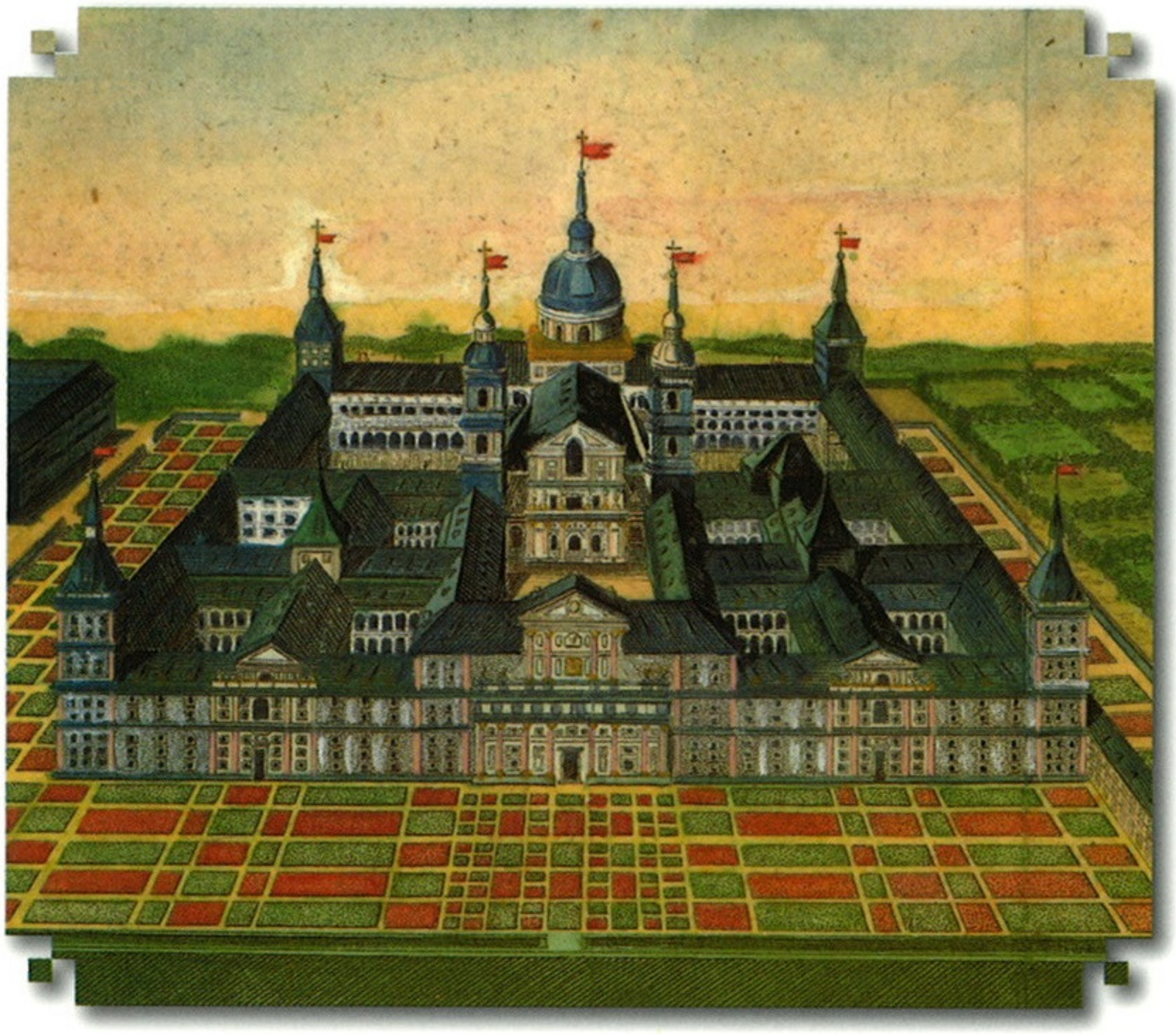
LA EXTENSIÓN DE LA CORTE:
LOS SITIOS REALES



Directores
Concepción Camarero Bullón
Félix Labrador Arroyo

UAM EDICIONES

Esta publicación se ha realizado dentro de las actividades de los proyectos "La herencia de los reales sitios. Madrid, de corte a capital (Historia, Patrimonio y Turismo)" (H2015/HUM3415) de la Convocatoria de Programas de I+D en Ciencias Sociales y Humanidades 2015 de la Comunidad de Madrid, del Proyecto de Excelencia del MINECO "Del patrimonio dinástico al patrimonio nacional: los Sitios Reales", (HAR2015-68946-C3-3-P) y del Proyecto de Excelencia del MINECO "Cartografía y catastro de los Sitios reales españoles y sus entornos (siglos XVI-XIX): tradición e innovación" (CSO2015-68441-C2-1-P).

Todos los derechos reservados. De conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte, sin la preceptiva autorización.

© Ediciones UAM, 2017
Ediciones Universidad Autónoma de Madrid
Campus de Cantoblanco
C/ Einstein, 1
28049 Madrid
Tel. 914974233 (Fax 914975169)
http://www.uam.es/publicaciones
servicio.publicaciones@uam.es
Diseño de colección: Miguel A. Tejedor López
Imagen de portada: *Das Escorial.* ca. 1820. IGN, Cartoteca.

ISBN: 978-84-8344-554-9
Depósito legal: M-10794-2017
Printed in Spain - Impreso en España

ÍNDICE

LA EXTENSIÓN DE LA CORTE: LOS SITIOS REALES

Presentación 7
Concepción Camarero Bullón y Félix Labrador Arroyo

En la vida y en la muerte: estancias y sepulturas reales en San Salvador de Oña en época altomedieval 13
Miguel C. Vivancos

Fundación y dotación de La Real Cartuja de Miraflores. Privilegios y procesos 43
Rafael Sánchez Domingo

Más allá de los Sitios Reales: la Corte como continuidad territorial 87
Ignacio Ezquerra Revilla

Los espacios de la corte, territorio y jurisdicción: el Real Sitio de Aranjuez a mediados del siglo XVI 133
Virgilio Pinto Crespo

Un Real Sitio en la Vega de Granada: el Soto de Roma y los agobios financieros de la corona castellana durante el siglo XVI 159
Rafael G. Peinado Santaella

El Alcázar de Madrid y los Reales Sitios en la visita del duque de Saboya de 1591 185
Almudena Pérez de Tudela

Los Reales Alcázares de Sevilla durante el periodo habsburgico. Siglos XVI-XVII 229
Ana Marín Fidalgo

Sobre la incorporación a los Sitios Reales de dos propiedades del cardenal Quiroga: la Huerta de Fuente el Sol y el Cigarral de Altamira 241
Cloe Cavero de Carondelet

La mudanza de la Corte y los Reales Sitios vallisoletanos 265
Javier Pérez Gil

Una alternativa a los Sitios Reales: las visitas de Felipe III como extensión de la corte 313
Javier Cruz Rodríguez

De Felipe III a Felipe IV. Novedades en la tipología de los espacios cortesanos 337
José Manuel Barbeito

La vida "real" en los sitios reales (1651-1659): jornadas y culturas del cuerpo 343
Laura Oliván Santaliestra

La colección de pinturas del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV, y el primer inventario de 1661 369
Mercedes Simal López

El Buen Retiro y el Casón: nuevos dibujos, nuevas preguntas y respuestas . 419
Fernando Marías

"La destrucción de una alhaja tan preciosa...." Las visitas del gobierno del Soto de Roma en tiempos del II conde del Arco (segunda mitad del siglo XVII) 445
Félix Labrador Arroyo

El espacio para la ceremonia en el Alcázar de Madrid: Policoralidad, música y protocolo 475
Enrique Castaño Perea

Un palacio olvidado: Marracq, residencia en el exilio de la reina viuda Mariana de Neoburgo 511
Gloria Martínez Leiva

Le residenze di Carlo (1734-1759) e di Ferdinando IV (1759-1806) di Borbone: architettura e luoghi di caccia, sviluppo del territorio e centri di insediamento produttivo 541
Pasquale Rossi

Los reales sitios de la monarquía rusa en el siglo XVIII. Catalina II y su hijo Pablo: dos épocas, dos genios y un conflicto 559
Eugenia Smoktiy

La evolución del Soto de Aldovea y su integración a la corona como real sitio 579
Marta Isabel Sánchez Vasco

La seguridad de los sitios reales desde los Habsburgo a Isabel II 615
Enrique Martínez Ruiz

El cuerpo de guardabosques en el siglo XVIII 633
Magdalena de Pazzis Pi Corrales

La cartografía de la Junta General de Estadística de Boadilla del Monte . . . 653
Mª Jesús Vidal Domínguez

De la Corte al Estado: la cartografía de los sitios reales levantada por la Junta General de Estadística (1861-1869) 685
Luis Urteaga y Concepción Camarero Bullón

EL ESPACIO PARA LA CEREMONIA EN EL ALCÁZAR DE MADRID: POLICORALIDAD, MÚSICA Y PROTOCOLO[1]

Enrique Castaño Perea
Universidad de Alcalá

La Capilla en el Alcázar de Madrid, estaba situada en el centro del palacio entre los patios del Rey y de la Reina[2]. Esta posición privilegiada suponía no sólo estar en el centro de palacio, sino ser el centro de la corte, y por tanto del imperio desde que Felipe II decidió situar la capital en Madrid, seguramente por su situación, también, en el centro geográfico de la península.

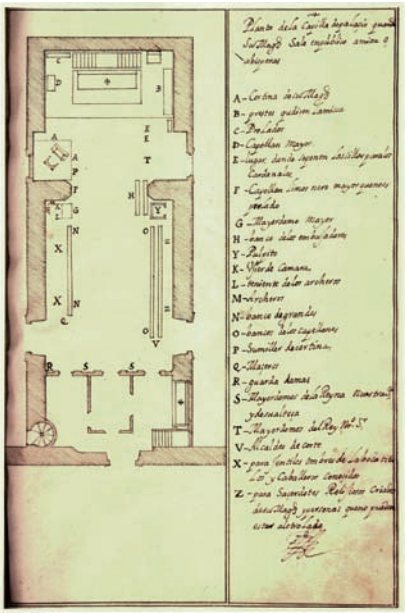


Fig. 1. Libro de Etiquetas (1651) *Planta de la Capilla de Palacio quando Su Magd. sale a capilla*. Archivo general de Palacio, sig. 4102. Madrid.

1 Abreviaturas utilizadas: AGP, Archivo General de Palacio, RC, Real Capilla; BNE, Biblioteca Nacional; BUSal, Biblioteca de la Universidad de Salamanca; RAH, Real Academia de la Historia.

2 Sobre el Alcázar véanse J. M. Barbeito, *El Alcázar de Madrid*. Madrid, 1992; E. Castaño, *Arquitectura y música: Policoralidad en la Capilla Real del Alcázar de Madrid*. Madrid, 2007.Tesis UPM; F. Checa, *El Real Alcázar de Madrid .Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*. Madrid, 1994 y V. Gerard, *De castillo a palacio: el Alcázar de Madrid en el siglo XVI*. Bilbao, 1984.

Esta situación central de la capilla no sólo se trataba de una cuestión geográfica sino también como centro protocolario en la corte en Madrid. Esa corte, que como definen Brown y Elliott[3] "era de por si una palabra imprecisa que significaba a un tiempo el lugar, la pompa y las personas asociadas con la presencia del Rey". En esta corte, la capilla era la sede donde el rey lucía con todo su esplendor en la demostración de todo su poder político y religioso.

El rey de España pasaba mucho tiempo retirado de la vida pública para preservar su naturaleza. Era en contadas ocasiones cuando se mostraba en público y entonces su presencia y los actos con él relacionados debían estar reguladas por un rígido protocolo imperante en la casa de Austria recogidas en el Libro de Etiquetas[4].

La capilla, como lugar sagrado, acogía numerosas de las celebraciones recogidas en dicho compendio de Etiquetas[5]. En este libro se establecían los papeles a representar los diferentes estamentos de la corte, entre los cuales tenía una especial relevancia la capilla de música, que solía acompañar al rey en sus celebraciones y actos lúdicos, para realzar los actos que contaban con su participación. En esta época, en Europa, la música estaba sufriendo una revolución provocada por las nuevas formas barrocas y, en particular, con un nuevo fenómeno espacial conocido como policoralidad; que surgió con fuerza en Venecia con los Gabrieli y que generaba un efecto espacial novedoso con la partición del coro en pequeñas agrupaciones, para ubicarlos en diferentes lugares del templo y así potenciar el efecto dramático de la música, acción muy acorde con el estilo imperante de las celebraciones reales.

Ahora se quiere analizar las posibles relaciones de la corte madrileña y en particular de su capilla con la policoralidad y, de esta manera, conocer los usos músico-espaciales que se produjeron tanto en la capilla del Alcázar como en su entorno inmediato.

3 J. Brown y J.H. Elliott, *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, 2003.

4 E. Castaño, *La Capilla del Alcázar de Madrid 1434-1734. Etiqueta y Arquitectura*. Alcalá de Henares, 2013.

5 Otros actos ceremoniosos en la corte tenían diferentes ubicaciones en función de determinadas circunstancias. Así, las tomas de posesión y las exequias reales, dada la preferencias que Felipe II tenía por la orden de Jerónimos, se celebraban en la Iglesia del monasterio de San Jerónimo, así como los bautizos reales se celebraban en la iglesia de San Juan y de San Miguel debido a que la capilla de palacio, en sus primeros siglos, no tenía la autorización para funcionar como parroquia, por lo que no podía custodiar la sagrada forma y, por tanto, no se podía realizar bautizos en ella.

Policoralidad

El término policoralidad es la traducción al español de 'cori spezzati' del italiano. Aunque el *spezzati* de cori era un tipo específico de música policoral, que se caracterizaba por la igualdad y la naturaleza conversacional de los conjuntos separados, dicho nombre se adoptó para definir el estilo. Tal y como la etimología castellana indica, policoralidad es la utilización de varios coros (2, 3 y 4 coros) con intención de crear mayor sonoridad y espacialidad en los oficios religiosos del Barroco. Dichos coros actuaban como contrapunto de unos y otros creando dialogo entre los mismos distinguiendo de la organización normal de las cuatro voces de un coro (CATB; Cantus Altus, Tenor y Bassus). En este caso, los coros tienen autonomía propia, generalmente con sus cuatro voces y, por lo menos, con un instrumento de acompañamiento, ya sea un órgano, un arpa o un conjunto completo[6].

La disposición espacial de cada uno de los coros puede potenciar el efecto ambiental que se buscaba: impresionar, conmover, transmitir los afectos del texto ante el público expectante, dispuesto a ser emocionado por estas manifestaciones grandiosas cuidadosamente programadas en las amplias naves de las gigantescas construcciones del Barroco. La policoralidad podría ser la traducción sonora del ideal barroco del contrastante continuo. Podríamos afirmar que las obras policorales pretendían transcribir los volúmenes de la arquitectura barroca a los parámetros de la música.

Para ilustrar la disposición espacial de esta técnica se puede observar en dos cuadros significativos de la época: por un lado el cuadro de Hans Meilich, *La capilla de la Corte de Baviera bajo Orlando Di Lasso* (1570), donde se puede observar la composición típica de cantantes e instrumentistas.

6 Evoluciones posteriores de la Policoralidad, no siempre tenían que actuar las cuatro voces de cada coro. Pudiéndose dar múltiples combinaciones, podían cantar una o dos voces de un coro frente a las cuatro de otro; o en una obra escrita a nueve voces, se organizaban según evolucionase la obra de varias formas, como por ejemplo:

1) un tiple solista frente a dos coros a 4 voces mixtas,

2) en tres coros, a tres voces distintas cada coro y

3) en tres coros, compuestos por un número desigual de voces: dos en el primero, tres en el segundo y cuatro en el tercero. Las posibilidades de agrupación fueron numerosas. Es más, parece ser que los compositores pretenden dotar a cada coro de una personalidad propia de acuerdo con el pasaje de la obra interpretada y con el número de voces de que constaba cada coro. La policoralidad fue una técnica de composición, usada especialmente durante el siglo XVII, en la que se busca el contraste sonoro entre grupos de voces. Se subrayan las características específicas de cada una de las agrupaciones a través del ritmo, de la textura contrapuntística o acordal, de la dificultad de interpretación, del timbre de cada coro para resaltar más la pluralidad de cada uno de los intérpretes que toma parte en el conjunto que resulta del empleo de masas sonoras tan diferenciadas entre sí.

Fig. 2. Hans Meilich, (1570) *La capilla de la Corte de Baviera bajo Orlando Di Lasso.* Detalle.

En este cuadro aparece Orlando di Lasso sentado en la espineta, junto a él, en el centro, aparecen tres niños cantores que participaban en las partes de soprano y alrededor de ellos están situados los músicos y los cantantes. Este esquema sirve de ejemplo de la disposición de los diferentes conjuntos de coros e instrumentos en manifestaciones de música de cámara, pero de igual forma se procedía en las iglesias y catedrales; organizándose alrededor de un órgano, un arpa o acompañados de instrumentos de viento.

El segundo ejemplo, sería el cuadro *Adoración de la Sagrada Forma* de Claudio Coello, situado en la sacristía del monasterio de El Escorial, donde se puede ver a Carlos II junto con un órgano realejo rodeado por un pequeño coro, compuesto por un niño y los clérigos cantantes e instrumentistas a su alrededor.

Fig. 3. Claudio Coello (1685) *Adoración de la Sagrada Forma.* Monasterio de El Escorial.

Origen de la Policoralidad

Con la llegada de Adrián Willaert (1490- 1562) como maestro de capilla a San Marcos, se crea en Venecia una escuela de música y polifonía con cierta relevancia para el resto de Europa. Aunque existieran antecedentes, con Ockeghem y Josquim en los que ya se repartían los cantores en semicoros dialogantes[7], es en esta época, en la capital del Véneto, donde se documenta el estilo policoral como concepto propio.

En la basílica de San Marcos en Venecia se consiguió una gran brillantez fónica y colorista gracias a la variada ocupación del espacio por parte de los coros *spezzati*. Para ello, se aprovechaba la existencia de dos órganos en las tribunas a ambos lados de la nave central. Se disponían los coros en las cantorías, separados entre sí, y acompañados por conjuntos instrumentales, en la que los dos coros dialogaban, complementados con órganos portátiles situados en la zona del coro cerca de los cantores.

7 También está documentado que fray Rufino Bartolucci de Asís, a principios del siglo XVI, escribió salmos a ocho voces a "cori spezzati" para la basílica del santo de Padua, de donde era maestro de capilla.

En el hospital de los *Incurabili* de Venecia, proyectado por Jacopo Sansovino en 1565, se interpretaba la música sacra como unos de sus rasgos distintivos, para lo cual poseía un coro de chicas huérfanas (novedad en la época). La iglesia tenía una disposición en planta oval y disponía de tres galerías de canto: una a cada lado de la nave y otra encima de la entrada, enfrentada al altar. Las galerías eran balcones independientes que para mantener la privacidad de las niñas se accedían desde el orfanato y estaban cerradas con celosías.

> *el promotor del esquema, Antonio Zantini, era un músico entusiasta y presumiblemente discutía las propiedades musicales con el arquitecto. No solo del techo plano era ideal para la proyección del sonido, vibrando como la caja de resonancia de un instrumento, sino de las tres galerías de canto separadas daban un maravilloso campo por el uso de coros divididos. Los desarrollos musicales le deben más a los Incurabili que a S. Francisco Della Vigna*[8].

Adrian Willaert (1490-1562), en San Marcos, experimentó la efectividad de los coros *spezzatti*, situándolos en diferentes puntos de las galerías elevadas de la basílica que se replicaban. Eludiendo cambios repentinos de modo y armonía, Willaert mostró como reducir la disonancia causada por los retardos de tiempos y los ecos entre los diferentes cantores. Andrea Gabrieli (1515-1568) añadió al uso de coros divididos la utilización de instrumentos en la música religiosa, desarrollando el denominado estilo concertado. En concreto además de dos órganos, Gabrieli utilizaba cornetas, trombones y violines en las composiciones en la basílica de San Marcos. El efecto era grandioso, tal y como se relata en una descripción de la época

> *era uno de los pasatiempos favoritos de la nobleza veneciana, ir a oír cantar misas, bien en la basílica o en uno de los cuatro hospitales de la ciudad (Incurabili).*

En el año 1628, se inauguró la catedral de Salzburgo (Austria) con el estreno de una misa policoral escrita por el compositor romano Orazio Benevoli (1605-1672). La partitura tiene un número elevado de pentagramas (53) que contienen las siguientes partes: dos coros a 8 voces con solistas, un grupo orquestal y los instrumentos necesarios para realizar el bajo continuo de cada uno de los coros, así como un tercer bajo continuo general. Este mismo compositor, en la década de 1640, compuso obras policorales a 12, 16, 24 y 48 voces para la basílica de San Pedro en Roma. En esta última etapa se trataba de música religiosa para 4, 5, 6, 8 y hasta 12 coros que se colocaban en lugares separados y distantes entre sí dentro de la gran basílica de San Pedro. Las dimensiones colosales de este templo, centro del mundo católico, acogía dentro de sus naves una música vocal-instrumental pensada para reforzar la idea de grandiosidad en aquellas personas que asistieran en Roma a las celebraciones religiosas. Los oyentes se sentían envueltos por una

8 D. Howard, *Jacopo Sansovino, Architecture and Patronage in Renaissance Venice*. Londres, 1975.

música que procedía de todas las direcciones y que los introducía dentro de un ambiente festivo, grandioso, espectacular. De esta manera, la música religiosa se unía a la '*gran fiesta barroca*' para demostrar el poder del papado, ostentar ante el mundo la grandiosidad del culto católico e impresionar a todos los asistentes para que fueran contando a sus lugares de origen lo que en la Ciudad Eterna habían visto y oído. Es un hecho, el influjo de la ciudad de Roma y del Papado en el desarrollo de todas las artes en el mundo occidental.

Todo lo que se hacía en Roma: celebraciones religiosas, festejos populares, cortejos papales, nuevas construcciones, nuevas manifestaciones artísticas, en una palabra, toda la vida cultural romana, producía un gran impacto en los obispos que acudían a la Ciudad Eterna. La corte papal sigue ejerciendo una función modélica en todas sus manifestaciones. Los grandiosos cultos celebrados en la basílica de San Pedro se tomaran como referencia para las catedrales y cortes nobiliarias del Antiguo Régimen. La afluencia periódica y constante de todos los obispos del mundo católico a la corte pontificia -obligados por la visita *ad limina*- ha ejercido la función de puente y de proyección artística de todo lo que en Roma se hacía. A través de estos viajeros, todas las ciudades del mundo católico recibían una información de primera mano de las últimas novedades en el arte y, por supuesto, también de la música y de las capillas musicales que en Roma actuaban y, por tanto, era el camino que llevó la policoralidad por el mundo.

Era frecuente el que los músicos de distintas partes del mundo y, en especial, de España fueran a Roma acompañando a sus obispos o para pertenecer al coro papal[9]. Este hecho, les permitía conocer las formas musicales de otras ciudades, así como transmitir cómo en Roma se estaban haciendo composiciones y las novedades estilísticas[10].

9 Es sabido que los papas de siglo XVI reclutaban cantores extranjeros para su coro personal, como fue el caso del español Cristóbal Morales, para ello enviaban mensajeros o a través de sus nuncios daban instrucciones para que se eligieran los mejores cantores a los que se les pagaba los gastos de viaje a Roma para examinarlos. Los archivos de la Capilla Sixtina reflejan que durante estos siglos el coro papal estuvo formado por grupos de cantores de diversos países, destacando los de Francia, España e Italia. En ocasiones los músicos acompañaban al Papa y a los reyes en sus viajes, como refleja Samuel Rubio (1983) "De 14 cantores adultos, tres niños tiples y dos organistas, Antonio y Juan Cabezón, constaba la capilla que acompañó a Felipe II por Italia, Alemania y Países Bajos en el viaje de 1548".

10 Asimismo, los cantores franceses y españoles del Papa tenían derecho a un permiso pagado de 10 meses en sus países de origen que se les otorgaba cada cinco años. Facilitando las transmisiones de las distintas formas artísticas por todo el mundo católico.

España y la policoralidad

En España, desde mediados del siglo XVI, la técnica de la policoralidad estaba asentada como práctica habitual. Uno de los primeros lugares donde se utilizó fue en la catedral de Toledo como sede del arzobispado, y debido a la calidad de su capilla de música junto con las importantes dimensiones del templo[11]. En el libro de actas capitulares de la catedral de Jaén hay una referencia escrita en 1545 sobre la ubicación de los coros en el templo.[12]

Hacia enero de 1545 había crecido tanto el número de chirimías que era imposible acomodarlas todas en el coro, y el cabildo mandó al constructor superintendente de la catedral que ampliara la galería donde estaban colocados los órganos pequeños, a fin de que los instrumentistas de la catedral pudiesen ser agrupados en la galería que pasaba por encima del coro. Además, los canónigos pensaron que las chirimías sonarían con mayor brillantez desde la elevada tribuna.

Disposición de las voces dentro de los coros

La policoralidad podía suponer la participación de dos coros completos situados en las diferentes ubicaciones o la división de un coro en dos diferentes agrupaciones de un menor número de componentes. Para obtener una buena compensación de los coros estaba establecida como se debían agrupar las voces en los distintos coros. Las nuevas ideas científicas del siglo XVI también desarrollaron nuevas ideas en la música: mediante la instalación por separado de los coros se abre acústicamente el espacio y la diferencia de composición de los coros, también con instrumentos, produjo muchos timbres nuevos y condujo al principio del concierto barroco.

Se podía entender también al órgano como primera manifestación policoral si consideramos los órganos doble teclado, de 'registro partido' y doble fachada. El órgano es un instrumento musical, omnipresente en la cultura occidental que entre los siglos XVI al XVIII, como otros instrumentos de la orquesta, llega a su

11 A este respecto, en la oposición que, en 1545, Cristóbal Morales tuvo que hacer para obtener el cargo de maestro de capilla de la catedral de Toledo, uno de los ejercicios que tuvo que realizar era escribir un asperges a doble coro.

12 Jaén, miércoles 14 de enero de 1545. Este día, "los dichos señores dixeron que visto que los chirimías ocupan el coro e no tienen tanto lugar para ejercitar su oficio que mandavan e mandaron al obrero que donde estan los órganos pequeños se haga donde puedan estar dichos menestrales e tañer e vsar su oficio en los que son obligados e asimismo porque estando en alto terna mas sonido". R. Stevenson, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid, 1993, p. 166. Catedral de Jaén, *Libro de actas capitulares. Desde XXIII de agosto de 1540 (hasta el año de 1545)* fol. 154v (14 de enero de 1545): Libro 2, auto 804 [fol. 154v].

mayor desarrollo. A finales del siglo XVI, comienza a diversificar su sonido a través de la variedad de registros y de grandes bloques de sonido: tanto en España como en toda Europa comienzan a aparecer los dos teclados, el 'registro partido'[13] y la doble fachada, situando a ambos lados de la nave central los tubos del órgano con un único teclado o, posteriormente, duplicando los órganos con dos o más organista a ambos lados de la nave central. De esta manera, el órgano es capaz él solo de crear diferentes planos sonoros que bien pueden ser definidos como 'policorales'. No resulta nada aventurado afirmar que, en España, la abundancia de órganos existente durante los siglos XVI y XVII, con su estructuración específica de 'registro partido' y doble fachada, han sido los impulsores de la policoralidad en la música española. Durante el período Barroco no se construye en España una gran iglesia, tanto en zona urbana como en zona rural, sin que junto con el artístico retablo mayor, el púlpito y las campanas, se instale un magnífico órgano en un lugar destacado del templo. En el caso de catedrales o monasterios podía haber, en esas mismas fechas, dos o tres órganos[14].

Misas Villancicos en España

La introducción de la policoralidad en la música española se produjo con la polifonía vocal a cuatro voces, propia del Renacimiento, y un ejemplo de su pleno desarrollo en España sería la Misa 'Scala Aretina'[15] de Francisco Valls, de principios del XVIII. Entre estos dos puntos de referencia encontraremos diversas agrupaciones con diferente número de coros y de número de voces.

13 El registro partido aporta la posibilidad de que suenen en un mismo teclado dos timbres diferentes, uno para la mano izquierda y otro para la derecha. Suponiendo un avance en cuanto al ingenio mecánico que facilitaba la construcción de órganos si proliferación de teclados y, al mismo tiempo, una gran proliferación tímbrica. Ver C. Bordas, "E cosas de Música" Instrumentos musicales en la Corte de Felipe II" en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II.* Madrid, 2000 pp. 213-272.

14 El caso más paradigmático de este fenómeno sería el monasterio de El Escorial donde una vez terminada la construcción de la iglesia en 1584, Felipe II dotó al monasterio con nueve órganos. Siete de ellos fueron encargados al maestro flamenco Gilles Brevos. Se instalaron seis estables en la basílica: los dos más grandes, que constaban de treinta y nueve registros, en los extremos del crucero, denominados órgano del coro del Prior (lado derecho o de la epístola) y órgano del coro del Vicario (lado izquierdo o del evangelio). Otros dos órganos medianos se situaron en el coro, sobre la sillería, empotrados en los muros dos realejos fueron colocados en dos balcones encima de dos altares en las tribunas laterales. Un tercer realejo se instaló inicialmente en la iglesia vieja, hasta que acabaron las obras de la basílica y, posteriormente, se trasladó a la misma. A estos habría que añadir el órgano portátil de plata perteneciente a Carlos I, que se utilizaba en las procesiones (especialmente la del Corpus). Y se podría añadir que existía un carrillón de campanas, tocado como un órgano que constaba de cuarenta campanas, que podría hacer música en armonía con el resto de órganos. En M. Sánchez Siscart, *Guía histórica de la Música de Madrid*. Madrid, 2002, pp. 39-40.

15 La Misa *'Scala Aretina'* (1702) de Francisco Valls se saltó una regla de la ciencia musical, consistente en la no preparación de una disonancia, lo que puso en guardia a atacantes y defensores de toda España de las nuevas formas musicales traídas de Italia frente a estilo propio español. El padre Feijoo fue uno de los más firmes defensores del antiguo estilo en *la Música de los tiempos*. J. Serrano, *Catálogo general de la exposición 'Domenico Scarlatti en España'*. Madrid, 1985, p. 334.

Personalizando en dos autores tendríamos como punto de partida, a Victoria, y al ya mencionado Francisco Valls como punto de llegada. Tomás Luís de Victoria compuso cuatro grupos de misas: el primero en 1576 y el último en 1600. Las misas de 1576 están escritas para un solo coro, a 4, 5 y 6 voces. Las últimas, las del año de 1600, son para dos y tres coros, a 8, 9 y 12 voces, con acompañamiento de órgano. La Misa 'Scala Aretina' de Francisco Valls fue escrita para tres coros y once voces. Al que habría que añadir un Cuarto coro de instrumentos musicales, integrado por dos violines, dos oboes, dos clarines, violón y el acompañamiento.

En España, con la entrada del siglo XVII, se fue produciendo una italianización de la cultura y de la música. Esta influencia promovida por el desarrollo del Renacimiento en Italia, tuvo una gran repercusión artística en España, que fue potenciada por la mayor movilidad de los artistas; en particular, los músicos[16], y por la generalización de la imprenta musical. Esta europeización de la música en España provocó, como toda introducción de novedades, dificultades y reacciones adversas a las mismas.

En cualquier caso, la italianización trajo consigo la transformación de la corte de Madrid en función de los nuevos gustos, introduciéndose nuevos estilos artísticos y musicales, entre los que se encontraba la policoralidad. En España tuvo un desarrollo con características propias diferentes de las europeas, dada la tradición y los antecedentes de música religiosa, adoptándose de una manera particular en composiciones típicas españolas como los villancicos.

La Real Capilla

El término capilla real[17] se ha utilizado para referirse a la agrupación encargada de la actividad musical sagrada en el seno de la corte. Pero también bajo ese término podemos considerar que la capilla real era el ámbito espacial e ideológico sobre el que gravita mucha de la vida de la corte y, por ende, del estado español.

Para acometer el estudio de la capilla como supuesto edilicio, debemos partir del plano de la planta principal del Alcázar, que se encuentra en el Ministerio de Asuntos Exteriores, documento fechado entre 1536 y 1560[18], y que es el plano más antiguo conocido del Alcázar.

16 Como ya se ha indicado la *visita ad limina* que obligaba a los obispos a visitar regularmente al pontífice en Roma y con ellos acudían sus músicos, que podía ser reclutables para la capilla pontificia.

17 L. Robledo, "Estructura y función de la Capilla Musical en la Corte de Felipe II", en *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna*. Madrid, 2001, pp. 195-206.

18 V. Gerard, *De castillo a palacio…*, *op. cit.*; atribuyó este plano a Alonso de Covarrubias, considerándolo como el plano de proyecto utilizado por el maestro de obras y por Luis de Vega para realizar

Este plano se realizó durante el reinado de Carlos V cuando se acometieron las primeras obras de transformación del Alcázar. Estas obras fueron encargadas por el emperador a Alonso de Covarrubias y Luis de Vega dentro del plan de conjunto de trasformación de los Sitios Reales[19]. Estas primeras obras en el Alcázar madrileño supusieron la regularización del patio del Rey y la realización de las trazas de un nuevo patio, al este del anterior, que se denominará patio de la Reina. Dicho patio será simétrico con el original, situándose entre ambos el conjunto de la capilla y de la escalera principal, como nexo de unión entre los dos patios.

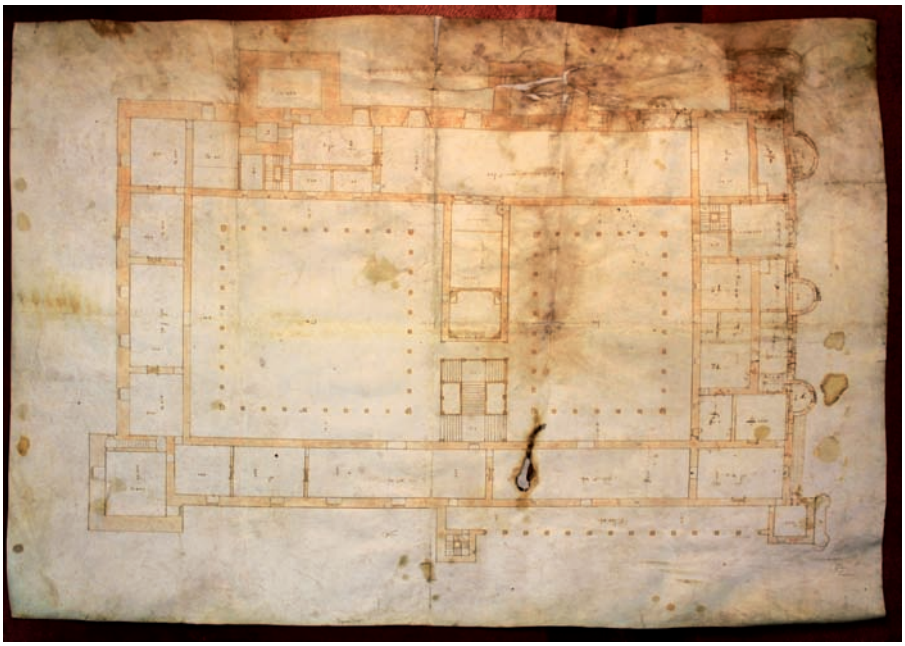


Fig. 4. Alonso de Covarrubias. (1536-60) *Plano del Alcázar de Madrid*. Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid.

las obras de ampliación ordenadas por el emperador entre 1536 y 1541. Posteriormente, Juan Herranz desdice dichas afirmaciones atribuyéndole la autoría del plano a Gaspar de Vega, y fechando el mismo más cerca de 1560 como plano posterior a las reformas. En J. Herranz, "Dos nuevos dibujos del maestro real Gaspar de Vega: el primer plano del Alcázar de Madrid, atribuido a Alonso de Covarrubias, y el plano de la casa de servicios del Palacio de El Pardo", *Anuario del departamento de historia y Teoría del arte*, 9-10 (1997-1998), pp. 117-132.

19 Junto con el Alcázar de Madrid los maestros mayores se encargaron de los alcázares Toledo y Sevilla, ver J. M. Barbeito, *El Alcázar de Madrid, op. cit.,* pp. 3-221; donde hace referencia a las mismas y adjunta un apéndice sobre la *Organización administrativa de las obras.*

La capilla sufrió diversas modificaciones menores a lo largo del siglo XVI y XVII que afectaron principalmente a las tribunas frente al presbiterio y al cancel situado en la tribuna baja. A finales del siglo XVII, se hizo la modificación más importante que supuso la sustitución del artesonado que cubría el presbiterio para introducir una bóveda encamonada. Esta bóveda, de mayor altura y, por tanto, con mayores empujes laterales, obligó a desplazar el testero frontal hasta la escalera reduciendo el descansillo de la misma y consiguiendo, por tanto, mayor amplitud al presbiterio[20].

La evolución formal de la capilla se puede observar en los dibujos comparados de la misma capilla extraídos de los escasos planos que se conservan del Alcázar:

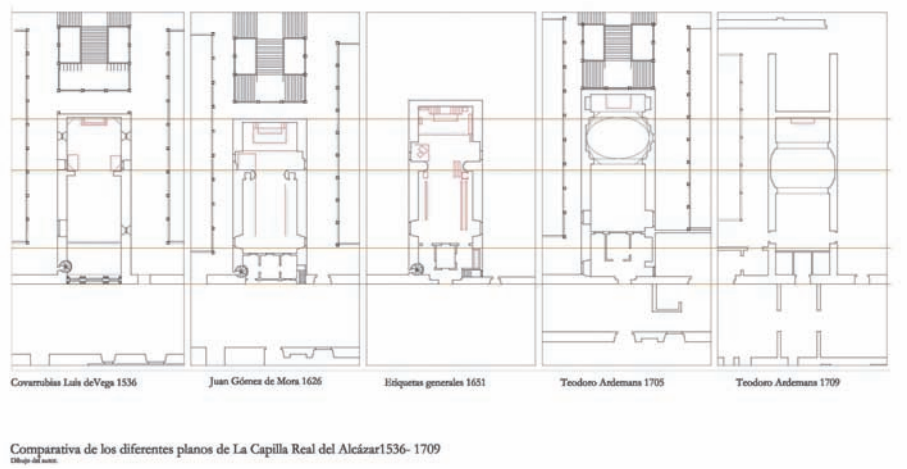


Fig. 5. Dibujo del autor. Representaciones de la Capilla 1536 -1709. Dibujo del autor; 1560, Covarrubias; 1626, J. Gómez de Mora; 1651, Etiquetas Reales; 1711, T. Ardemans; 1709[21]

Quando SM sale en público a Missa o Vísperas

En la vida de la corte uno de los actos más característicos era la salida del rey a capilla. Los reyes solían oír misa a diario en sus oratorios privados y utilizaban la capilla para la celebración de fiestas litúrgicas señaladas y para algunas ceremonias privadas.

20 Para la secuencia de todas las obras se puede ver en J. M. Barbeito, *op. cit.*; y V. Gerard, *op. cit.*, y E. Castaño, *Arquitectura y música…*, *op. cit.*

Cuando el rey salía a capilla debía hacerse según dictaba el ceremonial borgoñón. Éste establecía un acompañamiento y un recorrido que le obligaba a ir desde sus salas hasta la capilla, atravesando por diversos apartamentos y recorriendo las galerías superiores del patio. Una vez en el patio debía entrar a la Sala Grande de la Emperatriz y de ahí a la capilla; en contadas ocasiones durante las procesiones también se utilizaba la puerta de la sala que daba al patio de la Reina[22].

Toda esta disposición está recogida en el capítulo correspondiente de las Etiquetas Generales de 1651[23]. En ellas se establece que el día anterior a la celebración, el mayordomo mayor debía avisar a los embajadores y grandes que acompañarían al monarca en la misa, así como a las guardias correspondientes, tanto a la guardia alemana como a la castellana, ya que cada una de ellas tenía asignado papel en la ceremonia. (En caso de ausencia del mayordomo mayor sería el semanero el que se encargaba de la organización).

Al día siguiente, el día de la celebración, los participantes debían esperar al monarca, cada uno en la sala correspondiente a su categoría; los embajadores en la antecamarilla (7), los gentilhombres en la antecámara (6) y en la saleta los Acroes y costilleres.

> *los embajadores esperan en la antecamarilla, y en la antecámara los gentileshombres de la boca, títulos, y los de Italia, aquien SM a hecho merced de Preeminencias de Castilla, y los del Sacro Imperio que estan debajo de la firma de SM, Cavalleriços, Paxes, Su Ayo, y los Alcaldes de la casa y corte.*

21 Esta descripción está más ampliada en E. Castaño, "La representación de la Capilla del Alcázar de Madrid en el Libro de Etiquetas de 1651", *Reales Sitios*, 193 (2003), pp. 20-33.

22 BNE, Mss. 1064, fols. 174v-176v. Transcrito literalmente en A. Álvarez-Ossorio Alvariño, "Ceremonial de la Majestad y protesta aristocrática. La capilla Real en la Corte de Carlos II", en *La Capilla Real de los Austrias… op. cit.,* Madrid, 2001 y por A. Rodríguez Villa, *Etiquetas de la Casa de Austria*. Madrid, 1875, aunque con ligeras variaciones en la edición debidas a no ser una transcripción literal sino una relectura adaptada al castellano de 1800.

23 Dentro de los fondos de la biblioteca Vaticana se encuentra un códice que contiene los dibujos y el relato que Juan Gómez de Mora hizo de las casas reales de la corte de Madrid. El maestro mayor recorrió la gran mayoría de ellas acompañando al cardenal Barberini tras la estancia del prelado en Madrid para el bautizo de un hijo de los monarcas.

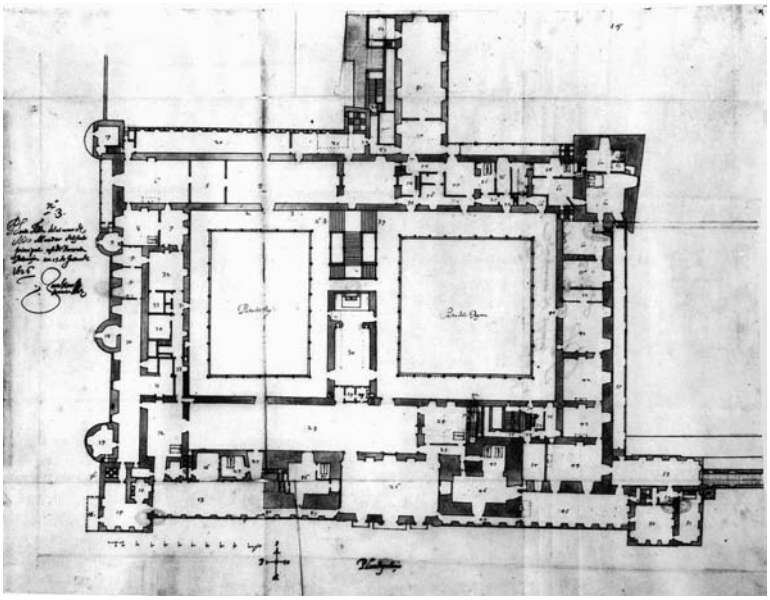


Fig. 6. Juan Gómez de Mora, (1626) *Planta principal del Alcázar*. Biblioteca Apostólica Vaticana. Vaticano.

Si participaba el cardenal, éste, esperaría en la cámara donde se le ubicaría en una silla de brazos sobre una alfombra (8). La cámara era la estancia principal del Cuarto del Rey, donde hacía la vida aunque para dormir solía utilizar estancias situadas en las crujías interiores, como la pieza oscura (12). El mejor documento gráfico para conocer las diferentes estancias del Alcázar es el plano que Juan Gómez de Mora realizó para el Cardenal Barberini en 1626[24]. Ese plano se acompañó de unas descripciones realizadas por el mismo arquitecto que nos permite (con los números originales) situar todas las salas descritas en el Libro de Etiquetas. (Figura 6)

La descripción sigue indicando cual debía ser la guardia que debía acompañar a la comitiva y donde se debía situar, teniendo en cuenta la duplicidad de la guardia alemana y castellana, estableciendo quien debía guardar cada una de las puertas de las diferentes cámaras; en la antecamarilla estaría un ujier de cámara, en la saleta un portero de saleta y en la puerta de sala un portero de cámara.

La comitiva partía de la saleta del cuarto del rey, donde estaban dispuestos dos guardias de cada nación "*dentro de esta Pieça están dos soldados de cada na-*

24 BNE, Mss. 1064, fols. 174v-176v.

ción, y los demás en el corredor en orden, los españoles a la mano derecha y a la yzquierda los Alemanes".

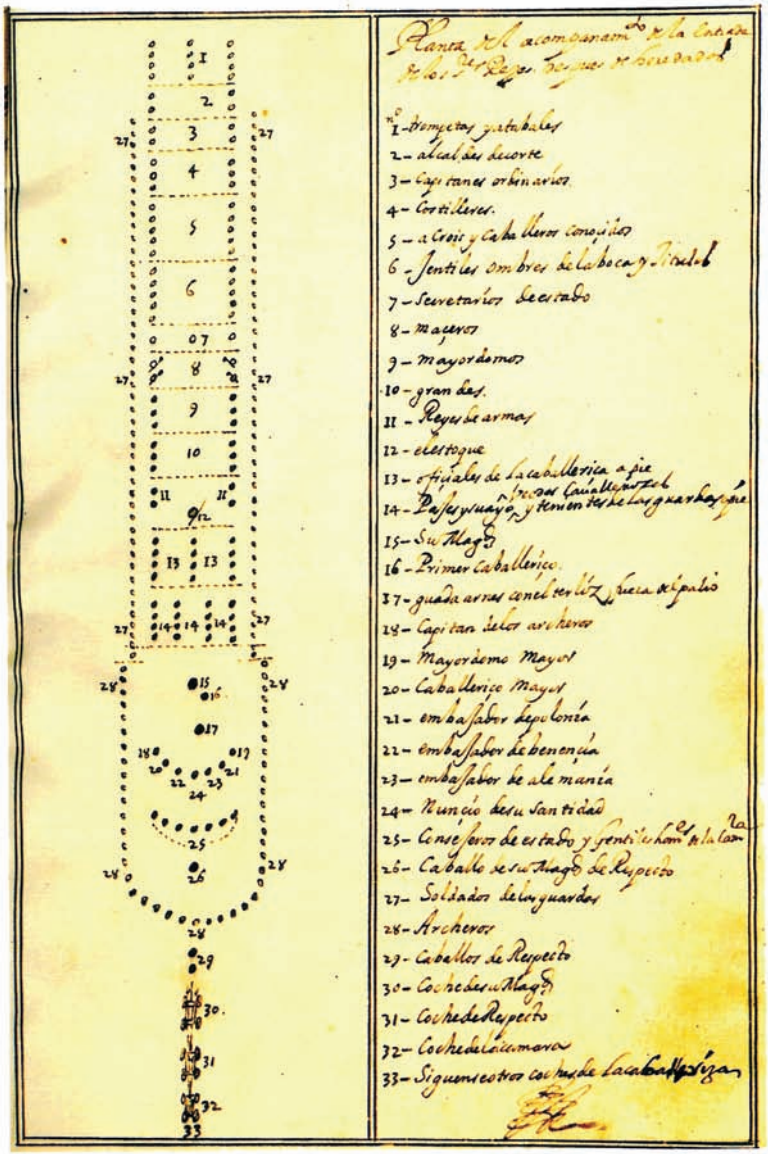


Fig. 7. Libro de Etiquetas, (1651), *Planta el acompañamiento del rey después de heredados*. Archivo General de Palacio, sig. 4096. Madrid.

La disposición de los diferentes participantes en la procesión a lo largo del palacio sigue la misma distribución establecida para "*el acompañamiento del rey después de heredados*", aunque en este caso no se producía por la calles de la Villa. Para la distribución de los participantes en esta entrada real el libro de etiquetas recoge un dibujo explicativo (figura 7), donde está indicada cada uno de los estamentos y su ubicación, por lo que nos sirve para ilustrar el ejemplo que nos atañe, evidentemente no considerando carromatos y caballos.

> *En el acompañamiento van delante los Sargentos y Alfereçes de las dos Guardas, luego dos Alcaldes, Paxes, y Su Ayo, Capitanes ordinarios, Cavalleriços, Costilleres, Acroes, Gentileshombres de la boca, y títulos mezclados, los Maçeros arrimados a las Guardas, Mayordomos y Grandes, y si ay Príncipe ba al lado yzquierdo de Su Magestad (no haviendo Cardenal) porque haviéndole toma el derecho y el cardenal el yzquierdo, con algún reconocimiento atrás.*

Los días que participasen los infantes éstos debían ir delante del rey, y los embajadores, en función de su categoría detrás del mismo, el mayordomo mayor al lado derecho y el capitán de arqueros en el izquierdo. Cerrando la comitiva estarían los arqueros, con sus tenientes, y entre ellos los gentileshombres de la cámara y consejeros de Estado.

> *Los Archeros con sus Thenientes zierran el acompañamiento, admitiendo dentro Gentileshombres de la Cámara y Consejeros de Estado.*

El rey en la capilla según el libro de etiquetas

Una vez que la comitiva llegaba a la capilla, los sargentos, alféreces y tenientes de las dos guardias: española y alemana, se situaban en la puerta de la misma hasta que el monarca entrase; después se recogía la guardia, quedando en el exterior custodiando las puertas cuatro soldados de ambas naciones, dos en la puerta junto a la cortina y dos junto al postigo de mayordomos[25] "para que no lleguen ni hagan ruydo".

En el interior, el rey ocupaba el sillón real, situado en el lado del evangelio, oculto tras una cortina para preservarse de las miradas de los cortesanos. En la parte trasera de la nave, tras unas rejas, se encontraba la tribuna real en la que tomaban sitio la reina y los infantes. Cuando el rey quería evitar "salir a capilla" también ocupa esta tribuna. Los músicos se situaban en una tribuna superior, donde se distribuían los cantores junto con el órgano. Las tribunas superiores se reservaban para las damas. El presbiterio estaba reservado, junto con el rey, a los celebrantes y a los embajadores, que se situaban enfrente del monarca. En la nave, los cortesanos se sentaban en los bancos situados longitudinalmente o de pie pa-

25 *Ibidem,* Mss. 7423, fols. 207r-208r.

ralelos al muro; los grandes al este y los capellanes enfrente de ellos. Dada las dimensiones reducidas del templo una parte de la corte participaba de la celebración desde la Sala de la Emperatriz, donde también se exponía el monumento durante las celebraciones de Semana Santa.

Esta disposición queda descrita con mayor profusión en la orden de asientos[26] recogida en los libros de etiquetas,

> *En la capilla Real ninguno se cubre sino es grande, obispo, embaxador de Rey Coronado y Venecia, y capellanes de honor con sobrepellizes.*
>
> *A la mano derecha del altar Mayor arrimado a la pared está un banco rasso, cuvierto con alfombra, el rostro al cuerpo de la Yglesia en el qual se sientan los obispos que se hallan presentes a los divinos officios.*
>
> *Luego al pie de la grada del altar Mayor está el sitial con dosel, cortinas y alfombras y silla para su Magestad y almoadas para las rodillas y braços que son siempre de conçierto con el frontal del altar salbo si tiene luto su Magestad.*
>
> *Más abajo fuera del arco de la Capilla está un banco largo rraso, cubierto con un tapiz donde se sientan los Grandes.*
>
> *Al otro lado de la mano hizquierda del altar está en la grada una silla obispal para el capellán mayor. Y para vestirse los obispos que dijeren misa a su Magestad.*
>
> *Luego más avajo frontero de su Magestad está un banco raso cubierto para el nuncio y otros embajadores con otro vanco raso delante cubierto de terciopelo para arodilliarse.*
>
> *Más abaxo fuera del arco enfrente del banco de los grandes están dos vancos largos uno detrás de otro y descuviertos para los capellanes.*
>
> *Detrás de los vancos de los grandes y capellanes están en pie y descuviertos todos los cavalleros, títulos y particulares y criados de emvaxadores que van a la capilla.*
>
> *Entre la cortina del Rey y el banco de los grandes se pone un escavelillo rasso para el Mayordomo Mayor el qual se sienta y cubre aunque no sea grande en aquel lugar por el officio y detrás dél están dos Archeros de guarda.*
>
> *Cerca de la cortina del Rey están en pie los dos sumilleres y maestros de ceremonias que avisan a la dignidad que se halla en la Yglesia para que lleve a vessar el Evangelio y la paz a su Magestad, y los sumilleres corren la cortina de delante y la del lado, y los quatro Mayordomos van delante de la dignidad y buelben con él hasta la peana del altar y se buelben a su lugar que es detrás de los emvaxadores en pie y no habiendo dignidad lleba el misal y la paz uno de los capellanes.*
>
> *Al Gran Prior de San Juan da lugar su Magestad como a su sobrino para que entre en la cortina real y se ssiente en una silla de respaldo detrás de su Magestad.*
>
> *Frontero del altar al pie de la capilla están quatro tribunas en la más vaja que está al par de la iglessia oye misa la Reina, Príncipe y Ynfantes e infantas y está toda cerrada la tribuna y ansí no son vistos.*

26 François de Tours, "Voyage par Espagne et Portugal (1698-1700)". *Revue Hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais,* 124 (1921), pp. 469-549.

En la segunda está la música donde ay algunos vancos en que se sientan algunos Cavalleros y Títulos que allí van para oyr los officios sentados y cubiertos porque allí no se entiende capilla y es líçito cubrirse y sentarse cada uno.

En las otras dos tribunas de ariba acuden las damas y criadas de la Reina y otras señoras que van a la capilla que entran por el quarto de la Reina por no aver otra entrada".

El libro de etiquetas se acompañaba de dibujos descriptivos de la disposición de los participantes.

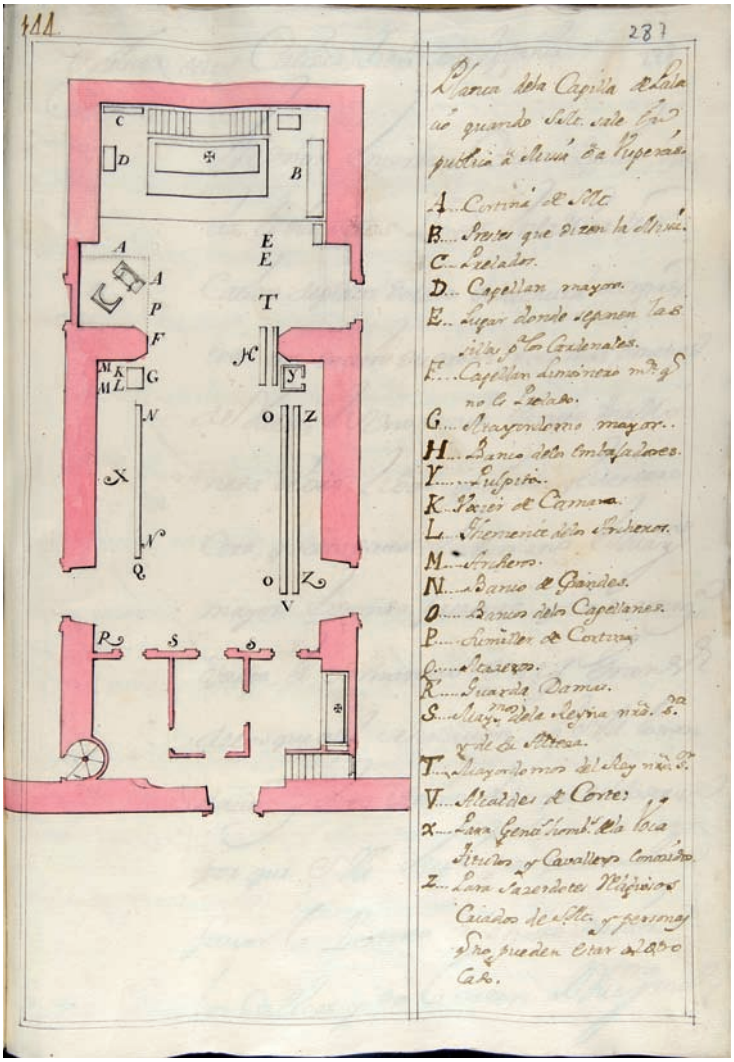


Fig. 8. Joseph Espina y Navarro (1731), *Planta de la Capilla de palacio quando u magestad sale en publico a missa o víspera*, Biblioteca Nacional, Mss. 9147, fol 287r. Madrid.

También Camilo Borghese en 1594 hace una descripción del aparato ceremonial de la salida a capilla del rey, en este caso de Felipe II, siendo interesante el comprobar como el ceremonial se había mantenido desde este monarca a sus sucesores:

Li quali [Grandi] tutti, oltre gl' infiniti altri che non hanno titulo de Graneli, sempre servono Sua Maiestá in cappella et negli altri luoghi, et hora che il Re, da molti anni in qua, non comparisce in il publico, servono il Sermo Principe, quando va acapella, che tutte le feste ordinariamente si fa in pallazzo; nella quale interviene S. A. et il Sermo Cardinale-Arciduca, che stanno sott una trabacca di damasco cremesino, guarnita el'oro, che da tutte le parte sta chiusa, eccetto dall' altare: la quale poi, quando si canta l'evangelio, si apre dalle parti d'avante da un cappellano, et un vescovo, ch'e il cappellano maggiore, gli porta a basciare[bagiare] il vangelio et anco la pace.

Assistono a questa sua cappella il Nuntio di Nostro Signore, gli anbasciatori dell' Imperatore et di Francia, quali sedono[secondo] all' incontro della trabacca ove sta il Principe, sotto la quale è un banco longo, coperto d'una tapazzeria di Fiandra, sopra che sedono li Grandi senza precedenza, et stanno indifferentemente come si trovano. In contra a quel banco ne sono elue altri, dove sedono li cappellani, che sano molti, senza cantare. Dietro dei quali sano infiniti cavallieri, et veruno cuopre, fuore delli ambasciatori, Graneli e preti. La cappella non e molto grande, bianca tutta con il cielo dorato. Ha un solo altare con pitture eccellentissime, apparato di tappezzarie bellissime con oro, che si mutano conforme alli tempi.

La musica è copiosa di voci esquisite, ma alla qualità della stanza è troppo strepitosa.

Il Rè sta dentro [in]una bussola di tavole a piedi della cappella, sotto la musica, senza esser veduto; nel qual luoco sta parimente l'lnfanta, et sopra la musica in certi palchi, stanno le dame et madrone. Finita la messa, gli ambasciatori et Grandi accompagnano il Principe alle sue stanze, andando gli ambasciatori soli a dietro, con la testa coperta et li Graneli inanzi pur coperti et tutti gli altri scoperti. Et quando anca Sua Altezza cavalca, questi signori li fanno servitú. Onde questa quaresma, cavalcando una volta a San Geronima: accompagnato dal Sermo Cardinale-Arciduca, con gran compagma de duchi et cavallieri e con le guarelie degli alabardieri,…

Se completan las descripciones de la disposición dentro de la capilla con el relato de François de Tours a principios del XVIII, incidiendo en los mismos conceptos[27].

La capilla de palacio se encuentra en un claustro de grandes dimensiones en el cual había más de trescientos o cuatrocientos guardias muy bien vestidos que tenían bellísimas partesanas. Había allí muchísima gente pero nadie entró en la capilla, como no fueran los limosneros, confesores y predicadores del rey y la reina, los músicos y los grandes de España, todos ellos con su collar del Toisón de Oro, que era una joya de un valor incalculable, algunos eclesiásticos y religiosos, entre los cuales me encontraba yo. Nada más empezar la ceremonia-el oficiante era el Patriarca de las Indias-, el Rey entró en la capilla acompañado de un único guardia y dos pajes. Se colocó sobre un reclinatorio cercano al altar, al lado

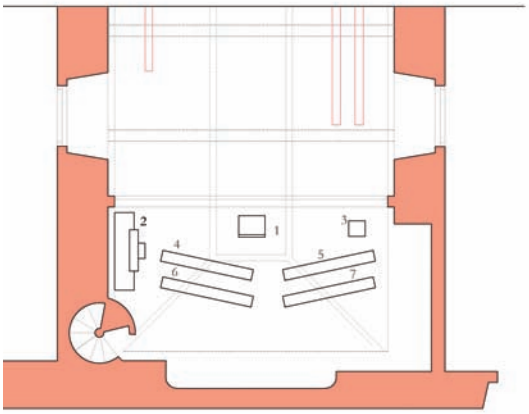
27 Este informe anónimo se encuentra incluido en un informe recibido por el capellán mayor Diego de Guzmán entre 1608-1615, y que se recoge en RAH, 9/1060, fols. 116-117.

del Evangelio. Este reclinatorio estaba rodeado de cortinas de damasco, semejantes a las que bordean una cama, y se levantó la cortina. El Rey entró y se dejó caer la cortina y repentinamente dejó de verse al Rey. A su lado sólo había un guardia. Al final de la capilla había una separación adornada con paneles de cristal: allí estaba la Reina y todas las damas de Palacio. Solamente se veía a la Reina, que se encontraba de rodillas frente a una ventana que estaba abierta.

La música y ceremonia en la capilla

En la capilla del Alcázar el coro estaba situado a los pies en una tribuna elevada. Donde se disponían los músicos tal y como describe un testimonio anónimo a principios del siglo XVII[28]:

Que cada uno en el coro esté en su lugar como solían: los tiples en el primer banco, junto al façistol y al lado del órgano; los contraltos en los bancos al lado del maestro de capilla; los tenores y contrabajo tras el banco de los tiples.



Disposición de los músicos en el coro
planta superior de la Capilla
del Alcázar 1608-1615

1 Facistol
2 Organo
3 Maestro de capilla. Junto con los cantorcicos
4 Banco de los Tiples
5 Contraltos
6 Tenores
7 Bajos

Fig. 9. Dibujo del autor Gráfico de la distribución de los cantores en el Coro según la descripción recibida por el capellán Diego de Guzmán. 1608-1615.

Esta disposición descrita por el capellán se trataba de la ubicación de los miembros durante el servicio religioso a la espera de su intervención en los cantos, ya que según se deduce del siguiente pasaje contenido en los *Estatutos* de Carlos V, sólo los cantores designados por el maestro de capilla se acercaban al facistol y sólo cuando tenían que cantar

28 BNE, Mss 14.018/6.

Ytem, cuando el maestro de capilla, que tiene cargo del dicho staplo o facistorio, mandare cantar algún dúo o trío a los dichos que les fuere mandado, sean obligados de ponerse delante del libro y hacer lo que les fuere mandado, so pena de castigo y ser multados.

Más: que el verso y alleluia se digan de aquí adelante cada día como se ha acostumbrado los días solemnes, y que el maestro de los niños haga decir a cada uno de los cantores a veces, y que se pongan en su orden como fueren sin mezclarse o entreponerse el uno con el otro, y que ninguno de ellos rehúse de cantar el dicho dúo o trío,...[29]

Cuando todo el coro era el que debía cantar se situaban de pie en torno al facistol, en uno de cuyos lados se colocaba el libro, los niños cantorcicos ocupaban el lugar más próximo por razones de estatura. Y el resto de los cantores se situaban teniendo en cuenta la distribución de las voces en los libros. Por un lado, las cuerdas de tiple y tenor habían de colocarse a un lado, el izquierdo mirando al libro, mientras que el derecho correspondía a los contraltos y bajos. El maestro se situaba de tal manera que se le pudiera seguir y ver los gestos de las manos. Entreverados con los cantores se situaban los ministriles -de conformidad- con la voz que fueran a suplir o reforzar[30].

Siguiendo con la distribución de los componentes del coro en la tribuna; hay que significar la presencia de los tiples junto al órgano, debido a que ese registro era el que solía intervenir *a sólo* con el órgano. No se alude en esta relación a los cantorcicos, ya que probablemente sólo participarían en el canto llano, aunque sí parece demostrado que dos cantorcicos asistían regularmente a los oficios como sirvientes del maestro.

Además de la capilla de música, en los actos litúrgicos celebrados en la capilla del Alcázar también participaban los capellanes; que se dividían en dos categorías: capellanes de altar y capellanes de banco; los primeros eran los encargados de oficiar en la capilla pública del Alcázar,

unos [capellanes] son del altar, cuyo oficio es decir por su orden misas mayores, evangelios y epístolas en la capilla real cada día y asistir al coro cuando son semaneros a oficiar las misas.[31]

Dicen en la capilla la primera misa rezada y la cantada, y sirven en ella ministrando de diácono y subdiácono. No tienen asiento en la capilla real, su asistencia es en el coro.[32]

29 Los ministriles de conformidad se refieren a aquellos que cuando se consideraba conveniente sustituían a las voces con los sonidos interpretados por dichos ministriles, generalmente chirimías o bajones. En S. Rubio, *Historia de la Música española (2). Desde el Ars Nova hasta 1600*. Madrid, 1983, p. 48.

30 BNE, Mss. 6043, fol. 174 v.

31 Redacción anónima de 1632 conservada en la BNE, Mss. 31, fol. 86 r-v.

32 L. Robledo, "Questions of performance practice in Philip III's chapel", *Early music,* XXII (1994), p. 209.

De todo esto se deduce que los capellanes de altar no sólo participaban en el altar sino también en el coro. Sus funciones en relación a las misas cantadas se trataban de oficiar desde el altar; salmear, es decir interpretar el canto llano y, por último, cantar a órgano. Por tanto, desde su ubicación en el presbiterio se puede considerar que formarían una nueva fuente emisora en la capilla contrapuesta con el coro y que podrían servir para entonar composiciones policorales.

Los capellanes de banco eran los encargados de celebrar las misas rezadas en los oratorios privados de la familia real. No oficiaban en la capilla, sólo asistían desde el banco que les correspondía. Aunque en ocasiones señaladas alguno de ellos intervenía en algún canto, como demuestra la siguiente reseña sobre las exequias de Felipe II.

> *La primera lección del primer nocturno dirá un cantorçico, la 2ª cuatro cantores en canto de órgano, la 3ª un capellán de banco.*[33]

Al igual que los capellanes de altar podríamos considerar, por tanto, que los capellanes de banco serían una nueva fuente emisora de sonido desde la mitad de la nave, que podría ser aprovechado para una mayor solemnidad e incluso un desarrollo policoral de las celebraciones.

En cualquier caso no debemos olvidar que la capilla tenía unas dimensiones bastante reducidas en el que no se justificaba la creación de grandes efectos polifónicos para llenar acústicamente el espacio; de producirse efectos policorales sería más influenciados por las corrientes estilísticas imperantes en el momento.

Como complemento instrumental, en la capilla, había un órgano[34] situado en la tribuna, dada las reducidas dimensiones del espacio sacro se puede considerar poco probable la utilización de algún realejo situado en la nave como complemento al principal. Para completar el efecto sonoro deberemos tener en cuenta donde se situaban los receptores de la música producida por la capilla. En primer lugar, el monarca en sus dos ubicaciones; en el presbiterio (bajo la Cortina) o en las tribunas bajo el coro, y el público acompañante.

El espacio sonoro en la Corte de Madrid y su relación con el espacio policoral

La participación de la real capilla de música como acompañamiento al rey en su salida a misa no estaba definida de una manera específica. Aunque sí está documentada su ubicación dentro de la capilla con un papel central en la celebración.

33 Realizado por los maestros Brevos.

34 C. Borghese, "Relation du voyage en Espagne", en A. Morel Fatio (ed.), *L'Espagne au XVI et XVII siècles, Documents historiques et littéraires*. Heilbronn, 1878.

Sobre la respuesta acústica de la capilla hay una descripción de Camillo Borghese en 1594[35] que explica cómo se percibía el sonido en la capilla

> *La musica è abundante copiosa di voci esquisite, ma alla qualità della stanza è troppo strepitosa.*
>
> *Il Rè sta dentro [in]una bussola di tavole a piedi della cappella, sotto la musica, senza esser veduto; nel qual buoco sta parimente l'lnfanta, et sopra la musica in certi palchi, stanno le dame et madrone .*[36]

De esta descripción de la música en la capilla podríamos considerar que, por un lado, parece que la música era de una gran belleza y el conjunto de cantores debían tener unas buenas cualidades con unas voces primorosas. Y, por otra, que las condiciones de la estancia eran *troppo strepitosa*, en una traducción de italiano actual estaríamos considerando una actuación clamorosa, de éxito. Pero la interpretación más cierta analizando la etimología de la palabra estaría en considerar la actuación de muy ruidosa.

También podemos extraer de esta cita el dato ya contrastado de la ubicación utilizada por el monarca en un cancel bajo la tribuna de los músicos[37], donde no puede ser visto y donde su capacidad auditiva sería bastante deficiente.

Respecto al texto de Camillo Borghese existe un comentario realizado por Luis Robledo "El "estrépito" a que se refiere es resultado, sin duda, de la estrechez de la tribuna donde se sitúan los músicos y el órgano, así como de la profusión de tapices y ornamentos que otorgarían a todo el espacio esa sonoridad que calificamos como "seca", tan diferente de la que solemos soñar para la música del pasado e intentamos reproducir, a menudo en el presente"[38].

En este momento cabe valorar las experiencias de arquitectura y música de una manera conjunta dentro de la capilla. A partir de esta premisa, la música tenía un comportamiento específico para la comprensión de la arquitectura, especialmente durante la época barroca, cuya música tenía un componente espacial. Du-

35 Dado el interés de la cita he considerado oportuno el traducirlo para su mejor análisis: La música está interpretada por numerosas voces primorosas, pero las condiciones de la estancia la hacen muy ruidosa [clamorosa]. El rey se encuentra en un cancel de madera al pie de la capilla, bajo la tribuna de músicos, donde no puede ser visto. Junto a él se encuentra también la infanta, y encima de la tribuna de músicos hay un palco donde se sitúan las damas y doncellas.

36 Me parece esclarecedor traer aquí la tercera de las acepciones que de cancel recoge el diccionario de la RAE: *En la capilla de palacio, vidriera detrás de la cual se ponía de incógnito el rey*

37 Al respecto, Robledo también menciona que la misma observación y con el mismo calificativo, fue hecha años antes por otro italiano acerca de la capilla ducal de Bragança en Portugal: véase J. A. Alegría, *Historia da capela e colegio dos Santos Reis de Vila Viçosa*. Lisboa, 1983; L. Robledo, "La música en la casa del Rey", en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, *op. cit.*, p. 102.

38 AGP, RC, caja 78.

rante este período artístico, al igual que la composición con formas sugerentes, la riqueza de los materiales utilizados o las transformaciones realizadas en las ciudades; la magnificencia de los actos festivos era una circunstancia para la preminencia frente al pueblo y donde el fondo sonoro tenía un peso significativo. Por tanto, la música formaba parte indisoluble de la experiencia festiva, protocolaria y religiosa. El fuerte valor simbólico que cobraba en ese entorno la música implicaba que el poder, tanto religioso como civil, lo utilizaban para imponer su preminencia sobre el pueblo.

Otros lugares musicales en la corte

En este estudio no se pueden olvidar otros espacios donde se desarrollaba la vida de la corte. Entre ellos la iglesia de San Jerónimo del Real, centro de numerosas celebraciones relacionadas con la corona, en particular las coronaciones y las exequias reales.

La Iglesia de San Jerónimo del Real

En ella se celebraron las exequias de Felipe II y Felipe III, y para estas ocasiones se dictaron normas específicas de donde se debía situar dentro del templo la real capilla de música en relación al monarca y al túmulo real. La ubicación normal del coro en la iglesia de los Jerónimos era en la tribuna del órgano que estaba situado a los pies de la nave. Pero ya en las exequias de Felipe II se decidió cambiar esta ubicación y situarlo en la nave más próxima al monarca, como muestra el documento original en el que García de Loaysa, máxima autoridad de la capilla, consultaba a Felipe III sobre la colocación de los cantores en la celebración del funeral regio[39]:

> *Señor he tratado con Manuel Sosa, maestro de ceremonias y capellán de S Vuestra Magestad el responso después de las Laudes de las honras (...) También en el papel que el arzobispo [de Toledo] mostró a Vuestra Magestad iba señalado el lugar de la capilla de los cantores al lado del evangelio, porque el de Vuestra Magestad decían era el de la epístola. Y Vuestra Majestad lo ha ordenado mejor mandado que se ponga su cortina al lado del evangelio, como ha de estar siempre y está en su real capilla, y así convendrá que la capilla y cantores estén al otro lado, de la epístola. Suplico a Vuestra Magestad se sirva de mandarlo así, porque en el cuerpo de la iglesia después de los consejos no estarán bien los cantores ni Vuestra Majestad goçará de la música, ni hay otro lugar donde puedan estar tan bien*[40].

39 Al margen del impreso hay un rubrica de Felipe III que indica: "*Ya está ordenado que los cantores estén al lado de la epístola*".

40 RAH, Salazar y Castro, 9/678, fol. 131v. Lo que supondría aproximadamente 70 cm de alto, por 7 metros de largo y 2,80 metros de ancho.

La planta de la iglesia, en aquella ocasión del 17 de octubre de 1598, fue reproducida por un cortesano francés, Jehan Lhermite, que nos permite observar la disposición del monarca en el lado del evangelio (representado con una cruz) y la cortina que le rodeaba y, por otra parte, la ubicación de la capilla representado por el facistol y (designado con una letra M) que hace referencia a *lieu des chantres* situado en la nave lateral frente al monarca.

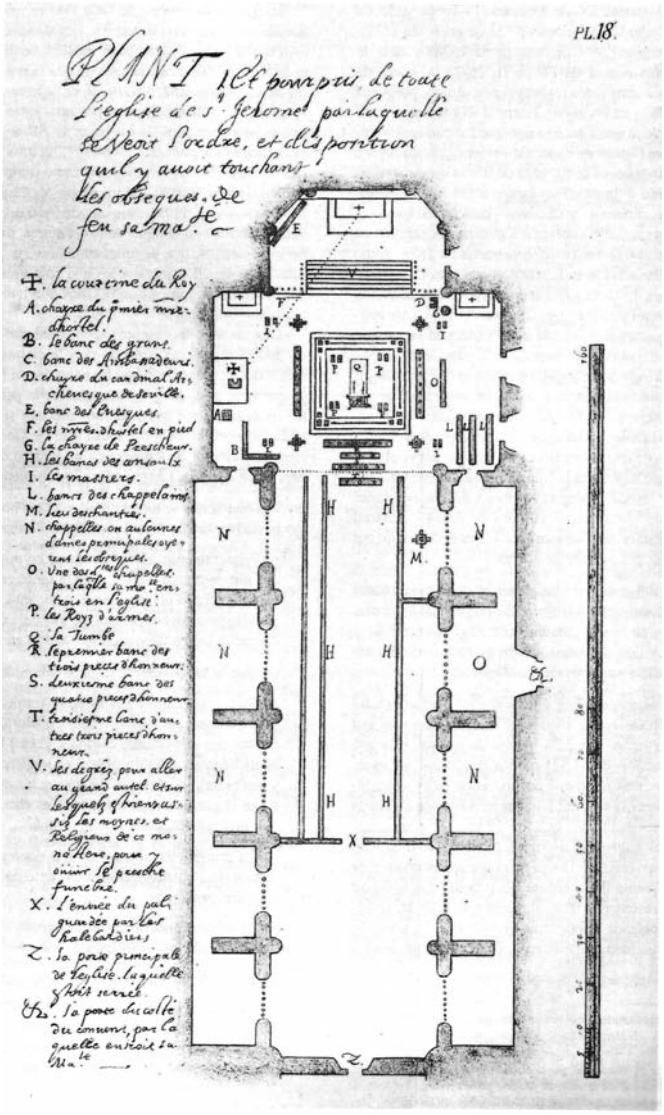


Fig. 10. Planta de la Iglesia de San Jerónimo durante las exequias de Felipe II (1598) en Charles Ruelens, *Les Passetemps de Jehan Lhermite*, vol. 2, pp. 158-159, plancha 18.

En las celebraciones de las exequias de Felipe III, un cuarto de siglo después, en 1626, se modificó la disposición de la cortina del monarca y de la capilla de música, establecida en las exequias de su padre. Volviendo a una disposición más habitual en este templo, quizás por la cercanía de la puerta a la antesacristía, que permitía mejor salida para el monarca y, por tanto, mayor intimidad para el mismo. En cualquier caso, en esta ocasión el monarca -Felipe IV- estaba situado en el transepto al lado de la epístola. Y el facistol de los cantores, en esta ocasión señalado con una S, en el lado opuesto, en la nave detrás del banco de los consejos reales y de la Inquisición (letras K y L), como se puede apreciar realizado por Juan Gómez de Mora para dichas exequias (fig. 11). En un libro de ceremonias confeccionado por el jefe de armas del rey Jan de Spaen se relatan diversas exequias celebradas en la iglesia jerónima dando algunos detalles sobre la disposición de los cantores, tales como donde se situaban sobre el piso y que se le construía una tarima de madera pintada de negro; indicando incluso las medidas de la misma[41]

> *En medio del cuerpo de la iglesia, a un lado sobre mano isquierda mirando hazia el altar mayor, [lado del evangelio] había un atajo de tablas de medio estado, y de largo veinte y cinco pies, y de ancho dies, tiñido de negro, donde estaba la capilla y cantores de Su Majestad.*

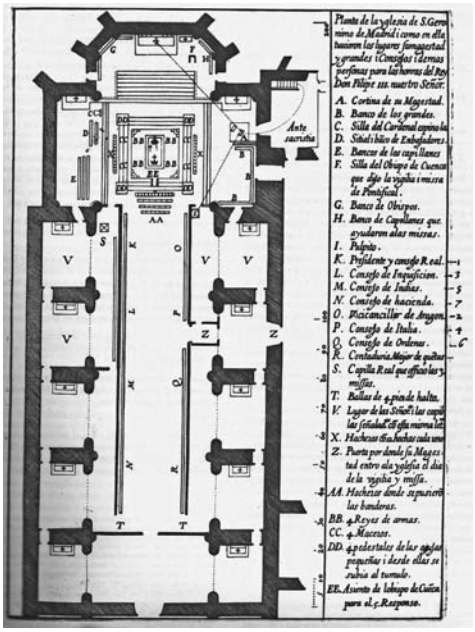


Fig. 11. Juan Gómez de Mora,(1621) *Planta de la Iglesia de San Jerónimo durante las exequias de Felipe III en 1621., aparato del túmulo que se edificó en el convento de S. Jerónimo de la villa de Madrid para celebrar las honras del ínclito y esclarecido rey Don Felipe III*, Biblioteca Universidad de Salamanca, Mss. 1973, fol. 4 r. Salamanca.

Resultando una tarima demasiado alargada para alojar a los cantores, seguramente orientado hacia el altar mayor, cerca de la reja que separaba el crucero de la nave. Si este lugar debería acoger al teniente de capilla, a los cantorcitos y a los cantores era demasiado estrecho, lo que hace pensar en que la polifonía se interpretara por un solo cantor por cuerda; es decir, por solistas, o que los músicos se fueran rotando en el canto según el momento litúrgico, y seguramente el grueso de los miembros del coro se situaran junto al órgano en la tribuna superior produciendo para entonar la base musical, reservando la tribuna en el piso inferior, para los voces elegidas y solistas y entonar de esta manera una posible composición policoral.

Otras dimensiones sonoras en la Corte

Respecto la sonoridad en las demostraciones callejeras, no parece que las agrupaciones que acompañaban a las procesiones tuvieran una gran presencia sonora. Seguramente para nuestros oídos contemporáneos sonaría decepcionantemente débil. Probablemente la apertura de los cortejos con trompetas y atabales sí que tendría una presencia importante como reclamo, pero luego la interpretación de la música sería mucho más pobre, no hay más que ver el acompañamiento de la procesión del Ommeganck de Dennos van Alsloot (1600) en el que únicamente seis músicos acompañan la numerosísima procesión.

Fig. 12. Denis Van Alsloot (1600). *Procesión en Bruselas con ocasión de las fiestas del Ommeganck. (Detalle).* Museo del Prado. Madrid.

En sentido podemos recoger la opinión de Juan José Carreras[42] que al referirse al acompañamiento musical de la entrada de doña Ana de Austria en Madrid, se refiere como elemento fundamental de la misma a la *dimensión sonora*. Según su descripción todos los acontecimientos fueron enfatizados y caracterizados por el sonido, que pasaba desde el estruendo de los cohetes, al alborozo con las celebraciones de juegos y combates y a la música de ministriles y cantores.

Desde semanas antes, los pífanos y tambores habían anunciado el acontecimiento, cuando se anunció la llegada de la reina a la península, las campanas repicaron en los templos y monasterios de la ciudad. Igualmente, al día siguiente con singular "ornato de música de toda la capilla real, menestrales, trompetas y atabales" se acudió al monasterio de San Francisco. Toda la ciudad quedó impregnada por "la música que el corregidor había distribuido". Por lo que se podría concluir, en lo que respecta a los festejos y combates, que la dimensión sonora, que no musical, era fundamental

> *Había en este tiempo una confusión y ruido que no nos entendíamos unos a otros, así por el sonido y estruendo de los atambores, como por la música de los menestrales resonancia de las trompetas, la tabahola de los tamboriles, que fueron más de cincuenta de maravillosos aderezos y de diferentes invenciones, y el apretura de la gente, con ser un campo harto espacioso y desenfadado*[43].

Un efecto semejante se produce en la entrada del Alcázar cuando se mezcló la descarga de los arcabuces con la música de los distintos instrumentos.

Quedaría una reflexión abierta para posteriores investigaciones, sobre la importancia del paisaje sonoro en una antropología histórica de la ciudad tal como plantea Carreras[44].

Si parece que la sonoridad de aquella procesión real estuvo planificada, así la música suave de la puerta de Guadalajara se encargó a "música de voces y violones", en el tercer arco se incluyeron a las musas cantoras del Parnaso, en los arcos extremos del desfile actuaron los ministriles y cantores, acabando en la iglesia de la Almudena donde la capilla real entonó un *Te Deum*.

---

42 Juan López de Hoyos *Recibimiento de Ana de Austria. Real apparato y sumptuoso recibimiento con que Madrid*. Madrid, 1572.

43 El paisaje sonoro o "soundscape" ha sido desarrollado por historiadores de la música aunque convoca respuesta por historiadores del urbanismo y el arte. Las campanas y trompetas estaban plenamente integrados en la ciudad como experiencia cotidiana y como momentos extraordinarios, ordenando espacial y temporalmente. En las procesiones y festividades cubrían un papel determinante. J. J. Carreras, *La música en las entradas Reales…, op. cit.*, p. 280.

44 D. Grout, *Historia de la Música Occidental*. Madrid, 2001, tomos I y II.

Anexo: Experiencias de espacio sonoro

Como complemento al texto se recogen diversos textos de la época donde la música y el espacio cobraban un especial protagonismo en la búsqueda del efecto teatral tan acorde con los gustos del barroco, se sitúan en Madrid y su ámbito de influencia.

[1400] Orden y constituciones de León. Ministriles s XV. Regulan las actividades de la capilla de música que nos reflejan las actuaciones de los ministriles alrededor de la catedral tanto intramuros como en el claustro, las torres. Las misas solemnes, las procesiones y ciertas partes del oficio divino cantado en unas 30 fiestas constituyen el momento de actuación de los ministriles. En la misa iba precedida o seguida de procesión, tocaban a la salida y entrada del coro y en varios ángulos del claustro, cuatro por lo general. En las vísperas dialogaban con el órgano y los cantores en lo salmos. En ocasiones señaladas al año, correspondientes a las grandes solemnidades tocaban "al alba en la torre alta". Uno de los coros podía ser suplido por un conjunto de ministriles. Hay narraciones que describen como se cantaban los salmos Laudate en las primeras *iglesias.* El altar se sustituía por uno de 'oro' en estas celebraciones especiales. El canto se podía realizar hasta con cinco coros, combinando voces agudas y graves y distintos timbres respondiendo de manera antifonal.[45]

[15??] En la catedral de Toledo en la procesión de Domingo de Ramos. Al final de la misma se detenía a las puertas del templo, quedando los fieles en la parte exterior, en la plaza o claustro, y unos cantores en la interior, entablándose un diálogo entre unos y otros o entre los solistas y la capilla durante el canto del himno *gloria , laus et honor*. La alternancia se daba entre los niños la capilla, situándose los niños en lo alto de la 'torre de los moçarabes, y la capilla en la plaza. Los primeros cantaban *Gloria laus* en canto gregoriano, seguido de *Israelí es tu* a canto de órgano por ellos mismos 'y luego la capilla, que está abajo en la procesión, responde *Gloria, laus*, en canto de órgano' En el canto del triduo sacros para cantar el salmo *Miserere*: Dícese el Miserere a choros: uno en el altar mayor con toda la capilla. Otro en las tribunillas del coro del arzobispo cuatro cantores, los más antiguos racioneros. Otro, el coro de los niños, con un tenor, y otro de canto llano.[46]

[15??]El canto de la Sibila era un importante acontecimiento musical. Se celebraba en maitines el día de Navidad, después de la última lectura, se cantaba la profecía del Juicio final, atribuida a la Sibila Eritrea. Era un canto paralitúrgico muy divulgado en España, Francia e Italia que duró hasta finales del siglo XVI, a pesar de haber sido prohibió por el Concilio de Trento. Posiblemente su origen sea hispánico y relacionado con el solsticio de invierno. Dicho canto iba acompañado de un solemne ceremonial del que se conoce de la catedral de Toledo, se cantaba con música polifónica a cuatro voces:"La noche de Natividad de Cristo, después de haber cantado el Te Deum, salía de la sacristía un monaguillo vestido de mujer, con un vestido de amplias mangas, ricamente bordado a la manera oriental, el cual llevaba cosido sobre el hombro izquierdo una especie de panel en el cual estaban escritos diez versos antiguos de la Sibila, los cuales empezaban así:

45 Rubio, *op. cit.,* p. 49.

46 P. Capdepón, "El emperador y la música", *Scherzo*, 141 (2000), p. 149.

Judici in signum tellus

Sudore medescet,…

El niño llevaba sobre la cabeza una rico diadema en forma de mitra y llevaba un cuaderno en el cual estaban escritos los versos y las notas de música que tenían que cantar. Iba acompañado por cuatro niños, dos vestidos de ángeles y dos con teas encendidas. Luego, el niño-sibila cantaba la primera estrofa del texto, y cuando había terminado, los ángeles blandían tres veces sus espadas, mientras que los cantantes del coro, a cuatro voces entonaban el responso. La Sibila seguía cantando las estrofas siguientes, hasta que terminado el conjunto los cinco niños bajaban del estrado, circulaban por el coro para luego volver a la sacristía; la ceremonia se había terminado.

[1519] A principios del 1519 el rey [Carlos V] se trasladó de Zaragoza a Barcelona con el fin de prestar juramento de conservar los fueros y libertades. El Consejo estaba escoltado por 17 trompetas, durante la representación seis ángeles con instrumentos de viento "feyen una gran melodía" encima del portal. Al aproximarse al monarca al portal fue saludado por cuatro personajes que descendían cantando *Domine, tua est potentia* Uno de los cuatro personajes (que posiblemente representaba a Santa Eulalia) le dio la salutación en latín, después de lo cual los cuatro personajes volvieron a ascender entonando el salmo *LaudateDominum omnes gentes*. La otra ocasión en que hubo presencia musical durante la entrada del rey, fue con motivo de la parada de las Hermandades, según Ros-Fabregas en el que intervino un grupo de ciertos cantores de buenas voces. Cuando fue informado Carlos V de la muerte de su abuelo, el emperador Maximiliano I de Austria (12 enero 1519), estaba de paso en Zaragoza por lo que organizó un funeral en esa ciudad. Los servicios fúnebres comenzaron la tarde del 1 de marzo y se prolongaron durante el día siguiente. Empezaron con una procesión que partió de los aposentos reales hacia la catedral "los clérigos de la ciudad y la capilla abrían paso 'cantando salmos mortuorios'. Una vez dentro de la catedral, la capilla flamenca ofició las vísperas y los maitines. Al día siguiente a la capilla flamenca se le unió el coro de la catedral de Zaragoza"[47].

[1527] Para celebrar el nacimiento del futuro rey Felipe II en Valladolid, se entonó un *Te Deum* en la Iglesia de San Pablo ante Carlos V. Y posteriormente durante el bautizo del futuro príncipe en la misma iglesia, nos describe Juan de Osnaya: "eran flamencos los cuatro niños vestidos de blanco que cantaban 'durante el trayecto de la casa de la Emperatriz a la iglesia', de esta manera iban llevando al Príncipe sonando todos los instrumentos y cantando aquellos ángeles que estaban en los tablados altos, y el Emperador los estaba mirando de una ventana de las de Palacio, donde salía y a la vuelta también"

[1530] Según narra Capdepón, el 24 de febrero 1530 fue coronado el Emperador en Bolonia por el Papa Clemente VII, a su regreso a España en 1533 al desembarcar "se hizo una procesión general, la más suntuosa y bien acompañada y regida que nunca se vio... todos con candelas encendidas, que toda la ciudad iba tan regocijada de música de ministriles altos bajos, de chirimía y sacabuches y dulzainas y trompetas y atabales y otros ministriles que nunca tal se vio." [48]

[1537] Stevenson describe el encuentro organizado por el Papa Paulo III en Niza para firmar la paz entre Carlos V y Francisco I en 1537, donde para aplacar las rencillas entre

47 *Ibidem,* p. 150.

48 R. Stevenson, *op. cit.,* p. 25.

ambos soberanos, el Papa llevó consigo a 20 de sus propios cantores. Todos ellos ataviados con sotanas nuevas de terciopelo y sobrepellices de seda. De camino a la conferencia incrementó el coro con varios instrumentistas: trombones de Bolonia, violinistas de Milán y trompetista, tambores e intérpretes de bombarda de Génova. Una vez reconciliados, se interpretó en junio de 1538 el motete a seis voces de Cristóbal Morales *Jubilate Deo omnis terra*[49].

[1548] A partir del concilio de Trento se incrementaron en las iglesias los ritos litúrgicos. El templo era un lugar de predicación y ceremonias religiosas, las catedrales cumplían el papel de teatro sacro. Las procesiones con sus itinerarios modificaban momentáneamente la vida y el ritmo de la ciudad. Dentro de las catedrales las ceremonias tenían gran solemnidad y en ocasiones formas lúdicas, con gigantes y cabezudos bailando delante del Altar Mayor, mientras el órgano y los cantantes del coro llenaban el espacio de la catedral. Algunos órganos tenían colgante una cabeza de moro o de personaje grotesco que por su boca repartía caramelos a la chiquillería[50].

[1548] En una de las largas estancias de Carlos V en Flandes, fue visitado en Bruselas por su hijo Felipe II, celebrándose el encuentro con celebraciones callejeras y ceremonias religiosas en la catedral de Santa Gúdula. Se entonó el *Veni, creator spirtus.* Era frecuente que en este viaje, que se prolongó hasta 1550, que las capillas reales de Carlos V y Felipe II alternaran sus interpretaciones generando un rico intercambio musical.

[1570] En referencia a la entrada de Ana de Austria Todos los acontecimientos estaban enfatizados por una importante dimensión sonora, con un *continuun* que empieza por los sonidos de los cohetes, el griterío de los participantes en los juegos y combates, y la música de los ministriles y cantoresas danzas [51].

[1570] "…Si la misa iba precedida o seguida de procesión tocaban a la salida y entrada del coro y en varios ángulos del claustro, cuatro por lo general" También en otra una referencia a los mismos instrumentos "Una media docena de veces al año, correspondientes a las grandes solemnidades, tocaban "al alba en la torre alta" [52]

[1584]ENRIQUE COCK Descripción del Alcázar El palacio entero resplandece con los reales tesoros. Hay en él variados tapices, que representan con admirable maestría a los viajes héroes y a sus hazañas; también hay pinturas, gloria de nuestro tiempo, obra de artistas flamencos, hechos por encargo del Rey Felipe; los cantores belgas, de melodiosa voz, son ornato de la capilla real, que no tiene par en el mundo. Porque el Italo gime, grita el Germano, canta el Belga y lanza ásperos sones el Ibero. Merece mención especial la Guardia Real de caballeros flamencos y la alemana de a pie, que escolta la monarca en sus salidas.

[1601][53] Domingo 7 de octubre de 1601 misa mayor en la capilla, por la tarde fue el bautismo de la infanta. [San Pablo de Valladolid] Los capellanes tomaron el lado del evan-

49 A. Bonet Correa, "La catedral y la ciudad histórica", en *En Las catedrales españolas en la Edad Moderna.* Madrid, 2001, p. 24.

50 J. Carreras, *op. cit.,* p. 279.

51 S. Rubio, *op. cit.*, pp. 46-47.

52 AGP, RC, caja 1, exp, 3 Expediente sobre ceremonial y protocolos en actos religiosos a celebrar en la Real Capilla.

53 J.M. Barbeito, *op. cit.,* p. 145.

gelio de la capilla y a los actores se hizo de la otra parte de la reja un apartado con su balla (sic) a donde estuvieron y se puso el órgano de palacio y en el hubo los ministriles necesarios que tocaron con bajones, sacabuches y cornetas.

Hubo también a la otra parte juego de chirimías que tocó a la entrada y hubo orlos lo qual se dispuso como pareció conveniente. Las trompetas estuvieron fuera de la iglesia que tocaron a la entrada y salida, y otras veces sin que en la iglesia diesen pesadumbre. [Se dispusieron los tapices de la conquista de Túnez] Los juegos de chirimías comenzaron a atacar y los orlos y luego la capilla comenzó a cantar,...

[1624] Los patios al menos en las pandas de la planta principal [Alcázar], daban acogida al desarrollo de las procesiones que con presencia del rey y de la corte tenían lugar en determinadas festividades religiosas. Un ejemplo puede ser la fiesta del Santísimo Sacramento que se celebró "*a deboción del Infante Cardenal don Fernando*" el 22 de julio del 1624 para el que se hizo un altar de madera sobre unas gradas adornadas con cartelas y jarrones. Allí se expuso el Lignum vía. Julio César Semin pintó de plata un arco de madera sobre el altar y el platero del rey aderezó 14 relicarios de plata y ébano, todo bajo las órdenes de Juan Gómez de Mora. Juan de Brahona adornó con unos mascarones las columnas de los corredores, (tasado por Pedro Carvajal y Lorenzo Sánchez) Entre pilar y pilar se colocaron unos velos atados a las columnas, y para acompañar la procesión se compraron mil ramilletes[54].

[1626] Las riquísimas telas reales transformaban completamente el lugar, [Alcázar]según se desprende de una detallada relación de la procesión de 1626 descrito en el legado Barberini 'La plaza de palacio se colgó por las dos hileras, en esta forma. Por la parte de las caballerizas del rey se pusieron siete paños de oro y seda de los triunfos, que son de figuras, donde apenas faltan personas de los nombrados en el mundo, ansí de historias como de fábulas. Continuaban los doce paños que se labraron segunda vez de la toma de Túnez con la explicación en romance, todos de seda y oro; y hasta la puerta principal de palacio remataba esta colgadura de los ocho paños del Apocalipsis con explicación profética, todos de figuras que por ser tan extraordinarias, así en animales como en hombres, y de oro y seda, es de las mejores que el rey tiene(….) [120] .., en 1616, con motivo de la fiesta por la traslación del convento de la Encarnación, se cubrió el espacio entre la Casa del Tesoro y el monasterio nuevo con muchas de las colgaduras del Palacio Real[55].

[1651] Disposición de los músicos- exposición santísimo. La celebración siempre solemne y espectacular de los jubileos, cada cuarto de siglo, y la transformación urbanística de que la modesta ciudad papal del siglo XVI hizo el escenario sensacional de un peregrinaje continuo; la propagación de formas devocionales colectivas complicadas, como la adoración del Sacramento durante las cuarenta horas. Testimonio en forma de carta de un arquitecto florentino en la Corte de España Baccio del Bianco, que relata a un príncipe de Medici la celebración de las cuarenta horas por el nacimiento de la Infanta en 1651[56].

54 J. Portus, "El retrato vivo. Fiestas y ceremonias alrededor de un rey y su palacio" en El Real Alcázar de Madrid", en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España.* Madrid, 1994, p. 119.

55 L. Bianconi, *Historia de la música. El siglo XVII*. Madrid, 1986, p. 116.

56 V. Gerard, "Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: capillas y oratorios", *Archivo Español de Arte,* 223 (1983), p. 283.

"El Santísimo… está expuesto con riqueza de luces y platería verdaderamente con suma majestad y decoro; a los pies del altar hay un recinto con bancos puestos a lo ancho donde están sentados todos los músicos de la capilla real, arpa, trombón corneta y realejo, con algunos tenores de cornamusa, y continuamente cantan himnos y laudes, pero en lengua española, por ser la mayor lengua que hay en el mundo; de estar arietas estoy esperando y ya las he solicitado, y tan pronto como las tenga las quiero enviar al señor Atto [Melani], que en compañía de los suyos las haga oír a Vuestra alteza: pero con el espíritu que las cantan aquí me parece será imposible el poderlas oír. En suma, el ir aquí a las cuarenta horas es como entrar en la escuela [de música] de Gio. Battista de Gagliano [de Florencia], y más público tiene cuando concurran allí mayor cantidad de mozas, las cuales, hincadas en tierra, con el ojito fuera del manto, hacen la más bella cháchara con el confesor, con los frailes y aún con los mozos que oír se puede. En la capilla adornada con las colgaduras más ricas del guardajoyas, en presencia de los Reyes y del Patriarca, se hace, desde el 17 de diciembre hasta el día de Navidad, una novena con las letanías de la Virgen y la Salve cantadas por los músicos de la Capilla. Celebrando la expectación del parto de la Virgen rezan por el buen suceso de los partos de la reina[57].

[1665] ANTONIO DE BRUNEL La comitiva procesional y los pasos.[58] Entre los primeros pasos iban muchos músicos vizcaínos con sus tamboriles y castañuelas.. Además, entre estos, avanzaba otro grupo de personas vestidas con atuendos multicolores que, al son de diversos instrumentos, iba bailando, saltando y haciendo piruetas con la misma desenvoltura que se hace en carnaval...[...]

En los aposentos reales todo está quieto y tranquilo, nadie se mueve hasta la hora en que el rey va a misa. Entonces se le puede ver en ese momento sus alabarderos se colocan a todo lo largo de la galería por donde ha de pasar. Son alemanes, borgoñones y españoles. Serán unos doscientos o trescientos. Todos visten de librea amarilla con bandas de terciopelo rojo. Son los únicos guardas del rey. El rey cuando sale de su aposento, tiene ante sí al capitán de los mencionados guardas y va seguido de una o dos personas.

[1669] François Bertaut (*Diario del viaje a España hecho el año 1559*, Paris, 1669) el domingo 19 fuimos con el señor Mariscal a oír misa del rey, que ese día tenía capilla. Fuimos, pues a palacio, donde acudieron también el señor nuncio, el embajador del emperador y el de Polonia. Aguardaron algún tiempo en una antecámara, donde también estuvimos nosotros, pero pasaron a otra cámara muy adentro, donde esperaron al rey, que acudió allí poco después para ir a su capilla. No dijo nada a los embajadores ni ellos a él (..) Fue a colocarse bajo una cortina de rojo damasco en el lado del evangelio, donde había un dosel y cuatro cortinas que estaban corridas, en torno a las cuales había dos o tres guardas con alabardas la manera de hoces. Los embajadores se sentaron al otro lado, más bajo, es decir, a lado de la epístola, y en el mismo lado del rey se sentaron y se cubrieron también como los embajadores, ocho o diez grandes que allí vinieron. Entre el banco de los embajadores, debajo de los cuales estaban los capellanes, y el de los grandes, había un paso vacío que iba desde el altar hasta el final de la capilla, en lo alto de la cual estaba la música, que fue muy buena. Debajo había tres pequeños nichos, donde estaba la reían, los infantes, las damas y el pequeño príncipe.

[1700] François tours (principios del siglo XVIII) *Voyage par Espagne et Portugal*, MS del siglo XVII, 124 fols. Citado por L. Barrau Dihigo en *Revue Hispanique*, LIII, 123 (1921) La capilla de palacio se encuentra en un claustro de grandes dimensiones en el

57 A. de Brunnel, *Viaje de España curioso, histórico y político*. París, 1665.

cual había más de trescientos o cuatrocientos guardas muy bien vestidos que tenía bellísima partesanas. Había allí muchísima gente, pero nadie entró en la capilla como no fuera los limosneros, confesores y predicadores del rey y la reina, los músicos y los grandes de España, todos ellos con su collar del Toisón de oro, que era una joya de un valor incalculable, algunos eclesiásticos y religiosos, entre los cuales me encontraba yo. Nada más empezar la ceremonia –el oficiante era el Patriarca de las indias- El Rey entró en la capilla acompañado de un único guardia y dos pajes. Se colocó sobre un reclinatorio cercano del altar, al lado del Evangelio. Estos reclinatorios estaban rodeados de cortinas de damasco semejantes a las que bordean una cama, y se levantó la cortina. El Rey entró y se dejó caer la cortina y repentina dejó de verse al Rey. A su lado sólo había un guardia. Al final de la Capilla había una separación adornada con paneles de cristal: allí estaba la Reina y todas las damas de palacio. Solamente se veía al Reina, que se encontraba de rodillas frente a una ventana que estaba abierta. Después de que el patriarca hubiese dado el cirio al rey – a la reina no se lo dio- los limosneros y predicadores el rey y la reina se colocaron unos junto a otros para recibir el cirio del Patriarca de la Indias, y después de haberlo recibido hicieron una gran reverencia al rey, y después hicieron lo mismo con la reina, más tarde se colocaron en sus sitios. Los Grandes de España hicieron lo mismo, y después de la distribución de cirios, se hizo una procesión en el pasillo, que es, como ya he dicho, un claustro, pero de una gran belleza. Cuando el Rey llegó a la puerta de la capilla, la reina salió del lugar donde se hallaba para incorporarse a la procesión. El rey le hizo varias reverencias para hacerla pasar primero, pero la reina se negó; finalmente, el rey le cogió la mano y ambos anduvieron en procesión. Después de la reina venia una dueña. Después de la Reina seguían en la comitiva unas treinta damas de Palacio, muy jóvenes y bellas,… Seguían a estas damas los Grandes de España. Hay que decir que los embajadores no estuvieron presentes en la ceremonia, pues en l comitiva hubieran debió ocupar el puesto que sigue a las damas de palacio, a lo que ellos se niegan como me dijo en Marques d'Harcourt, que era embajador de Francia en la Corte de España. Cuando terminó la procesión, se celebró una solemne misa cantada. En las dos galerías había dos cuerpos de música, uno delante de otro. En cada uno había los mimos instrumentos, es decir, el clavecín, el arpa, guitarra, bajo de viola y otros.

Bibliografía

Álvarez-Ossorio, A. (2001), "Ceremonial de la Majestad y protesta aristocrática. La capilla Real en la Corte de Carlos II", en García García, B.J. y Carreras Ares, J.J. (eds.), *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa* Moderna, Madrid: Fundación Carlos de Amberes.

Alegría, J.A. (1983), *Historia da capela e colegio dos Santos Reis de Vila Viçosa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Barbeito, J.M. (1992), *El Alcázar de Madrid*, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos.

Bonet Correa, A. (2001), "La catedral y la ciudad histórica", en Castillo Oreja, M.A. (coord.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna: aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, (11-26), Madrid: Fundación BBVA.

Bianconi, L. (1986), *Historia de la música. El siglo XVII*, Madrid: Turner.

Bordas, C. (2000), "E cosas de Música" Instrumentos musicales en la Corte de Felipe II", en Bordas, C., Robledo, L., Knighton, T. y Carreras Ares, J.J. (Coords.), *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II,* (213-272), Madrid: Fundación Caja de Madrid.

Borghese, C. (1878), "Relation du voyage en Espagne", en Morel-Fatio, A. (ed.), *L'Espagne au XVI et XVII siècles, Documents historiques et littéraires*, (151-160), Heilbronn: Henninger.

Brown J. y Elliott, J.H. (2003), *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid: Taurus.

Capdepón, P. (2000), "El emperador y la música", *Scherzo: Revista de música*, Vol. 15, 141, 148-152. ISSN: 0213-4802.

Carreras, J. J. (2000), "La música en las entradas Reales", en Bordas, C., Robledo, L., Knighton, T. y Carreras Ares, J.J. (Coords.), *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II,* (273-287), Madrid: Fundación Caja de Madrid.

Castaño, E. (2003), "La representación de la Capilla del Alcázar de Madrid en el Libro de Etiquetas de 1651", *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 193, 20-33. ISSN: 0486-0993.

— (2007), *Arquitectura y música: Policoralidad en la Capilla Real del Alcázar de Madrid* (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, España). Disponible en https://serviciosgate.upm.es/tesis/tesis/4309 (f.c. 13/05/2016).

— (2013), *La Capilla del Alcázar de Madrid 1434-1734. Etiqueta y Arquitectura*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

Checa, F. (coord.) (1994), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid: Nerea.

Gerard, V. (1983), "Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: capillas y oratorios", *Archivo Español de Arte,* Tomo 56, 223, 275-283. ISSN: 0004-0428.

— (1984), *De castillo a palacio: el Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao: Xarait.

Grout, D. (2001), *Historia de la Música Occidental*, Vol. I-II, Madrid: Alianza.

Herranz, J. (1997-1998), "Dos 'nuevos' dibujos del maestro real Gaspar de Vega: el primer plano del Alcázar de Madrid, atribuido a Alonso de Covarrubias, y el plano de la casa de servicios del Palacio de El Pardo", *Anuario del depar-*

tamento de historia y Teoría del arte (Universidad Autónoma de Madrid), 9-10, 117-132. ISSN: 1130-5517.

Howard, D. (1975), *Jacopo Sansovino, Architecture and Patronage in Renaissance Venice*. New Haven and London: Yale University Press.

Portus, J. (1994), "El retrato vivo. Fiestas y ceremonias alrededor de un rey y su palacio", en Checa, F. (coord.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de* España, (112-132), Madrid: Nerea.

Robledo, L. (1994), "Questions of performance practice in Philip III's chapel", *Early music,* 22, 2, 198-220. ISSN: 0306-1078.

— (2000), "La música en la casa del Rey", en Bordas, C., Robledo, L., Knighton, T. y Carreras Ares, J.J. (Coords.), *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II,* (99-193), Madrid: Fundación Caja de Madrid.

— (2001), "Estructura y función de la Capilla Musical en la Corte de Felipe II", en García García, B.J. y Carreras Ares, J.J. (eds.), *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna*, (195-206), Madrid: Fundación Carlos de Amberes.

Rodríguez Villa, A. (1875), *Etiquetas de la Casa de Austria*, Madrid: Imprenta de Medina y Navarro.

Rubio, S. (1983), *Historia de la Música española 2. Desde el 'ars nova' hasta 1600*, Madrid: Alianza.

Sánchez Siscart, M. (2002), *Guía histórica de la Música de Madrid*, Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.

Serrano Marzo, M. (dir.) (1985), *Domenico Scarlatti En España. Catálogo General de las Exposiciones "Utopía y Realidad en la Arquitectura" (Museo Municipal), "Iconografía Musical" (Teatro Real) y "Salón y Corte" (Palacio de Velázquez)*, Madrid: Gabinete Técnico de Diseño.

Stevenson, R. (1993), *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid: Alianza.

Tours, F. de (1921), "Voyage par Espagne et Portugal (1698-1700)", *Revue Hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais,* Tome 53, 124, 469-549. ISSN : 9965-0355.