Jose Eloy Hortal Munoz (Universidad Rey Juan Carlos/ IULCE), Esther Jimenez Pablo (Universidad Autonoma de Madrid/IULCE), Tess Knighton (Instituto Mila i Fontanals-csic), Felix Labrador Arroyo (Universidad Rey Juan Carlos/IULCE), Alejandro Lopez Alvarez (Universidad Autonoma de Madrid/IULCE), Marcelo Luzzi Traficante (Universidad Autonoma de Madrid/IULCE), Jose Martinez Millan (Universidad Autonoma de Madrid/IULCE), David Nogales Rincon (Centro de Historia. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa/Fundacion para la Ciencia y la Tecnologia), Laura Olivan Santaliestra (Universidad de Granada), Maria de los Angeles Perez Samper (Universidad de Barcelona/IULCE), Henar Pizarro Llorente (Universidad Pontificia de Comillas/IULCE), Blythe Alice Raviola (Universita di Torino/IULCE), Eloise Rocher (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales)

© 2014 by Leuven University Press / Presses Universitaires de Louvain / Universitaire Pers
Leuven, Minderbroedersstraat 4, B-3000 Leuven (Belgium)

ISBN 978 90 5867 977 2

D / 2014 / 1869 / 6

Distributed by Leuven University Press

<http://upers.kuleuven.be/nl/book/9789058679772>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

La Casa de Borgoña

La Casa del rey de España



José Eloy Hortal Muñoz y Félix Labrador Arroyo (dirs.)

LEUVEN UNIVERSITY PRESS

AVISOS DE FLANDES 14

LA CASA DE BORGONA:
LA CASA DEL REY DE ESPAÑA

La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España

José Eloy Hortal Muñoz y
Félix Labrador Arroyo (dirs.),

LEUVEN UNIVERSITY PRESS

© 2014 by Leuven University Press / Presses Universitaires de Louvain / Universitaire Pers Leuven.
Minderbroedersstraat 4, B-3000 Leuven (Belgium)

All rights reserved. Except in those cases expressly determined by law, no part of this publication may be multiplied, saved in an automated datafile or made public in any way whatsoever without the express prior written consent of the publishers.

ISBN 978 90 5867 977 2
e-ISBN 978 94 6166 085 5
D/2014/1869/6
NUR: 697

Diseño de la portada: Friedemann BVBA

Ilustración de la portada: *Anónimo, Entrevista de Felipe el Hermoso y Fernando el Católico en Remesal*
(Colección privada, Conde de Lichtervelde, Ecaussinnes, Bélgica)

Índice

| | |
|---|----|
| Autores | 11 |
| Abreviaturas | 13 |
| Introducción | 15 |
| SECCIÓN 1: LA EVOLUCIÓN DE LA CASA DE BORGONA | 21 |
| 1- Sobre la cultura “borgoña” y su recepción en Castilla en el siglo XV | 23 |
| a) La Corte de Borgoña como realidad cultural a fines de la Edad Media | 23 |
| b) Modelos de recepción cultural: desde la Corte de Borgoña a la Corte de Castilla | 28 |
| 2- Las Ordenanzas de la Casa, Corte y Consejos del archiduque Felipe “El Hermoso” (1495-1506): en la tradición borgoña | 37 |
| a) Una tipología. ¿Qué es una “Ordenanza de la Casa”? | 37 |
| b) Los textos conservados | 39 |
| c) Las circunstancias | 42 |
| d) Los servicios y las funciones | 45 |
| e) Las disposiciones normativas | 48 |
| 3- “Poner la Corte en orden, poner orden en la Corte”. Los cambios en la Casa de Borgoña alrededor del primer viaje hispánico de Carlos V (1515-7) | 51 |
| a) Poner orden | 51 |
| b) La entrada de la corte borgoña en Brujas, 1515 | 54 |
| c) La procesión en Bruselas por el fallecido Fernando “El Católico”, 1516 | 56 |
| d) La entrada de la Corte Real en Valladolid, 1517 | 60 |
| e) “D’ores en avant”: La Ordenanza de Corte del 25 de octubre de 1515 | 63 |
| f) “Tousiours comtez”: La Ordenanza de Corte del 21 de junio de 1517 | 66 |
| g) Los cambios en la Casa de Borgoña | 71 |

| | |
|---|-----|
| 4- La Casa de Borgoña como institución económica, 1517-1665 | 73 |
| a) La administración hacendística de la Casa de Borgoña | 74 |
| b) Cuestiones de cálculo: Casa Real y gasto cortesano | 77 |
| c) El coste de la Casa de Borgoña | 81 |
| d) La distribución del gasto en la Casa de Borgoña | 86 |
| e) Las fuentes de sostenimiento y financiación | 89 |
| f) Conclusión | 98 |
| | |
| 5- La formación de las Etiquetas Generales de Palacio en tiempos de Felipe IV: la Junta de Etiquetas, reformas y cambios en la Casa Real | 99 |
| a) Introducción | 99 |
| b) Los trabajos de la Junta de Etiquetas | 102 |
| c) El resultado final | 114 |
| d) Conclusión | 125 |
| | |
| 6- La Casa de Borgoña ante el cambio dinástico y durante el siglo XVIII (1680-1761) | 129 |
| a) Reconocimiento del declive y control económico: las reformas de 1683, 1684 y 1686 | 130 |
| b) Las reformas de la década de 1690: ahondamiento del declive y colapso de la Monarquía | 135 |
| c) 1701. Nueva dinastía, nueva reforma: reducción de oficios y control del gasto | 140 |
| d) Entre la fidelidad y la gestión económica: la Reforma de 1707 | 149 |
| e) El proyecto de supresión del cardenal Alberoni (1718) | 158 |
| f) El reinado de Luis I: cambios en el ceremonial y revitalización de la Casa de Castilla | 162 |
| g) La frustrada reforma e intento de supresión de 1739 en el contexto de la suspensión de pagos | 163 |
| h) La creación de la Casa del rey: la reforma del marqués de la Ensenada de 1749 | 166 |
| i) La creación de la Casa Real: unificación de la Casa del rey y de la reina en 1761 | 168 |
| j) Conclusiones | 171 |

| | |
|---|-----|
| SECCIÓN 2: LAS SECCIONES DE LA CASA | 175 |
| LA CAPILLA | 177 |
| 1- La Capilla Real de Castilla y el ideal de Borgoña a fines de la Edad Media (1474-1509) | 177 |
| a) Características de dos instituciones eclesiásticas cortesanas a fines de la Edad Media. La Capilla Real de Castilla y la Capilla de Borgoña | 177 |
| b) El ámbito institucional. La definición de un modelo normativo castellano y el impacto del desarrollo ceremonial en la estructura institucional de la Capilla Real castellana | 182 |
| c) El ámbito musical. La música franco-borgoñona y la Capilla Real de Castilla | 191 |
| 2- “Rey Fernando, mayorazgo/ de toda nuestra esperanza/ ¿tus favores a do están?”: Carlos V y la llegada a España de la capilla musical flamenca | 205 |
| a) La Casa de Carlos V | 205 |
| b) La Casa de Fernando de Austria | 214 |
| c) La Casa de Juana | 218 |
| d) La Casa de Isabel de Portugal | 225 |
| e) Conclusiones | 227 |
| 3- Los oficios musicales en la Real Capilla de Madrid durante el siglo XVII | 229 |
| a) Introducción: el reinado de Felipe II | 229 |
| b) El reinado de Felipe III (1598-1621) | 233 |
| c) El reinado de Felipe IV (1621-65) | 235 |
| d) El reinado de Carlos II (1665-1700) | 241 |
| e) Maestros de la Real Capilla en el siglo XVII | 244 |
| 4- La espiritualidad en la Capilla Real de los Austrias cómo guía de la ortodoxia religiosa de la Monarquía | 255 |
| a) La Capilla Real durante el reinado de Felipe II: la importancia de la sección castellana | 256 |
| b) La dependencia del capellán mayor al papado a finales del siglo XVI | 265 |
| c) El cambio ideológico de la Capilla Real a principios del siglo XVII y su unión con el monasterio de La Encarnación | 271 |

| | |
|---|-----|
| LA CÁMARA | 279 |
| 5- La transformación institucional de la Cámara de la Casa Real de la Monarquía Hispánica durante el siglo XVII | 279 |
| a) Evolución de la Cámara | 280 |
| b) La Cámara de la Casa de Castilla | 285 |
| c) La Cámara de la Casa Real de Borgoña | 294 |
| Acrecentamiento de los oficios de la Cámara | 295 |
| Secretario de cámara | 295 |
| Escribano de la cámara | 301 |
| El incremento de mercedes a través de la Cámara | 305 |
| Reforma de la Cámara (1636). El nombramiento del conde duque de Olivares como camarero y sumiller de Corps | 313 |
| El control de los gastos y mercedes | 315 |
| Etiquetas de actuación. La distribución del espacio | 325 |
| La nobleza en la Cámara Real | 329 |
| | |
| LA CASA U OFICIOS | 337 |
| | |
| 6- Los Oficios de Boca en la corte española de los Austrias | 337 |
| a) La organización de la Corte de los Austrias | 337 |
| b) Las reformas del siglo XVII | 341 |
| c) El Oficio de la Cocina, según Martínez Montañó | 350 |
| d) Los Oficios de Boca según las Etiquetas Generales de 1651 | 355 |
| e) El ritual de la mesa | 364 |
| | |
| LA CABALLERIZA | 371 |
| | |
| 7- La Caballeriza Real: | |
| la imagen externa de la realeza hispánica | 371 |
| a) La configuración de la Caballeriza Real | 371 |
| b) Los pajes entre 1515 y 1665 | 382 |
| c) La introducción de los vehículos representativos en la Caballeriza Real y los cambios ceremoniales: la nueva imagen pública del monarca y el coche | 393 |

| | |
|---|-----|
| 8- La gestión del honor: Reyes de armas y oficiales borgoñones al servicio de los Austrias hispanos | 405 |
| Post scriptum | 426 |
| LAS GUARDAS | 429 |
| 9- La defensa física y ceremonial del monarca y la integración de las elites: las Guardas Reales | 429 |
| a) Las Guardas Reales desde el principio de los tiempos | 429 |
| b) Las Guardas en el contexto de la Casa Real de los Reyes Católicos y de Carlos V | 433 |
| c) Los cambios con Felipe II y Felipe III: la ruptura de la función integradora de las elites y la asunción de la representación de las diversas naciones en Madrid | 441 |
| d) La quiebra del modelo Habsburgo de guarda con Felipe IV | 446 |
| e) El nuevo modelo de guarda francés y el fracaso de su aplicación en la Monarquía: el final de las Guardas Habsburgo | 450 |
| SECCIÓN 3: LA EXPANSIÓN DE LA CASA DE BORGONA | 459 |
| Presentación- Las Casas de las reinas, de los príncipes, de los infantes y de las infantas, ¿modelo borgoñón o castellano? | 461 |
| 1- “Una delle prime principesse del mondo”. Catalina Micaela y la Corte de Turín al final del siglo XVI | 483 |
| a) Una ausencia historiográfica | 483 |
| b) El modelo español | 485 |
| c) El reflejo de la Corte en la correspondencia y un observador especial: el <i>Ragionamento</i> de Annibale Guasco | 493 |
| d) La herencia materna y la contaminación del modelo de Borgoña | 496 |
| 2- La estructura borgoñona en la Casa de Isabel de Borbón (1621-44) | 501 |
| a) Los objetivos de la reforma | 502 |
| b) La Reforma de 1631 | 506 |
| c) Los efectos de la reforma | 521 |
| d) La reiteración de las propuestas | 523 |

| | |
|---|-----|
| 3- ¿Modelos de Corte o estructuras monárquicas? Intercambios y formación de las Casas Reales (Francia, siglo XVII) | 527 |
| a) ¿Una sociedad de Corte europea? | 528 |
| Casa y gobierno | 528 |
| Intercambios o desarrollos paralelos | 530 |
| De la herencia común a la elaboración de teorías | 534 |
| b) La Casa de una reina de Francia de origen “extranjero” | 538 |
| Importancia de las redes femeninas en la Corte de Francia en lo referente a las estrategias familiares | 538 |
| Un ajuste efímero de “cuerpos extranjeros” a la estructura francesa | 540 |
| Exclusión de los elementos exteriores y retorno a la estructura inicial | 544 |
| | |
| 4- La influencia del modelo borgoñón en la Casa de las emperatrices hispanas (1629-73) | 547 |
| a) El carácter ¿borgoñón? de la Corte de Viena | 550 |
| b) El origen de la Casa de las emperatrices en la corte imperial | 551 |
| c) La casa española de la infanta María Ana (1626-31) | 553 |
| d) La Casa de la reina-emperatriz en Viena (1631-46): conflictos e influencias | 555 |
| e) La archiduquesa-reina Mariana: entre la tradición española y vienesa | 563 |
| f) La emperatriz Margarita María en Viena: las batallas de la camarera mayor, condesa de Eril | 566 |
| g) Conclusiones | 571 |

3- Los oficios musicales en la Real Capilla de Madrid durante el siglo XVII

Paulino Capdepón Verdú

a) **Introducción: el reinado de Felipe II**

Tras la abdicación de Carlos V en 1556, Felipe II heredó las Casas de Borgoña y de Castilla: una vez coronado rey, fusionó las dos ramas de la Casa de Borgoña (la suya y la de Carlos V), proceso que se repitió en lo concerniente a las dos ramas de la de Castilla. Por consiguiente, la Capilla Real de Felipe II quedó constituida por un sector adscrito a la Casa de Borgoña -en el cual se incluían el maestro de capilla, Nicolas Payen, capellanes, cantores, cantorricos, maestro de latín de éstos, organista y templador, todos ellos flamencos-, y por otro a la de Castilla -compuesto por los predicadores y otro tipo de capellanes provenientes de la Casa de Castilla de Carlos V, además de otros cantorricos y el tañedor de tecla, Antonio de Cabezón, que provenían de la Casa de Castilla del príncipe-. Como consecuencia de ello, de nuevo fue la rama flamenca de la Capilla la principal protagonista en el quehacer musical diario de la Corte².

En 1559, año del regreso de Felipe II a Castilla, la Real Capilla contaba con un maestro de capilla, 30 cantores, 15 cantorricos, un maestro de latín para éstos, tres organistas y dos organeros, además de predicadores, sumilleres, mozos de capilla y los restantes miembros.

De 1562 datan unos *Estatutos*³ que constituyen una actualización de las ordenaciones promulgadas por Carlos V en 1515 antes de su llegada a Castilla: entre las innovaciones sobresalen la adopción del ceremonial romano o la facultad que se concedía al maestro de capilla para hacer cantar dúos o tríos a cantores o cantorricos, así como la obligatoriedad de cantar una misa diaria. Con la fundación en 1590 del Real Colegio

¹ Sobre las Casas de Felipe II en su etapa como príncipe heredero, véase el artículo de Luis Robledo Estaire, “La música en la corte madrileña”, pp. 753-96.

² Sobre la práctica interpretativa y devocional en esta etapa, consúltese Bernadette Nelson, “Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel, c. 1559-c. 1561”, *Early Music History*, 19 (2000), pp. 105-200.

³ *Estatutos que hasta agora se han guardado en la capilla Imperial y se han de observar en la Real Capilla de S. M. conforme al uso de Borgoña* (BNE, Ms. 14018/2).

de Niños Cantorcicos, quedaba definitivamente configurada la Capilla musical de los monarcas hispanos.

En cuanto a la organización musical de la Capilla en tiempos de Felipe II, se componía del maestro de capilla, de los cantores, de los capellanes, de los sochantres y de los ministriles. Por lo que respecta al primero de los citados cargos, se situaba como máximo responsable musical de la institución y podía contar con la asistencia de un teniente (al que se denominará vicemaestro en el siglo XVIII), el cual le relevaba en los días no solemnes; con el tiempo, la figura del teniente adquirió mayor importancia, llegando incluso a hacerse cargo de la enseñanza y cuidado de los niños cantorcicos. Entre los compositores que ejercieron la maestría en el siglo XVI destacan, además de Nicolas Payen, los compositores flamencos Pierre de Manchicourt (1559-64), Jan de Bonmarchié (1564-9), Gérard de Turnhout (1572-80), George de la Hèle (1581-6) y Philippe Rogier (1588-96)⁴. En segundo lugar cabe citar a los cantores, que abarcan las cuerdas de tiple, contralto, tenor y contrabajo, a los que habría que añadir los niños cantorcicos. En cuanto a los capellanes, debemos distinguir entre capellanes de banco o de honor -pertenecientes en su mayoría a la Casa de Castilla y cuya principal cometido consistía en asistir a la familia real en los oratorios privados-, y capellanes de altar, quienes debían asumir la interpretación tanto gregoriana como polifónica. Hemos de mencionar asimismo a los sochantres, responsables en la interpretación del canto llano. Por último, los ministriles⁵; aunque formaban un grupo independiente adscrito a la Caballeriza, su participación conjunta con la Capilla aparece documentada en 1569, si bien ya en 1562 figura Melchor Canzer en calidad de trombón y bajón; de hecho, en 1588 se nombró a Juan Bautista Medina como maestro de los ministriles, disponiéndose

⁴ Sobre Philippe Rogier véase Paul Becquart, *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560-1647)*, Bruselas, 1967; Lavern J. Wagner (ed.), *Philippe Rogier: Opera omnia*, Münster, 1974; Paul Becquart, "Philippe Rogier et son école à la Cour de Philippe d'Espagne. Un ultime foyer de la création musicale des Pays-Bas (1560-1647)", en Id. y Henri Vanhulst (eds.), *Musique des Pays Bas anciens-Musique espagnole ancienne (1450-1650). Actes du Colloque musicologique international*, Lovaina, 1988, pp. 215-29; Id., "Rogier, Philippe", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, 2002, IX, pp. 327 y ss.; Paulino Capdepón Verdú, "Rogier, Philippe", en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, 2013, XLIV, pp. 175-7.

⁵ Sobre éste oficio, Salva Astruells Moreno, "Los ministriles altos en la corte de los Austrias Mayores", *Brocar*, 29 (2005), pp. 27-52.

éstos según su tesitura, es decir chirimías y cornetas para el registro de tiple, bajoncillos para el contralto, bajones para el tenor y sacabuches para el bajo⁶.

Para conocer la música que se interpretaba en época de Felipe II hemos de recurrir a las cuentas del copista Isaac Bertout: además de compositores anteriores como Clemens non Papa, Arcadelt, Claudin o Morales, también aparecen autores contemporáneos como Palestrina, Guerrero, Orlando di Lassus, Andrea Gabrieli o los maestros de capilla George de la Hèle y Philippe Rogier, así como el teniente Adrien Capy. Por lo que respecta al villancico religioso, abundan en los copiados por Bertout los fragmentos a solo y la presencia del acompañamiento continuo para el órgano. Sin embargo, Felipe II llegó a prohibir la interpretación de villancicos en su Real Capilla, según decreto del 11 de junio de 1596 que recoge el tenor de la misma Vicente Pérez:

“Real Decreto del Rey Felipe 2º de II de junio de 1596. Mando que en mi Real Capilla no se canten villancicos, no cosa alguna de romance, sino todo en latín como lo tiene dispuesto la Iglesia. Yo el Rey. A García de Loaysa, mi Capellán Mayor”.

Este decreto de S. M. se observó puntualmente hasta el reinado de D. Felipe 4º, en cuyo tiempo se volvió a introducir la costumbre de cantar villancicos en lengua vulgar, mandando S. M. que las letras fuesen antes vistas y aprobadas por hombres doctos y de celo eclesiástico, ordenando al mismo tiempo el Maestro de Capilla que la música fuese devota y libre de los afectos que pudiesen hacerla indecente para el Templo. Lo cual duró sin intermisión hasta el año de 1750, en que habiendo muerto el día 4 de septiembre D. José Cañizares, escritor de Letras sagradas de Villancicos de Navidad y Reyes, mandó S. M. el Rey D. Fernando VI no se cantasen más Villancicos”⁷.

A pesar de las noticias transmitidas por Vicente Pérez, tal decreto real no llegó a respetarse como Jaime Moll ha demostrado: las cuentas de 1597 de Bertout atestiguan los pagos efectuados en la Real Capilla por la composición de villancicos a compositores como Adrien Capy, Turlur,

⁶ Luis Robledo Estaire, “La Capilla Real”, en Id., Tess Knighton, Cristina Bordas Ibáñez y Juan José Carreras López, *Aspectos de la cultura musical*, p. 123.

⁷ BNE, Ms. 762, f. 3; Cfr. en Jaime Moll, “Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII”, *Anuario Musical*, XVII (1970), p. 82.

Juan de Namur y Felipe du Boys⁸. Por otra parte, las memorias de Diego de Guzmán son taxativas al respecto cuando juzga los villancicos cantados en los maitines navideños en 1610, “empezáronse los maitines que a mi gusto no fueron buenos y la causa fue estar el maestro malo y ser todos los villancicos de fuera, lo qual nunca se ha de hazer, sino que quando el maestro no pudiere hacerlos, avise con tiempo para que los haga el teniente”⁹.

Por lo que respecta al siglo XVII, dos elementos fundamentales confluyen en la actividad religiosa desplegada en la Capilla con el fin de representar y proyectar al exterior la imagen del monarca: por una parte la oratoria de los sermones¹⁰ y por otra la música. Tal y como señala Begoña Lolo, en caso de asistencia del monarca a la misa que debía oficiarse diariamente, en tanto en cuanto la Monarquía Hispana era una institución católica y era de carácter obligatorio la celebración de los oficios litúrgicos y de la misa, ésta era cantada en la propia capilla de palacio por los cantores, capellanes de altar, niños cantoricos e instrumentistas de la Capilla; si por el contrario la misa fuera rezada, se oficiaba en el oratorio privado del rey¹¹.

La parte más notoria desde el punto de vista musical siguió siendo la Casa de Borgoña (maestro de capilla, músicos, organistas, etc.), mientras que los cargos con función ideológica y religiosa (capellanes, predicadores, confesores, etc.) dependían de la Casa de Castilla. Durante el reinado de Felipe IV, con motivo de la situación económica crítica que se experimentó, la última prácticamente desapareció, convirtiéndose la Casa de Borgoña en la oficial de la Monarquía Hispana, de tal manera que se asistió a la hispanización de la misma. Ello tuvo como consecuencia, en relación a la Capilla, que la duplicidad de listas de salarios llegó a su fin en 1637, recibiendo la lista unificada el nombre de “Gajes de la capilla Real del Rey” desde el primer tercio del citado año¹². Ya unidas ambas ramas, observamos un aumento sustancial

⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰ Francis Cerdán, “El púlpito de la Capilla Real en la época de los Austrias. Receptáculo y eco sonoro de la cultura del Barroco”, en Juan José Carreras López y Bernardo García García (eds.), *La Capilla Real de los Austrias*, pp. 305-22.

¹¹ Begoña Lolo, “La recepción del primer barroco en la Real Capilla”, *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII (2007-8), p. 72.

¹² AGP, AG, leg. 1135. Véase al respecto Begoña Lolo, “Patronazgo real en tiempos de los Austrias. Circulación y recepción de músicos en la Real Capilla de Felipe IV”, en Antonio Álvarez-Ossorio Alvaríño y Bernardo García García (eds.), *La Monarquía de las naciones*, pp. 247-61.

de los recursos humanos de la Capilla, tanto desde el punto de vista vocal como instrumental¹³. Del mismo modo, la hispanización de la Casa de Borgoña se tradujo en un cambio sustancial en la dirección de la mencionada institución, que pasó a ser dirigida a partir de entonces por hispanos.

b) El reinado de Felipe III (1598-1621)¹⁴

A comienzos del reinado de Felipe III, la Real Capilla estaba formada por dos sochantres, 17 capellanes cantores, 30 cantores, dos bajones, dos cornetas, 12 cantorcicos, un maestro de latín para la formación humanística de dichos cantorcicos, dos organistas (Hernando de Cabezón y Diego del Castillo), dos organeros o templadores y un copista de música, dos maestros de ceremonias y el capellán-limosnero mayor. La responsabilidad musical de la mencionada institución recayó en calidad de maestro de capilla en el compositor flamenco Mateo Romero, del cual hablaremos posteriormente, siendo asistido por el teniente de capilla Géry de Ghersem, función que ocupó durante 7 años (1598-1605)¹⁵.

Del primer año de reinado de Felipe III datan unas *Constituciones del Maestro y niños cantorcicos de la Real Capilla*, por las cuales se ordenaba que el maestro y el teniente tenían la obligación de vivir en el Colegio: para ello, al cargo de maestro se añadió el de rector del Colegio, si bien, tal como resalta Luis Robledo, Romero fue destituido de tal función

¹³ *Nómina de los criados de la Real Capilla de S. M. y lo que a cada uno tocó de sus gajes y distribuciones en el primer tercio del año pasado de seiscientos y cuarenta y seis, por lo cual han de ser pagados de mano de don Andrés de Ordaz y Torres, capellán de honor de S. M. y su receptor y tesorero, de la renta de las mesadas eclesiásticas, en la forma y manera siguiente.* Cfr. en Emilio Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, Madrid, 1986, II, p. 86 y ss.

¹⁴ Para conocer el organigrama de la Corte y su contexto, consúltese el magnífico estudio de José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia (dirs.), *La monarquía de Felipe III*, I. Sobre la significación política y religiosa de la Real Capilla durante el reinado de Felipe III, Fernando Negredo del Cerro, “La capilla de palacio a principios del siglo XVII. Otras formas de poder en el alcázar madrileño”, *Studia Histórica. Historia Moderna*, 28 (2006), pp. 63-86.

¹⁵ Para más información sobre Ghersem, consúltese Guy Bourlignieux, “Géry de Ghersem, sous-maître de la chapelle royale d’Espagne. Documents inédits”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2 (1966), pp. 163-78.

por supuestos abusos en su gestión, siendo sustituido por un capellán no músico¹⁶.

A comienzos de 1604, la rama flamenca de la Real Capilla estaba formada por el capellán y limosnero mayor, dos sumilleres de oratorio, un maestro de capilla, un teniente de capilla, dos capellanes de banco, 7 capellanes de altar, que además eran cantores, y 9 cantores sin capellanía, dos mozos de capilla y un mozo de limosna, un maestro de latín para los niños cantorricos, un organero, un apuntador de los libros y un furrier de la capilla, encargado de las pagas y cobros en la Real Capilla. En calidad de “reservados”, es decir jubilados, aparecen el antiguo teniente Adrien Capy y 5 cantores¹⁷.

Llama la atención de la actividad musical de la Real Capilla durante la época de Felipe III la intervención y protagonismo creciente de los instrumentistas: según Robledo, al final de su reinado ya estaban presentes 4 bajones fijos y un bajoncillo (el cual también tocaba el bajón y la corneta), pero aún más importante era la participación de los instrumentos de cuerda, ya que entre 1599 y 1604 estaba activa una agrupación formada por vihuelas de arco, un laúd y dos claves, todos ellos bajo las órdenes del maestro de vihuelas desde 1605, a la sazón el maestro de ministriles y corneta Medina. Los dos claves estaban a cargo de Bernardo Clavijo del Castillo, que ingresó en la Real Capilla en 1602, y Sebastián Martínez Verdugo II, que fue admitido en 1606. La citada agrupación instrumental tomaba parte en las celebraciones de Cuaresma, lamentaciones de Semana Santa, Navidad e Inocentes. Por otra parte, los instrumentos de la familia del violín (los denominados violones) comenzaron a intervenir al menos desde el año 1601 y en 1616 son mencionados dos, uno de los cuales era Stefano Limido, nombrado “maestro de los violones italianos”. Desde 1600 se conoce asimismo la presencia de un arpista, de un tiorba italiano (Filippo

¹⁶ Luis Robledo Estaire, “La Capilla Real”, p. 123. Sobre esta etapa del Colegio de niños cantorricos, véase Danièle Becker, “La vie quotidienne au collège des jeunes chanteurs de la chapelle royale de Madrid au XVIIe siècle”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 21 (1985), pp. 219-54. Ya antes José Subirá había llamado la atención sobre esta institución educativa: “La música en la Real Capilla madrileña y en el colegio de niños cantorricos”, *Anuario Musical*, 14 (1959), pp. 207-30.

¹⁷ *Lista de las personas de la Capilla Flamenca de su Magestad que han servido en el tercio postrero de 1604*, Cfr. Nicolás Álvarez Solar-Quintes, “Panorama musical desde Felipe III a Carlos II”, *Anuario Musical*, XII (1957), p. 180.

Piccinini) desde 1613, de una lira de gamba, y del empleo de la guitarra para el acompañamiento de los villancicos navideños¹⁸.

La importancia que había llegado a adquirir la Real Capilla en la vida de la corte madrileña queda patente con motivo del testamento que Felipe III otorgaba el 30 de marzo de 1621, en que se conservaba un modelo y obligaciones heredadas de su padre Felipe II:

“XVI. 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”¹⁹.

c) El reinado de Felipe IV (1621-65)

Gracias a la lista de pagos de la rama española de la Capilla, que sólo a partir de 1622 comenzaron a ser consignadas, podemos saber que a comienzos del reinado de Felipe IV ésta era más numerosa que la flamenca y, según una lista de 1622, estaba compuesta por un teniente de capilla (función desempeñada por Juan Bautista Comes, que había asumido el cargo en 1618), 19 capellanes, 29 cantores, 4 mozos de oratorio, un afinador de órgano y dos furrieres. Cuatro años después las plazas de cantores pasaban a ser 33 y 5 los mozos de oratorio. En 1627 el número de los capellanes y cantores se elevaba ya a 54²⁰.

Una obra fundamental para conocer el ceremonial en la Real Capilla es la escrita en 1630 por Vincenzo Tortoretti²¹, en la cual se reafirma la primacía de los capellanes de honor o de banco (asimilados a Grandes de España), frente a los capellanes de altar o cantores, considerados en

¹⁸ Luis Robledo Estaire, “Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III”, en José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio (coords.), *España en la música de Occidente*, Madrid, 1987, pp. 63-76. Consúltese, asimismo, de este mismo autor su artículo “Questions of performance practice in Philip III’s chapel”, *Early Music*, XXII, 2 (1994), pp. 200 y ss.

¹⁹ Juan Yáñez, *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 Yáñez)*, Madrid, 1723, p. 354. Cfr. Begoña Lolo, “La recepción del primer barroco”, p. 72.

²⁰ Nicolás Álvarez Solar-Quintes, “Panorama musical”, pp. 185 y ss.

²¹ Vincenzo Tortoretti y Nápoles, *Capilla Real. Con observaciones propias de la del Rei Catholico N. S. D. Felipe IV el Grande. Por D. Vicencio Tortoretti y Nápoles su capellán de Banco. Consagrada a Su Magestad*, Madrid, 1630.

un segundo nivel²². Diez años más tarde, el maestro de ceremonias de la Capilla, Manuel Rivero, dio a conocer otra obra fundamental para el conocimiento de la evolución histórica de dicha institución durante el mandato de Felipe IV: desde el ámbito ceremonial, Rivero alude a la colocación de cada uno de los asistentes en la Capilla durante la celebración de los oficios litúrgicos, diferenciando entre las personas que podían sentarse y las que debían permanecer de pie, y a su vez, entre los primeros distinguía entre bancos cubiertos o descubiertos o bien sillas con o sin brazos²³.

De vital importancia en la configuración de éste ceremonial de la Capilla resultarían las nuevas constituciones promulgadas en 1623 bajo el título de *De las Constituciones de la Capilla Real*. La justificación de éstas se debía a la siguiente razón:

“Como una de las cosas de que los Reyes han de tener mas especial cuidado sea el culto divino para que se haga con la orden y decencia que conviene, y que los Ministros que entienden en él, sean tales cuales se requieren para el servicio de Dios nuestro señor a quien somos tanto más obligados quanto nos ha puesto en mas eminente lugar, y repartido con nos de su larga mano, habiendo visto y considerado ciertas ordenanzas antiguas que había en nuestra Real Capilla que tratan así del servicio de ella, y orden que se ha de tener en ella, como de los ministros capellanes y oficiales que sirven en ella, pareciéndonos que estarán faltas en algunas cosas las habemos mandado reformar, renovar y ordenar en la forma y manera siguiente”²⁴.

Al frente de la Real Capilla siguió situándose el limosnero mayor, el cual ejercía además como capellán mayor y patriarca de las Indias desde 1610. Era, por tanto, el único superior del maestro de ceremonias, bajo cuya supervisión se efectuaban las ceremonias del altar, coro y capilla²⁵. En las Constituciones se insistía en que se habían de conservar las tradiciones del ceremonial romano y que toda innovación debía contar

²² Sobre los capellanes de Felipe IV, José Eloy Hortal Muñoz, “La espiritualidad en Palacio: los capellanes de Felipe IV” en José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez y Gijs Versteegen (coords.), *La Corte en Europa: Política y Religión (s. XVI-XVIII)*, Madrid, 2012, I, pp. 257-304.

²³ Manuel Rivero, *Breve descripción de la Real Capilla de Madrid*.

²⁴ *De las Constituciones de la Capilla Real* (AGP, RC, caja 72/1, introducción).

²⁵ *Ibid.*, artículo 12.

con la autorización del citado capellán mayor²⁶. Por otra parte, advertía a preladados y ministros sobre cuáles debían ser sus funciones durante los actos pontificales e indicaba a los capellanes de altar cómo habían de decir las misas²⁷. Por último, era misión del maestro de ceremonias colocar en la sacristía a primeros de mes una relación de las festividades religiosas más destacadas que habían de celebrarse durante el respectivo mes²⁸.

El calendario litúrgico de la Real Capilla era el resultado de superponer las fiestas conmemorativas de los reyes castellanos y aragoneses junto a las devociones de la Casa de Borgoña, a las que habría que sumar las nuevas celebraciones de la Dinastía reinante. Un manuscrito describe las festividades más señaladas en las que participaba el monarca:

“El día de los Reyes ofrece Su Majestad en memoria de los tres de oriente tres vasos de plata que se dan a monasterio de monjas pobres.

El día que Su Majestad cumple años ofrece otros tantos escudos.

El día de la purificación real una vela de mano del que dice la misa al pie del altar.

El día de Ceniza la recibe la pie del altar del que dice la misa en pie.

El Jueves Santo lava los pies y da de comer a algunos pobres como en Roma el papa y les manda vestir”²⁹.

Los lugares del culto litúrgico en los que participaba la Real Capilla eran fundamentalmente las capillas de los diferentes palacios reales. La intervención de la misma en otros escenarios debía contar con la aprobación del capellán mayor, decretándose en ambos casos que “se aderezarán y compondrán todas las cosas necesarias para los oficios con toda la limpieza y buen orden que conviene”³⁰. En términos generales, era obligatoria la asistencia de todos los capellanes, salvo causa justificada, cada vez que los monarcas hacían acto de presencia

²⁶ “El maestro de ceremonias ha de tener particular cuidado de que se celebren los divinos oficios conforme al ceremonial Romano y que no se innove ni altere en nada de lo que está asentado en la Capilla sin orden del Capellán mayor”, *Ibid.*, artículo 55.

²⁷ *Ibid.*, artículo 56.

²⁸ *Ibid.*, artículo 57.

²⁹ “El orden de asientos en la Capilla Real, sus grandeças y Ceremonias” (BNE, Ms. 2807, f. 181 r. Cfr. Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, “Ceremonial de la Majestad y protesta aristocrática”, p. 367).

³⁰ *De las Constituciones de la Capilla Real*, artículo 31.

en la Capilla de palacio o en otra iglesia; en ciertos casos, además, la ausencia injustificada conllevaba la pérdida de las distribuciones que llevan aparejadas algunas festividades como los maitines de Navidad y Reyes³¹.

Toda una serie de artículos de las *Constituciones* estaban consagrados a aspectos litúrgicos. Así, por ejemplo, se establecía la obligación del capellán semanal de misa rezada de asistir a la misa cantada por si los monarcas deseaban oírla desde su oratorio³². Los días festivos, además de una misa cantada, podía decirse una misa rezada “para cuando la pidiéramos”, y otra para la reina “a la hora que fuera servida”; se prescribía que los jueves y viernes no festivos la misa se dijera por la “intención” de los Soberanos, mientras que los sábados no festivos, tanto la misa cantada como la rezada habían de celebrarse en honor a la Virgen. Asimismo los monarcas podían solicitar que la Capilla celebrase misas de réquiem³³. Otro capellán, nombrado por el capellán mayor, estaría encargado de decir misa al príncipe heredero en sus dependencias particulares o en su oratorio. Del mismo modo, los infantes y otros miembros de la familia real tenían derecho a que un capellán o capellanes dijese misas para ellos³⁴.

Un aspecto en el que continuamente se insistía era el sometimiento de las diferentes clases de misa (rezadas, cantadas y pontificales), oficio divino, procesiones, bendiciones y conmemoraciones al uso y ceremonial romanos. Hasta tal punto se otorgaba importancia al conocimiento de dicho ceremonial, que sólo se admitiría en la profesión a los capellanes que demostrasen su dominio previo³⁵. Del mismo modo, se les advertía de que habían de seguir todas las celebraciones litúrgicas con el debido recogimiento, so pena de ser multados por el capellán mayor. Se les ordenaba guardar silencio, no hablar entre sí y observar el ceremonial romano “en el levantarse y quitar los bonetes y en el inclinarse y estar de rodillas”³⁶.

Era el receptor la persona encargada de hacer público el mes anterior la distribución de las misas de todas las semanas del mes siguiente a cargo de los capellanes. En dicha distribución se debía tener en cuenta la antigüedad en el cargo de los citados capellanes, exceptuados

³¹ *Ibid.*, artículo 36.

³² *Ibid.*, artículo 35.

³³ *Ibid.*, artículo 37.

³⁴ *Ibid.*, artículo 38.

³⁵ *Ibid.*, artículo 40.

³⁶ *Ibid.*, artículo 41.

los actos litúrgicos de Semana Santa, ya que por tratarse de “oficios extraordinarios”, el propio capellán mayor los debía encomendar a los más capacitados para ello. También se eximía de la celebración de las misas semanales correspondientes a los capellanes ocupados en alguna labor cortesana: “no pueda tomar ni se le encargue semana por todo el dicho mes”³⁷. Los capellanes que se negaban a celebrar sus misas obligatorias según la distribución previa, eran sometidos a la actuación del juez de la Real Capilla, nombrado por el capellán mayor; pero, además, se le negaba la entrada a la misma y se les suspendía en sus derechos a obtener las “distribuciones” durante dos meses. Por otra parte, un capellán que hubiera comenzado con su semana de misas obligatorias no podía encomendar a otro que finalizara dicha semana, exceptuados los casos de enfermedad o “causa suficiente” que había de ser comunicada y justificada al capellán mayor; si este último capellán encargado de finalizar la semana no cumpliera su tarea, se le imponía una multa de dos ducados. El capellán que ejercía el cargo de receptor, no había de participar en la distribución de las misas semanales³⁸.

Otra celebración litúrgica digna de mención eran los entierros. Se hace mención expresa de los fallecimientos de miembros de la familia real, para cuyos funerales, honras y exequias se establecía la asistencia obligatoria de todos los capellanes³⁹. Asimismo, era obligatoria la presencia de los capellanes en los entierros del capellán mayor, de los predicadores o de alguno de los mismos capellanes “y el que faltase a este oficio sea castigado por el Capellán mayor o persona que hiciera su oficio”⁴⁰.

El traslado del Santísimo Sacramento a la Real Capilla en 1639, motivó que todos los jueves y viernes no festivos se implantara un rito pleno de magnificencia que proyectara la imagen pública de las virtudes religiosas del monarca, ampliándose posteriormente esta festividad al sábado, lo cual dio lugar al culto de las “Cuarenta Horas”. Gracias a ello, la Capilla Real se convirtió en uno de los lugares devocionales más significativos de la corte hispana⁴¹. Las fuentes conservadas sobre

³⁷ *Ibid.*, artículo 42.

³⁸ *Ibid.*, artículo 43.

³⁹ *Ibid.*, artículo 46.

⁴⁰ *Ibid.*, artículo 47.

⁴¹ Véase Veronique Gérard, “Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: capilla y oratorios”, *Archivo Español de Arte*, LVI, 223 (1983), pp. 275-84. Para conocer el contexto arquitectónico del antiguo Alcázar, consúltese Fernando Checa Cremades (dir.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Madrid, 1994.

esta celebración⁴², nos permiten conocer con bastante exactitud su ceremonial y tanto el jueves como el viernes se dividía en dos partes: la misa y sus solemnidades por la mañana, y la siesta y reserva del Santísimo por la tarde; entre ambas partes se arbitraba un intermedio para que dos capellanes velaran el Santísimo por turnos. Por su parte, durante el sábado sólo se llevaba a cabo la ceremonia durante la mañana, dedicada a la devoción mariana. La interpretación de villancicos y tonos se limitaba a las siestas de los jueves y viernes, durante las cuales se ofrecían obras instrumentales en la que desempeñaron un papel fundamental los violones⁴³. Dado el carácter “privado” de esta celebración, la situación del monarca durante las “Cuarenta Horas” cambiaba la usual cortina por la tribuna o cancel a los pies de la capilla, mientras que los músicos, situados habitualmente en una tribuna por encima de la que ocupaba el rey, bajaban al banco de los capellanes en el lado de la epístola⁴⁴.

Finalmente, y en otro orden de cosas, debemos considerar que el cambio sustancial que tuvo lugar en la Real Capilla desde el punto de vista instrumental fue el desplazamiento de las vihuelas de arco o violas de gamba en favor de los violones, los cuales se consignan desde 1660 como instrumentos propios de ella. Stefano Limido fue sustituido como maestro de los violones por Ignacio de Cerf a partir de 1655; dichos violones estaban integrados a mitad de siglo por dos violines, un contralto, un tenor y un bajo. Como reminiscencia de su antiguo esplendor, la viola de gamba era interpretada por el inglés Henry Butler, instrumento al que hay que añadir una lira de gamba de 16 órdenes. A todos estos instrumentos de cuerda frotada se sumaban el archilaúd, la guitarra, el arpa, el claviarpa y dos claves.

⁴² *Tratado de las Ceremonias, o, culto que se da a Dios en la Real Capilla de los Reyes Católicos* en BL, Ms. Egerton, 1822-3; Mateo Frasso, *Tratado de la Capilla Real de los Serenísimos Reyes Católicos de España*, RAH, Ms. 9/708.

⁴³ Puede consultarse el contenido de las tres jornadas de las “Cuarenta horas” en Pablo-Lorenzo Rodríguez, “Música, devoción y esparcimiento en la capilla del Alcázar Real (siglo XVII): los villancicos y tonos al Santísimo Sacramento para Cuarenta Horas”, *Revista Portuguesa de Musicología*, 7-8 (1997-8), pp. 31-46.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 38. Sobre el ceremonial y el simbolismo del protocolo en los actos religiosos en la Real Capilla, consúltese Antonio Álvarez-Ossorio Alvarino, “Ceremonial de la Majestad”, pp. 345-410.

d) El reinado de Carlos II (1665-1700)

El periodo de minoría de edad de Carlos II, comprendido entre 1665-75, provocó el declive en el brillo ceremonial de la Real Capilla, ya que al contar sólo tres años de edad cuando sucedió a su padre, según Álvarez-Ossorio, “no estaba capacitado para escenificar el ritual de la majestad que exigía la etiqueta de la capilla. El rey niño no podía salir en publico de sus aposentos para dirigirse con el acompañamiento a la capilla, ni tampoco acomodarse en su solitario asiento en la cortina bajo el dosel”⁴⁵.

La elección de don Juan José de Austria como primer ministro (1677-9), señaló el inicio de un nuevo planteamiento en la estructura y funcionamiento de la Capilla. Se intentó llevar a cabo infructuosamente una reforma en profundidad de la misma en aquel mismo 1677 con el fin de reducir gastos, dada la gravedad de la crisis en la que se encontraba la Monarquía⁴⁶. Sin embargo, lo que se percibe es un aumento de los efectivos musicales; así, por ejemplo, se reclutaron violines, cantores triples, un cantor tenor y un clarín de diversas localidades de Italia; entre los violines se contrató a un maestro de violines, bajo cuya responsabilidad recaía la composición de “nuevas solfas para las canciones de los violines, clarín, violón y su acompañamiento para el órgano”, “nuevas canciones y sinfonías” y “extrañas canciones y tañidos”.

En virtud de ello, la plantilla de la Real Capilla para cuestiones musicales quedó constituida en 1677 de la siguiente forma: un maestro de capilla, un teniente de maestro, 12 capellanes de altar, 21 cantores, 4 organistas, tres arpistas, 4 violones, una vihuela de arco, un archilaúd, 5 bajones, una corneta, un sacabuche, dos violinistas italianos, un violero o constructor de instrumentos de cuerda, un maestro de hacer instrumentos y bajones, un copista y un afinador.

Por otra parte, Mateo Frasso hace una interesante descripción de la composición del coro de la Capilla en su tratado ya citado de 1685:

“Este nombre de coro comprende a todos cuantos tienen concurrencia en orden a la armonía que se hace en demostración del culto y reverencia a la Majestad divina... Coro es un con corde y sonoro acento de unos que cantan y por cuanto en orden al culto divino tienen concurso tanto los que con la voz alaban al

⁴⁵ *Ibid.*, p. 363.

⁴⁶ Para más datos e información, consúltese Juan Antonio Sánchez Belén, *La política fiscal en Castilla durante el reinado de Carlos II*, Madrid, 1996.

señor como los que con varios instrumentos hacen con las voces armonía, de ahí es que tanto los cantores como los músicos de instrumentos son partes que constituyen todo el compuesto del coro”⁴⁷.

En todo caso, Frasso aclara rotundamente que la función de los cantores era más importante que la de los instrumentistas (“Los que cantan son parte más principal que los que tañen”⁴⁸) y su misión era la de asistir al coro siempre que el maestro de capilla lo ordenase. Además de los cantores, cita a los capellanes, divididos en la tradicional categoría de capellanes de honor o de banco y los denominados de altar o cantores: mientras que la función de los primeros se llevaba a cabo en los oratorios privados del rey, los segundos ejercían su labor en la capilla, siendo su principal obligación cantar el canto llano en las misas, evangelios y epístolas⁴⁹. La elección de los músicos era competencia del capellán mayor y se efectuaba sin ningún tipo de oposición previa, pues solo era necesaria la aquiescencia del maestro de capilla, teniendo en cuenta “la suficiencia del sujeto y la calidad de la voz”⁵⁰ y la aprobación final del Patriarca de las Indias, quien elevaba la propuesta al monarca para que rafticase o denegase el nombramiento definitivo. Dada la ausencia de un examen previo, era esencial escoger a los mejores músicos, de ahí el prestigio que conllevaba desempeñar cualquiera de las funciones musicales en la Real Capilla de Madrid. Así lo recoge el propio Mateo Frasso:

“y siendo como es la proposición de cantores por elección, siempre se propone lo mejor y más selecto que se halla: pues en siendo relevantes en la destreza y la voz se mandan venir de cualquier 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 más perfecto de todas cuantas capillas tiene España”⁵¹.

En otro orden de cosas, en 1693 ingresaron en la Real Capilla dos flautistas originarios de Cambrai, por ser “instrumentos de novedad”⁵². Si a ello añadimos las menciones a la música italiana, todo ello indica

⁴⁷ Mateo Frasso, *Tratado de la Capilla Real*, f. 148 r.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Begoña Lolo, “La recepción del primer barroco”, p. 76.

⁵⁰ Mateo Frasso, *Tratado de la Capilla Real*, f. 150 r.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Luis Robledo Estaire, “La Capilla Real”, p. 125.

un notable cambio en el concepto sonoro imperante en la institución palaciega a finales del siglo XVII.

Nuevos intentos de reforma de la Capilla se sucedieron desde 1695; el 11 de diciembre de aquel año, el patriarca se vio obligado a enviar al monarca una consulta sobre la situación de la Real Capilla y señalaba que, ante lo que se adeudaba de salarios y la imposibilidad de contratar nuevos músicos por falta de fondos, procedía a enumerar las medidas que deberían adoptarse para el normal desenvolvimiento de la institución sin incrementar el gasto real, entre las cuales citaba no abonar cantidad alguna a quien no sirviera efectivamente, rechazar cualquier petición de aumento de sueldo por parte de los músicos, reducir a la mitad las pensiones eclesiásticas que percibían los criados y destinar al Colegio de los niños cantores una cantidad menor de renta eclesiástica. Proponía asimismo el patriarca que se dotara a la Capilla de una plantilla estable, tanto de músicos como de capellanes de altar, sacristanes y furrieres: 8 capellanes de altar, cantollanistas, dos organistas, dos arpistas, dos archilaúdes, dos violones, 4 violines, un corneta, 4 sacristanes y 4 furrieres, sin establecer un número fijo de cantores⁵³. Según Sánchez Belén, nada indica que se aprobara tal reforma, pero la Corona “sin alterar la planta de la capilla, procedió a retener una porción importante de los haberes de sus criados, como lo hizo también con el personal de las casa reales y de los consejos”⁵⁴.

Por fin, ya en los postrimetrías de su reinado, el monarca decretó en 1698 la reforma de la Real Capilla, reduciendo el número de capellanes de 12 a 10, y restringiendo su actividad a la interpretación del canto llano. Asimismo, de los 4 organistas existentes en 1677 se pasó a la mitad, el número de arpistas se limitó de tres a dos, dos archilaúdes (uno en 1677), 4 violines y dos violones (4 violones y una viola de gamba en 1677) y 6 bajones y chirimías frente a 5 bajones, una corneta y un sacabuche anteriores. El decreto estableció unificar las distintas fuentes de asignación de la Capilla (mesadas eclesiásticas, mercedes diversas a cargo de la Casa de Castilla y rentas provenientes de impuestos sobre diferentes productos) en una sola y disponer un salario estable, suprimiendo el cobro basado en las distribuciones diarias y en las “plazas”, que era inoperante, tal como destaca Robledo⁵⁵.

⁵³ AGP, RC, caja 72, “11 de diciembre de 1695”.

⁵⁴ Juan Antonio Sánchez Belén, “La Capilla Real de palacio a finales del siglo XVII”, en Juan José Carreras y Bernardo García García (eds.), *La Capilla Real de los Austrias*, p. 421.

⁵⁵ Luis Robledo Estaire, “La Capilla Real”, p. 125.

Sin embargo, tampoco este proyecto se llevó a cabo debido al fallecimiento de Carlos II en 1700 y por ausencia de soporte económico. Sería necesario esperar dos años más para que la necesaria reforma de la Capilla se llevara a efecto: el advenimiento de los Borbones, aunque no significó la ruptura con la tradición musical expuesta a lo largo de las páginas anteriores, sí supuso el comienzo de una serie de cambios destinados a revitalizar la vida de la Real Capilla, que a comienzos del siglo XVIII se encontraba en una situación de bancarrota y notable desorganización. Todo ello se traduciría en la reforma de la planta de 1701 por parte de Felipe V⁵⁶.

e) Maestros de la Real Capilla en el siglo XVII

Tras la muerte de Philippe Rogier, el sucesor lógico hubiera sido su teniente, Géry de Ghersem, pero al ser elegido Mateo Romero⁵⁷ como nuevo maestro de la Real Capilla, el teniente abandonó Castilla en 1605 para ocupar la maestría en la Corte de Bruselas⁵⁸. Con éste suceso, se constataba que la influencia de la música flamenca estaba llegando a su fin, ya que Romero era flamenco de nacimiento pero hispano por formación y cultura.

Natural de Lieja y llegado a Madrid en 1585 como cantor desde los Países Bajos, después de ocho años de estudios bajo la tutela de George de la Hèle y Philippe Rogier fue elevado al rango de cantor adulto el 1 de enero de 1594, ejerciendo tal función durante un espacio de cuatro años. A partir de entonces, sólo aparece citado en la documentación oficial bajo el nombre de “Matheo [o Mattheo] Romero” o bien “Maestro Capitán”, apodo debido a las especiales cualidades con que estaba dotado para la música. El 19 de octubre de 1598 fue investido por Felipe III como maestro de la Real Capilla en sustitución del fallecido

⁵⁶ Begoña Lolo, “La Real Capilla de Madrid”, *Scherzo*, 103 (1996), p. 120.

⁵⁷ Las principales investigaciones sobre éste compositor se deben principalmente a Becquart en sus *Musiciens néerlandais*, “Au sujet de Matheo Romero (Rosmarin). Les notes bibliographiques de Barbieri de la Bibliothèque Nationale à Madrid”, *Anuario Musical*, 14 (1970), pp. 97-103 y “Romero, Matheo”, en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, 2001, IX, pp. 381-3; además, Judith Etzion, *Matthei Rosmarini. Opera Omnia Latina*, 3 vols., Holgerlingen, 2001 y “Romero, Mateo”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary*, XXI, 2001, pp. 640-1.

⁵⁸ Tras la dimisión de Ghérsem, la plaza de teniente de maestro pasó a ser ejercida por Jean Dufon de Namur (1605), Gabriel Díaz (1606-14) y Juan Bautista Comes (1618-28).

Rogier, mientras que Géry de Ghersem fue nombrado teniente. En calidad de principal responsable de la institución palatina, uno de sus primeros objetivos consistiría en enriquecer el repertorio musical.

Durante la estancia de la Corte en Valladolid, Romero inició sus estudios sacerdotales, siendo ordenado el 9 de abril de 1605 en la capilla del monasterio de Nuestra Señora de la Gracia de la citada ciudad castellana; por otra parte, Felipe III le nombraba capellán de la Casa de Borgoña y tres años más tarde capellán de banco. Además, el monarca le gratificó con una pensión eclesiástica de 200 ducados sobre los ingresos del obispado de Pamplona⁵⁹. Todo ello gracias a que, además de dirigir y componer para la Real Capilla, Romero se responsabilizó de la educación musical del príncipe Felipe, futuro Felipe IV, iniciándole en el conocimiento de la lengua francesa, la vihuela y la composición musical. El 6 de mayo de 1621, al poco tiempo de acceder al trono, Felipe IV otorgó al compositor el título de escribano de la Orden del Toisón de Oro, convirtiéndose desde entonces en el músico preferido del monarca.

Se trata de la época en que Romero alcanzó su más alto prestigio en la corte hispana como maestro de capilla, compositor, capellán de honor y maestro del rey⁶⁰. De hecho, el 5 de noviembre de 1623 obtuvo una “naturaleza” que le permitía disfrutar de beneficios eclesiásticos en los reinos hispanos al mismo nivel que los propios hispanos, cumpliendo de esta manera una de sus primeras solicitudes a Felipe III en 1598: este favor le permitió ser nombrado el 4 de marzo de 1624 capellán de los Reyes Nuevos de Toledo.

Sus contemporáneos le profesaron la más alta estima y el teórico Pietro Cerone hablaba de él como el compositor más celebre de su tiempo. Paul Becquart señala lo siguiente sobre el prestigio alcanzado,

“No solo maravilló a la corte del rey, sino que también suscitó la admiración de los visitantes, reyes o príncipes que estaban de paso en Madrid: El duque de Neubourg fue uno de éstos que, habiendo estado en la corte de España en octubre de 1624, escuchó las obras del Maestro Capitán. Todo hace pensar que cuando abandonó Madrid el 13 de mayo de 1625, se llevó la colección de canciones que había sido reunida por Claudio de Sablonara y que contenía 22 de sus piezas”⁶¹.

⁵⁹ Paul Becquart, “Romero, Matheo”, p. 382.

⁶⁰ Barton Hudson, “Romero, Mateo”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 1980, XVI, p. 163.

⁶¹ Paul Becquart, “Romero, Matheo”, p. 382.

Otro noble que sucumbió al encanto de la música de Romero fue el duque de Braganza, quien poseía sus obras en su biblioteca y ordenaba que éstas se interpretasen por la capilla musical de su palacio de Vila Viçosa: tal era el aprecio profesado por el mencionado duque portugués que Romero pasó algunos meses de 1638 en su Corte, como respuesta a la invitación cursada por el noble, y ya en calidad de rey con el nombre de Juan IV, lo nombró el 1 de abril de 1644 capellán de la Corona de Portugal⁶².

Romero se jubiló con el disfrute pleno de sus gajes y emolumentos el 22 de febrero de 1634, pero no dejó de supervisar la actividad musical de la Capilla a pesar de que había sido nombrado sustituto en la persona de Carlos Patiño, lo que provocó frecuentes roces entre ambos. El de Lieja falleció el 10 de mayo de 1647 a la edad de 72 años.

Mateo Romero fue quizás el compositor que más influyó en la introducción del nuevo estilo barroco en la música española de la primera mitad del siglo XVII. Buena parte de su música se ha perdido, así como un tratado teórico, *El porqué de la música*. Las obras religiosas que se han podido conservar, demuestran que Romero dominaba la homofonía policoral, mientras que las obras profanas ofrecen una influencia del madrigal italiano y del estilo popular derivado del villancico⁶³ y puede ser considerado como el último representante de músicos valones y flamencos de los antiguos Países Bajos que hicieron carrera en Castilla desde comienzos del siglo XVI, donde se afianzó la práctica del contrapunto cuando esta técnica estaba conenzando a quedarse desfasada en el resto de Europa, y contribuyó por otra parte al asentamiento en nuestro país del *stile moderno* proveniente de Italia. Uno de los principales méritos de Romero es haber sido capaz de evolucionar desde la antigua tradición polifónica franco-flamenca al nuevo estilo barroco imperante durante la primera mitad del siglo XVII, y por ello puede ser considerado como uno de los más eximios representantes del barroco español y europeo⁶⁴.

Tras Romero, accedió al puesto el señalado Carlos Patiño⁶⁵. Nacido en octubre de 1600 en el pueblo conquense de Santa María del Campo

⁶² *Ibid.*

⁶³ Barton Hudson, "Romero, Mateo", pp. 163 y ss.

⁶⁴ Sobre la proyección y valoración de su obra, consúltese Miguel Querol, "La producción musical del compositor Mateo Romero (1575-1647)", en *Renaissance-muziek, 1400-1600: Donum natalicum René Bernard Lenaerts*, Lovaina, 1969, pp. 215-22.

⁶⁵ Gustavo Sánchez Sánchez, "La Real Capilla durante el magisterio de Carlos Patiño (1634-1675): esplendor de la música religiosa en España", en Andrés Gamba Gutiérrez y Félix Labrador Arroyo (coords.), *Evolución y estructura de la Casa Real de Castilla*, II, pp. 901-37.

Rus, al no ser el hijo mayor se le preparó para que guiase sus pasos hacia la carrera eclesiástica y probablemente recibiera su primera formación musical en el convento de los Trinitarios de su pueblo natal⁶⁶. Posteriormente, fue aceptado el 22 de junio de 1612 por la Catedral de Sevilla como mozo de coro, teniendo como maestros a Francisco Company y Juan de Vaca. Los primeros conocimientos de composición los adquirió con el eminente polifonista y maestro de capilla Alonso Lobo y, tras la muerte de éste, con el maestro portugués fray Francisco de Santiago, gracias al cual el duque de Braganza pudo recibir noticias del talento musical de Patiño.

Obtuvo el puesto de maestro de canto de órgano del Sagrario de la Catedral de Sevilla el 19 de enero de 1623, lo que hizo encaminar definitivamente hacia la música su futuro profesional. Después de la muerte de su esposa y de su segundo hijo, Patiño inició los estudios eclesiásticos en torno a 1625. En febrero de 1628 decidió abandonar la Catedral de Sevilla y opositó al magisterio de capilla de la Catedral de Salamanca: pese a la calidad de los ejercicios realizados por el compositor conuense, no obtuvo la plaza, que recayó en el compositor salmantino Francisco Martínez Díez. A pesar de ello, Patiño no regresó a Sevilla, pues fue nombrado maestro de capilla del monasterio madrileño de la Encarnación tras la marcha del anterior maestro, Gabriel Díaz Besón, a la Catedral de Córdoba⁶⁷.

En dicho monasterio permaneció por espacio de 6 años, proporcionando a Patiño la posibilidad de relacionarse con el ambiente musical de la corte madrileña. Precisamente en esta época, Patiño firmó la censura aprobatoria del libro *Salmos, Magnificas y otras cosas tocantes al culto divino* de su colega de las Descalzas, Sebastián López de Velasco, lo cual indica el creciente protagonismo que estaba adquiriendo en el panorama musical de la capital. La maestría en el monasterio de la Encarnación o en el de las Descalzas Reales era prácticamente el paso previo para acceder al puesto de máximo prestigio en la España del siglo XVII: maestro de la Real Capilla.

Así fue, con motivo de la jubilación de Mateo Romero, fue elegido sucesor Carlos Patiño a partir del primero de enero de 1634, ejerciendo además las funciones de vicemaestro y rector del Colegio de los Niños cantorcicos. Dicho cargo lo desempeñó hasta el 7 de febrero de 1657, solicitando el 12 de octubre de 1660 su jubilación. Sin embargo, Felipe IV no accedió a la petición “porque me hallo con satisfacción y agrado

⁶⁶ Lothar Siemens, *Carlos Patiño (1600-1675): Obras musicales recopiladas*, Cuenca, 1985, I, p. 9.

⁶⁷ AHN, Consejos, Libro de la Cámara, f. 245.

de su ciencia de la música”⁶⁸, aunque nombró un teniente para que le ayudara en las tareas de dirección de la Capilla, cargo que recayó en Francisco de Escalada. Desde 1668, ya muy quebrantada su salud, cesó en la composición de nuevas obras, acaeciéndose su fallecimiento el 15 de septiembre de 1675.

La musicóloga francesa Danièle Becker insiste en que Patiño se formó musicalmente en la polifonía clásica sevillana de Francisco Guerrero y su discípulo Alonso Lobo de los años 1580-1615, y no en la escuela de Mateo Romero, heredera de la flamenca. Sin embargo, y a pesar de ello, Patiño se adhirió con entusiasmo al nuevo estilo barroco por entonces en boga en la música española, que tiene en la policoralidad y la homofonía sus características más destacadas, con la correspondiente introducción de toda una serie de cambios y novedades sonoras: en este aspecto cabe diferenciar su estilo musical del de sus antecesores en la catedral hispalense. El dramatismo que confiere al empleo de varios coros dota a su música de una autoridad sin parangón en el ámbito de la música española del siglo XVII. A pesar de que un buen número de sus obras se perdió, tanto en el incendio del antiguo Alcázar de Madrid durante la Nochebuena de 1734 como en el terremoto de Lisboa de 1755, el cual destruyó la biblioteca musical del rey Juan IV, en numerosos archivos españoles e hispanoamericanos se han conservado obras del compositor conquense, lo que ha permitido al musicólogo canario Lothar Siemens localizar un total de 221 copias manuscritas de piezas de Patiño, que corresponden a 120 obras diferentes⁶⁹.

Tras la muerte del conquense, Francisco de Escalada se hizo cargo del magisterio de la Real Capilla como maestro interino entre 1675-80. Según destaca Begoña Lolo, era costumbre que a la defunción del maestro, y en espera de un nuevo nombramiento, el titular del magisterio fuera sustituido por el teniente, una suerte de vicedirector de la Capilla.

Son escasos los datos que se han conservado sobre él, desconociéndose dónde y con quién se formó musicalmente y cuáles fueron sus inicios. Los primeras menciones a su actividad artística se remontan a 1658, cuando es citado en calidad de maestro de capilla de la Catedral de León. Tres años después se encuentra a Escalada desempeñando el cargo

⁶⁸ Danièle Becker, *Las obras humanas de Carlos Patiño*, Cuenca, 1987, p. 35.

⁶⁹ Además de la edición de sus obras recopiladas en 4 volúmenes que ha editado hasta el momento Lothar Siemens, éste mismo autor fue el autor de “Patiño, Carlos”, en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española*, VIII, pp. 514 y ss.

de maestro de música del Colegio de los Niños Cantorcicos de la Corte, con una renta anual de 200 ducados. En dicho oficio permaneció posiblemente hasta 1671, año en que pasó a ejercer el puesto de teniente de maestro del mencionado Colegio con un salario de 700 ducados anuales y la obligatoriedad de vivir en el propio centro, función que pudo llevar a cabo por su condición sacerdotal⁷⁰. A raíz del fallecimiento de Patiño, como ya indicamos, Francisco Escalada asumió el magisterio real de forma interina hasta su deceso.

Como era habitual con la mayoría de los compositores e intérpretes al servicio de la corte hispana, Escalada obtuvo de la realeza una serie de privilegios sobre los obispados de Segovia y Sigüenza. Asimismo efectuó labores de censura e intervino, por ejemplo, como censor de la de Andrés Lorente *El porqué de la música* en 1672, figurando en su calidad de teniente de maestro de la capilla. Por lo que se refiere a su obra musical, se encuadra en el ámbito sacro, ya que no se ha conservado ninguna obra de carácter profano. En opinión de Begoña Lolo, su estilo se caracteriza por la utilización de melodías sencillas de ritmo simple y generalmente silábico⁷¹. Gracias a los *Corresponsales de Miguel de Irizar* se conoce que en 1673 aún no había compuesto salmos, razón por la cual las obras compuestas en este género deben ser posteriores a la citada fecha. Asimismo, según esta fuente, compuso villancicos que estaban conservados en la Catedral de Valladolid, pero a día de hoy sólo se ha conservado el villancico *Ventecillo bullidor*⁷².

El siguiente personaje en acceder a la maestría de la Capilla fue Cristóbal Galán. Nacido posiblemente en Aragón, Galán se convirtió en uno de los compositores más emblemáticos del barroco español, habiendo trabajado en varios de los centros musicales más prestigiosos en la España del siglo XVII, como el monasterio de las Descalzas Reales y la Real Capilla.

No se conocen aún los datos sobre su formación musical, pero el primer puesto que ejerció fue en calidad de maestro de capilla de la colegiata de Morella (Castellón); posteriormente trabajó ocupando el mismo cargo en la Catedral de Teruel y en otras de Córcega y Cerdeña, todo ello con anterioridad a 1659, fecha en la que se encontraba en

⁷⁰ Begoña Lolo, “Escalada, Francisco”, en *Ibid.*, IV, p. 701.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² La relación de obras conservadas y la bibliografía sobre este autor pueden consultarse en Paulino Capdepón Verdú, “Escalada, Francisco”, *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, 2011, XVII, pp. 443-4.

Madrid⁷³. En 1653 figuraba como cantor en las nóminas de la iglesia primada de Cagliari y al año siguiente ya desempeñaba el cargo de maestro, en sustitución de Alberto Roldán. En 1660 opositó al magisterio de la catedral malagueña, siendo examinado el 15 de julio de aquel año: sin embargo, el tribunal constituido al efecto dictaminó que Galán no poseía la preparación necesaria para asumir el cargo. Una vez frustrado este intento, fue nombrado “maestro de música de los esclavillos cristianos que hay en Buen Retiro”, función que llevó a cabo hasta 1664, pues desde el 22 de agosto de ese año hasta el 22 de julio de 1667 fue maestro de capilla de la Catedral de Segovia, en sustitución de Juan de León⁷⁴. A partir de su cese en Segovia en 1667 desempeñaría la maestría en las Descalzas Reales de Madrid, cargo que ejerció por deseo expreso de Mariana de Austria. Hasta 1680 permanecerá Galán en el mencionado monasterio, aunque la falta de documentación impide conocer con más detalle como transcurrieron aquellos años.

Con motivo del fallecimiento de Escalada en 1680, Cristóbal Galán fue propuesto para ocupar su cargo, a pesar de la oposición del patriarca de las Indias, Antonio de Benavides, de la abadesa de las Descalzas Reales, deseosa de retener a un compositor tan prestigioso, y de los propios músicos de la Real Capilla⁷⁵. Pese a ello, fue admitido en el oficio, lo que provocó que pronto comenzarán los desacuerdos con el capellán mayor Antonio de Benavides, por lo que en septiembre de 1681 solicitó su regreso a las Descalzas, siendo rechazada su petición. Las relaciones entre Benavides y Galán llegaron a tal punto de tirantez que en junio de 1684 el patriarca pidió la expulsión del compositor, proponiendo como sustituto a Diego Verdugo, por entonces maestro de la Catedral de Salamanca. El rey no accedió a la petición del patriarca, aunque ordenó “que al maestro Cristóbal galán se le reprendan sus excesos con severidad y se le prevenga que, si a la enmienda no fuere la que espero, se pasará a más demostración”⁷⁶. Galán falleció al poco tiempo, concretamente en septiembre de 1684.

Éste maestro de capilla gozó durante su existencia de un sólido prestigio, como lo demuestra la diseminación de sus obras en las

⁷³ Sobre la estancia de Galán en Italia, consúltese Gian Nicola Spanu, “Cristóbal Galán, maestro della cappella civica di Cagliari (1653-1656)”, *Anuario Musical*, 50 (1995), pp. 47-59.

⁷⁴ Begoña Lolo, “Galán, Cristóbal”, en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española*, V, p. 317.

⁷⁵ Como podemos ver en Begoña Lolo, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, 1990, pp. 199 y ss.

⁷⁶ *Ibid.*

catedrales españolas e hispanoamericanas⁷⁷, su intervención en la censura de varios tratados teóricos y el hecho de haber sido citado como modelo de maestría por compositores como Rodríguez de Hita y Francisco Valls. Frente al mayor respeto que profesaban sus antecesores -como es el caso de Carlos Patiño- hacia la tradición clásica polifónica de nuestro país, su estilo se orientó hacia una mayor aceptación de las técnicas musicales provenientes de Italia, preludiando el camino que adoptarían buena parte de los compositores españoles de la primera mitad del siglo XVIII. Así, por ejemplo, empleó pasajes de los violines a modo de *ritornello*, introdujo un mayor protagonismo de los instrumentos e hizo uso de procedimientos denominados *motto* (el motivo presentado por una voz es interrumpido y contestado por la cuerda). De su música teatral sólo se han conservado fragmentos, pese a que se tiene constancia del éxito con que fueron recibidas sus zarzuelas⁷⁸.

En 1684 se inició un periodo de siete años de interinidad en la persona del cantor Juan Francisco Gómez de Navas, la cual se extendería hasta que Diego Verdugo fue nombrado maestro titular en 1691. Nacido en Calatayud en 1647, Gómez de Navas fue admitido como arpista en la Real Capilla y en la Real Cámara el 17 de mayo de 1669. Además de ése cargo, ejerció la función de maestro de música del Real Colegio de Niños Cantorcicos entre 1685-87⁷⁹. En 1686 rubricó, ya en calidad de maestro interino de la Real Capilla, el informe sobre el examen practicado a 4 niños cantorcicos del colegio, entre ellos José de Torres y Martínez Bravo, futuro maestro de la Real Capilla, ya en el siglo XVIII⁸⁰. Tendremos que esperar a 1695 para encontrar nuevas noticias sobre Navas, cuando en un documento procedente del Archivo de Protocolos aparece un tal José Ortiz, músico de la Real Capilla, al servicio de Juan de Navas⁸¹. El 6 de junio de 1701 es nuevamente citado en la documentación palaciega con motivo de los gastos ocasionados por

⁷⁷ Las obras conservadas de Galán han sido publicadas en 10 volúmenes por John H. Baron, *Obras completas de Cristóbal Galán*, Ottawa, 1982-2003.

⁷⁸ Véase una relación de las fuentes musicales conservadas y una bibliografía actualizada sobre este destacado compositor en Paulino Capdepón Verdú, “Galán, Diego”, *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, 2011, XXI, pp. 65-7.

⁷⁹ Begoña Lolo, *La música en la Real Capilla*, p. 67.

⁸⁰ Antonio Ezquerro Esteban, “Gómez de Navas, Juan Francisco”, en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española*, V, p. 718.

⁸¹ Louis Jambou, “Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII de las capillas reales y villa y corte de Madrid, sacados de su archivo de Protocolos”, *Revista de Musicología*, XII-2 (1989), p. 500.

reparaciones en los instrumentos que estaban a su cargo⁸². Finalmente, figura como arpista de la plantilla orquestal de Felipe V entre 1702-9 con el nombre de “Francisco Navas”, tras lo cual se pierde su pista, posiblemente por fallecimiento.

Más relevante que Gómez de Navas fue Diego Verdugo, cuya primera formación musical tuvo lugar en el seno del Colegio de Niños Cantorcicos de Madrid, al que se incorporó el 10 de noviembre de 1657. Posteriormente, y gracias a sus cualidades musicales, se le concedió una plaza en la Casa de Borgoña 7 años después⁸³. Nos lo encontramos como maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Compostela a fines de 1665 y las actas capitulares de dicha catedral nos ilustran sobre su proceso de nombramiento, el cual se produjo en noviembre de dicho año⁸⁴. De su labor compositiva en Santiago sólo se han conservado un motete y una secuencia, aunque, tal y como ha puesto de manifiesto Begoña Lolo, fundó una cofradía bajo la advocación de la Virgen de la Soledad y las Ánimas Benditas, con el fin de ofrecer sufragio en caso de necesidad a los músicos y ministriles de la catedral⁸⁵.

En Santiago permanecería hasta mayo de 1680, fecha en que se trasladó a Salamanca, también en calidad de maestro de capilla, compatibilizando este puesto con el de catedrático de música de la universidad salmantina, en sustitución de Juan de Torres y Rocha. Según Barbieri tomó posesión de la maestría en Salamanca el 3 de junio de 1680 y tampoco parece haber sido intensa su actividad compositiva en dicha ciudad, pues la obra legada durante su estancia se reduce a tres obras: un motete, una antifona (*Ave Regina caelorum*) y un villancico⁸⁶. Abandonó sus responsabilidades en la catedral y en la universidad de Salamanca el 13 de agosto de 1691, al ser reclamado por Carlos II como nuevo maestro de la Real Capilla, tras su nombramiento fechado el 13 de julio de dicho año y tras un periodo de 7 años en que la maestría había quedado vacante⁸⁷.

⁸² Cristina Bordas Ibáñez, “Instrumentos españoles de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid”, *Revista de Musicología*, VII-2 (1984), p. 329.

⁸³ Nicolás Álvarez Solar-Quintes, “Panorama musical”, p. 195.

⁸⁴ Cabildo del 26 de noviembre de 1665 (Archivo del Cabildo de Salamanca, XXXIII, f. 616. Cfr. José López-Calo, *Catálogo musical del archivo de la Santa iglesia Catedral de Santiago*, Cuenca, 1972, p. 329).

⁸⁵ Begoña Lolo, “Verdugo, Diego”, en *Diccionario de la Música Española*, X, p. 831.

⁸⁶ Emilio Casares Rodicio (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri*, I, p. 547.

⁸⁷ Begoña Lolo, *La música en la Real Capilla*, p. 75.

Begoña Lolo afirma que su llegada a la corte madrileña fue propiciada por el conde de Francos, maestro de Carlos II y protector de los salmantinos en la Corte. Fue necesario que el provisor de Salamanca interviniera para convencer a Verdugo de la aceptación de sus nuevas responsabilidades musicales. Así pues, Diego Verdugo se vio obligado a trasladarse a Madrid, no sin antes disculparse ante el cabildo salmantino por “no haber ejecutado antes (la partida) por estar con esperanza de volver a servir a esta santa iglesia, lo cual se le ha frustrado por el precepto real”.

Su presencia en la Real Capilla de Madrid viene a coincidir con un momento de gran dificultad, debido a los atrasos acumulados en el devengo de las nóminas de los componentes de la misma. Tras el cambio de Dinastía, fue prioritario para el nuevo monarca, Felipe V, la reforma de la estructura administrativa de la Capilla, como consecuencia de lo cual se obligó a Verdugo a jubilarse anticipadamente sin aparentes razones para que Sebastián Durón accediera a la dirección efectiva de la Real Capilla a comienzos del siglo XVIII⁸⁸. No se ha conservado en el archivo de música del Palacio Real ninguna obra que muestre su actividad compositiva durante los 10 años transcurridos como maestro de la capilla.

A pesar de su producción musical limitada, debió gozar de un gran prestigio en vida, tal como se demuestra por la censura aprobatoria del libro de Pablo Nasarre *Fragmentos músicos* en 1700, donde figura como “Maestro de la Real Capilla de Su Majestad y Catedrático de Música de la Universidad de Salamanca”. Además de los archivos de las catedrales de Santiago de Compostela y Salamanca, otras obras suyas se conservan en las catedrales de Valladolid y Palencia, así como en la Biblioteca de Catalunya. Su fallecimiento tuvo lugar en Madrid en 1717.

⁸⁸ Id., “Verdugo, Diego”, p. 831.